

**UNIVERSIDAD DE CHILE.
FACULTAD DE ARTES.
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS.
LAS ENCINAS 3370.
SANTIAGO. CHILE.**

EL ROSTRO HUMANO EN LA PINTURA

TESIS PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESIONAL DE PINTOR.

PROFESOR GUÍA: SR. VÍCTOR MENA CHOUQUET.

PROFESOR COLABORADOR: SRA. MIREYA LARENAS.

ALUMNO TESISISTA: CARLOS ESPINOSA GUERRA.

A los hijos de la tierra.

Agradezco a todas aquellas personas que hicieron posible este trabajo: A don Víctor Mena, quien me guió en el proceso del mismo, a la Sra. Mireya Larenas por sus consejos en el desarrollo de mi labor plástica; también, a todos los funcionarios y académicos de nuestra facultad por su constante e invaluable trabajo, sin el cual no sería posible llevar a la legalidad el trabajo de alumnos y profesores. Finalmente, agradezco al señor Roberto Chandía, quien siempre respondió a nuestras consultas y dudas, lamentando su pérdida.

ÍNDICE

Introducción.	04
1.- El rostro humano en la pintura.	05
1.1. El retrato.	12
1.2. El autorretrato.	17
2.- El artista.	23
2.1. Análisis primera obra.	27
2.2. Análisis segunda obra.	34
3.- Factores de una obra.	41
3.1. El color como estado de creencia.	49
3.2. El lugar en que habito.	54
4.- El rostro humano, aproximación a mi pintura.	58
5.- Constructo y representación.	63
Citas bibliográficas.	73
Bibliografía.	75
Pido que se levante la sesión.	79

INTRODUCCIÓN.

El tema de esta tesis es: El rostro humano en la pintura. El mismo que se ve reflejado en el retrato, el autorretrato y el retrato colectivo, siendo el rostro humano, considerado como el espejo de la existencialidad del hombre y expuesto aquí en calidad de representación simbólica de la misma. Al respecto, se tomaron dos ejemplos de la pintura, que versan sobre este tema y que, a su vez, son considerados hitos fundamentales en el arte y su historia: "La Gioconda" de Leonardo da Vinci, y, "Autorretrato con la oreja vendada" de Vincent Van Gogh. El primero, por ser por sí solo el gran ejemplo de la pintura, la misma que en una reproducción fuera utilizada por Marcel Duchamp, en el inicio del arte de concepto; y, el segundo, por ser la imagen de uno de los grandes del color, considerado iniciador del Expresionismo y del Fauvismo y que aún nos entrega lecciones y fuerza expresiva. Si uno es el análisis y el concepto; el otro es la pasión creadora en torno al desarrollo de la expresión propiamente pictórica. Estos ejemplos, son el pie de partida para realizar un análisis más extenso, desde mi forma de ver el arte y la pintura figurativa.

1.- EL ROSTRO HUMANO EN LA PINTURA.

*"Una noche, senté a la belleza sobre
mis rodillas. Y la encontré amarga"*

J. A. RIMBAUD. (1)

"El rostro humano en la pintura" es el motivo de esta tesis. El rostro humano, solitario o en la multitud, pues en él se encuentran a través de la historia, el hombre y sus obras.

En todos esos rostros que habitan el imaginario del arte se incuban las grandes preguntas, los hechos mínimos o trascendentes, el sentido de la existencia y de la creación.

La pintura del rostro humano, es la pintura de la identidad del hombre, por constituir una unidad cultural. Se encuentra en todos los pueblos, épocas y culturas: Mesopotamia, Egipto, Grecia, Roma; Edad Media, Renacimiento, Tiempos Modernos hasta nuestros días.

La sociedad humana es la gestora propia del arte. Sociedad y arte se retroalimentan mutuamente, siendo el arte una consecuencia de la socialización y culturización del hombre.

Si nos detenemos frente a la pintura de un rostro, sea éste el de: "Meryt-Amon" -XVIII dinastía egipcia-; hasta, por ejemplo: "Camarera" de Otto Dix; o, "Marilyn Monroe" de Andy Warhol, nos enfrentamos a un continuo a través de la historia de la humanidad. Cambian las circunstancias, las costumbres, los valores,

creencias, vestimentas, etc., pero queda registrado lo que nos interesa: la cabeza plena girando lentamente ante nuestros ojos.

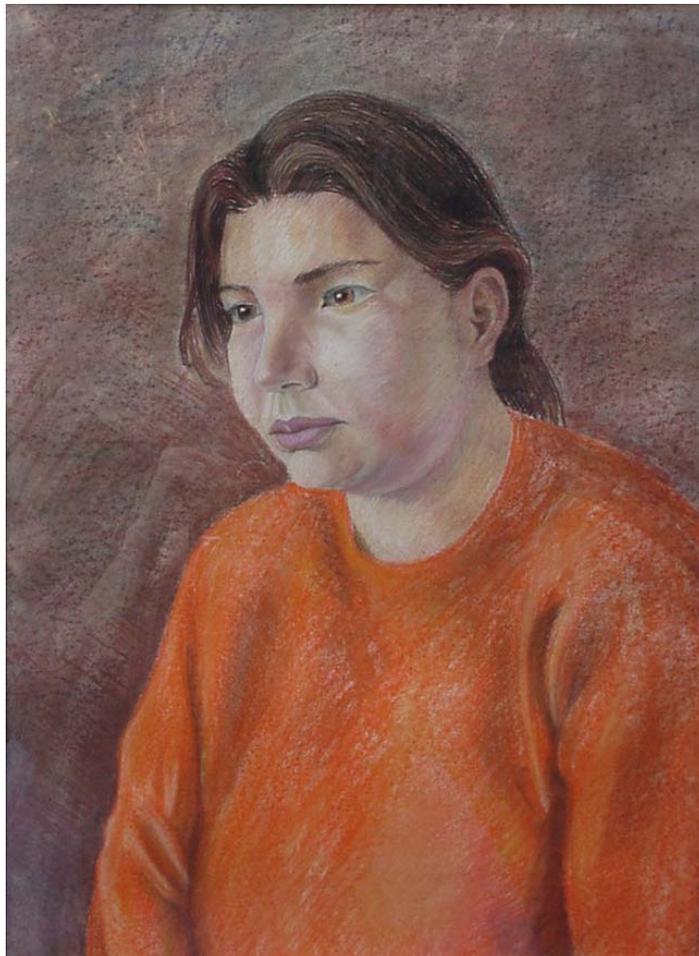
Los primitivos pintan la piel de su rostro y de su cuerpo, con fines ritualistas, guerreros o religiosos; ya sea para agregar un plus a su belleza; para producir temor en sus enemigos o participar en ritos. Tal vez, no sólo pintan su rostro y su cuerpo, sino su alma: yaganes, onas, siux, aztecas, desde la misma prehistoria hasta nuestros días: en África, en Europa, en Oceanía, en India, en China, etc., no hay lugar de la tierra donde no esté el hombre frente a su rostro.

Aunque estamos ante un rompecabezas -desarmado como está- tendemos a rearmarlo en nuestro imaginario en su plenitud. Buscamos el todo, la exterioridad y lo que está adentro. Sabemos que también el artista ha intentado esta búsqueda: "Autorretrato con la oreja vendada", Van Gogh; "Estudios anatómicos", Leonardo da Vinci.

Así, cuando nos detenemos frente a la pintura de un rostro humano, emergen sus significantes: la duda, lo vacío, lo pleno, la desesperación, etc., donde el arte, por la incidencia que tiene sobre la naturaleza humana, está profundamente relacionado con su capacidad de crear.

El retrato, obedece a pautas históricas y culturales, con objetivos determinados. Es una señal, una invitación, Ej.: "Ester adornándose para Asuero", de Chasseriau; o un rechazo, una agresión, Ej.: "Saturno", de Goya. El rostro humano es el detonante de todas las conquistas, de todas las derrotas. El rostro humano como motivo plástico, está en todas las decoraciones de palacios, iglesias, templos, viviendas privadas u otros lugares. Está presente en murales, cuadros de caballete, retablos; con diferentes técnicas: fresco, temple, mosaico, vitrales óleo;

integrándose con plasticidad y plenitud en los espacios de los diferentes estilos arquitectónicos: clásico, románico, gótico, barroco, rococó, neoclásico y moderno. En todo este extenso recorrido el rostro humano ha sido intérprete de los sentimientos, anhelos y ensueños del hombre, y que podemos ver, por ejemplo en: "Los frescos de la Capilla Brancacci", en la Iglesia del Carmen de Florencia, obra de Masaccio, en 1428.



"Siboney", lápiz pastel, sobre papel.

Carlos Espinosa G. 1995.

No sólo existen los rostros creados por los artistas para gratificar a los miembros de su grupo: "Afrodita de Cnido", esculpida por Praxiteles; sino también, hombres vivos que se han inmolado por sus creencias y sus semejantes: Maximiliano Kolbe. Que luego con el tiempo, se han constituido en motivo de interpretación plástica.

De esta forma, el rostro humano convertido en retrato, cuadro mural, escultura y/o dibujo está presente en la vida social, en la conquista amorosa, en el trabajo, en la guerra, en las fiestas, en el comercio, en las religiones. Poder. Dominio. Trascendencia. Sublimidad. Asco. Repulsa. El alfa y el omega filosófico corroen y amalgaman esta masa excepcional hecha de huesos y músculos y que nos muestra su belleza y fuerza desde hace más de 10.000 años. En este cráneo, no muy grande, se guarda todo lo que el hombre es, lo que fue y lo que será. Nosotros pintamos o esculpimos su exterioridad, pero arañamos, acariciamos, golpeamos la tela, la madera o el muro buscando la profundidad de su drama y excelsitud.

El rostro humano en la pintura, llámese retrato, autorretrato, retrato colectivo, composición compuesta, o como se quiera, nace de una imperiosa necesidad de identidad y de permanencia. Reconocemos en el rostro pintado un vínculo, una asociación, una igualdad; también, una diferencia, lo antagónico. Se nos presenta desde antes del tiempo, con una fuerza inusitada, en esas pequeñas esculturas que nos hablan de la fecundidad, como la llamada: "Venus de Willendorf".

Este reconocer la multiplicidad de expresiones que emana de cada rostro es, también, el inevitable reconocerse en los otros. Aunque las diferencias corpóreas pueden parecer evidentes -de uno a otro rostro- las aproximaciones nos delatan

como iguales en el transcurso de la vida. De cierta manera somos cómplices de una misma alegría, tristeza, placer, o dolor.

En este ejercicio de pintar el rostro humano, el ojo ordena a la mano y la voluntad del artista determina el criterio, la certeza, el riesgo, lo falso, lo verdadero que podemos apreciar, por ejemplo en: "Los frescos de la Capilla Sixtina", pintados por Miguel Ángel.

Así, esta acción de pintar un rostro humano determina: analizar, internalizar, deducir, seleccionar y proyectar todas las variables del conocimiento plástico aplicadas a la ejecución de un retrato o de una composición compuesta.

De esta forma el artista relaciona la realidad visual con su capacidad de crear, por causas que corresponden a la conciencia de sí mismo. Hablamos de la conciencia de existir y sobrevivir presente en toda obra de creación, visibles en maestros como: Tiziano, Velázquez, Goya, Gauguin y otros.

La cultura del retrato y del autorretrato encuentra su punto de reinicio formal desde el Quattrocento hasta nuestros días. Dos artistas son emblemáticos al respecto, con:

- "Retrato de Battista Sforza, duquesa de Urbino".(Fig. 1)
- "Retrato de Federico Montefeltro, duque de Urbino", pintados por Piero Della Francesca, en 1465.(Fig. 2)
- "El hombre del turbante rojo", de Jan van Eyck, en 1433.(Fig.3)



(Fig. 1)



(Fig.2)



(Fig.3)

En el transcurso, que va desde la Edad Media a la Revolución Francesa, estas obras fueron realizadas por artistas no siempre libres, sujetos a la arbitrariedad, el despotismo e imposición de sus amos: reyes y/o tiranos con personalidad morbosa. No obstante, muchos de estos artistas resultaron ser de una esclarecedora inteligencia y que, en sus obras, descubrieron la naturaleza oculta de sus retratados, desvelando su interioridad, sus traumas, carencias y pesadillas. Así, todo el complejo de emociones se visualiza en estas obras.

Al respecto, digno de citarse es:

"RETRATO DE INOCENCIO X." Óleo sobre tela. Siglo XVII.

Pintor: Diego Velázquez.

Es el cuadro más profundo y notable de todo el imaginario de este pintor.

"¡Demasiado verdadero!" exclamó el Papa, al descubrirse en toda su impiedad.

La expresión siniestra de los ojos. La determinación de este rostro es

obsesiva, incontenible. El todo enhiesto, severo, contenido no logra ocultar la crueldad de este hombre.

Dibujo maestro. El juego y yuxtaposición de rojos, veladuras y empastes que se contraponen contra el juego de los blancos y el fondo de siena tostado, también rojizo. Lo pintó en Roma, en 1650.



"RETRATO DE INOCENCIO X." Óleo sobre tela. Siglo XVII.

Pintor: Diego Velázquez.

1.1. EL RETRATO.

El retrato es, por excelencia, el dibujo y/o la pintura del rostro humano. Podemos estimarlo uno de los desafíos de la pintura, por su relación directa con el ser humano vivo y actuante en su medio, Por lo mismo es figurativo y, generalmente, propende a una solución –composicional y pictórica- de carácter realista, dado que el modelo es parte de la realidad inmediata. Grandes artistas lo han practicado con dignidad y decoro, con seriedad y responsabilidad. También, es un género realizado en nuestros días por importantes maestros, dejando testimonio de su relevancia y vigencia: "Retrato del Poeta", 1959. Pintado por José Venturelli. Técnica: tinta china sobre papel.



Podemos considerar al retrato como un hito en la historia de la pintura, conocido desde la antigüedad y en el mundo grecorromano. Culturas que dejaron muestras de su respeto por la figura humana y su significación, como es el caso de: "Retrato de un magistrado municipal y su mujer", encontrado en Pompeya. Técnica: encausto sobre madera. Año 100 a.C.

Poco practicado durante el Medioevo, época donde creció la pintura religiosa que, alcanza su gloria en el uso del mosaico, el temple y la pintura al fresco, donde Cimabué y Giotto expresan su arte -por excelencia cristiano- educativo en los misterios de la ortodoxia. Mostrar, revelar y edificar, conmover o aterrorizar. Éste es el papel de las imágenes cristianas, según recuerda el franciscano toscano San Buenaventura, a fines del siglo XII: *"Fueron inventadas dada la incultura de los simples, que no pueden leer los textos escritos y que podrán así, en este tipo de esculturas o de pinturas a guisa de libros, leer de manera más abierta los misterios de nuestra fe"*. De: "Libro de las sentencias". 1260.

También, fue solicitado y apreciado por lo señores feudales, como una manera de lograr la inmortalidad y el respeto de sus iguales. Es del caso consignar que, tanto el uso del temple y de la pintura al óleo, sobre madera o lino, fueron determinantes para el desarrollo del retrato, como "genero", desde el siglo XV, tanto en Flandes como en el Quattrocento:

"Retrato de un orfebre", de Jan van Eyck. Técnica: Óleo sobre tabla. 1436.

Socialmente, el retrato está destinado a representar individuos importantes de su época, por ejemplo: la nobleza, la milicia, la religión, el comercio. En las últimas centurias ha sido del gusto de la burguesía terrateniente, industrial y empresarial. Un

retrato significa poder. De esta forma, el retrato no sólo existe en las viviendas privadas, también está presente y destacadamente en: palacios, edificios públicos, empresas, bancos, organismos internacionales, como ejemplo motivador que dejan sus fundadores a las nuevas generaciones. Es una orden, simple y escueta: ¡Yo puedo, tú también! Destinada a mantener el poder, el dinero, la influencia. Implícito, está el respeto, la admiración de sus iguales y la adoración de los inferiores -los simples-. Así, el rostro iconizado se revaloriza y permanece en el imaginario como parte del inventario colectivo.

Así, el rostro en el retrato, como articulador de emociones, ofrece un amplio campo de observación e interpretación donde son visibles todos los estados de la interioridad que el retratado no quiere mostrar. Es una forma de actuación donde aflora: el egoísmo, la egolatría, el ansia de poder, las carencias, la necesidad afectiva, la ira, el terror, la desconfianza, los celos, el yo oculto... todo este continente de sensaciones que atenazan el inconsciente se arrastra en cada pintura.

En este mar de rostros: ¿Cuál es el mío, el del otro, el de ella? ¿El real, el auténtico? Son muchas las respuestas y todas falsas.

Visto desde lo inmediato éste es un problema de identidad, de permanencia, de encuentro, de satisfacción, de repudio: ¿Por qué yo soy yo? Este es un asunto de existencialidad, de existir para ti, de existirme a mí mismo.

Existe un conducto biológico, tal vez la red psíquica se está quemando... tal vez, los ojos se han desconectado de la visualidad estereoscópica y no pueden dimensionar la espacialidad... tal vez Darwin, tal vez Freud, tal vez un antropoide que ya no existe. Es el rostro, porque al hablar del rostro entendemos que hablamos del SER y de SER, de ESTAR y PERTENECERSE. De ahí, Freud entró en este

mundo turbio y subterráneo que, aflora en el retrato: "El bufón Sebastián de Morra"
Óleo sobre tela. 1644. Pintado por Diego Velázquez:

"El cuadro no es sólo expresión, es también representación. No expresa directamente al alma, sino el alma en el objeto". "Manifiesto del Tableau Moderne", en respuesta a los disidentes del Blaue Reiter. 1912. (2)

Con algo de libertad, desde una visión relativamente simple, el retrato es, supuestamente, sólo la pintura del rostro de una persona -conocida o desconocida- realizado por encargo, placer o dinero. Al efecto, con cierto parecido, cierta gallardía, cierta belleza. En lo posible, que guste y alegre al retratado y sus parientes. Es la intención socialmente deseable. El todo coloreado lo más agradable que se pueda, dentro de un soporte de ciertas medidas. Naturalmente pintado al óleo y barnizado.

Después de tanta belleza, se le suele regalar un marco tallado y laminado al oro. Quizá, con el tiempo, se transforme en una pieza de museo.

¿Usted, cree que es así? ¿Sí? Yo, no.

Si es así, ¿dónde quedan: el cráneo, la frente, los ojos, la nariz, los pómulos, el mentón, la boca, el espacio, los paños, la piel, el aire? ¿Acaso no existe un aire, un espacio, la luz, la sombra, el temblor de la piel? ¿La piel, el color de la piel, los colores?

Entonces, pintar un retrato ¿es fácil? Depende de la habilidad del artista pero, bien visto, es un desafío mayor.

Entro en esto que es sólo un cuadro pero que, en el proceso, se transforma en un combate a muerte. Todos estos segmentos observables pasan rápido ante mis ojos. Es box puro. Todo este juego de líneas, composición, formas, colores, son reales y debo verlos. ¿Ver? Sí, ¡ver! Dimensionar lo real, ¿qué es lo real? Construir para meterlo todo dentro de una tela vacía. ¿Quién dijo que hacer esto era repetir algo ya hecho? No contesto, es asunto personal. ¡Inténtelo! Es tratar de pintar manzanas, como Cezánne; pintar girasoles, como Van Gogh; o, hacer el retrato de Gertrudis Stein ¿Picasso? Hay que estar en este universo para opinar. Tal vez, "Rubens con su esposa Isabel Brandt" observan mi trabajo. ¡Quién sabe! En este mundo todo puede pasar.

Frente a mí la modelo camina... ¿Modelo? Si es que la modelo existe, si es necesario que exista... camina, habla, gesticula, conversa; se interesa por lo que no debe interesarse; opina sobre lo que no sabe. Logramos un acuerdo: un discreto silencio.

Lo esencial: silencio, soledad, el cuarto oscuro para que la obra se geste. No necesitamos espectadores.

Frente a nosotros, un rostro y un cuerpo que se funden a la materialidad del soporte, a la fugacidad del color.

El resultado es: un retrato ciertamente triste, enigmático. Es el momento cuando el cuadro adquiere vida propia y ya no importa el pintor, la modelo, el rostro, el espacio...

El resultado no interesa, está ahí. Punto.

No decidimos pintar porque otros anteriormente o ahora lo hacen. El impulso creador es íntimo, está en nosotros como nuestra sangre, como la piel, como nuestra transpiración. Está; es todo. PINTAR ES LA NECESIDAD PLENA. Uno ama la pintura, es parte de nuestra vida. Acepto. Sí, otros están en mi corazón Rubens, Rembrandt, Van Gogh, Gil de Castro, Matta, es porque mi corazón tiene el mismo instinto, la misma pasión creadora.

Es una orden y no puedo traicionarla.

1.2. EL AUTORRETRATO.

En apariencia, es lo mismo que el retrato. Pero, no es así. Mientras el retrato lo coge el pintor de afuera hacia adentro; el autorretrato viene de adentro hacia afuera, en una compleja visualidad perceptiva que debe anexarse al dibujo y al color.

El autorretrato es un buceo en la interioridad, en cierta forma destapa la intimidad más dura. Es abrir la Caja de Pandora, lo que sólo a mí me pertenece. Es una forma de autodelación. Suelto las bestias que no morderán a los otros, te morderán a ti mismo. Desde luego: destapa los traumas, las carencias, la pobreza interior. Es ir voluntariamente al psicoanalista, tenderse en el viejo sofá de todas las inmundicias y permitir que el anciano sagrado de Freud termine preguntándote si quieres seguir viviendo, si la vida tiene algún sentido para ti. Tal vez, es mucha tu miseria y, no lo sabías.

El autorretrato, es el problema del hombre frente a la vida y la muerte, es decir, el de la existencialidad. Lo plantea Pascal, cuando se pregunta: ¿Qué somos? ¿De dónde venimos? ¿Hacia dónde vamos? Lo desarrolla plásticamente Gauguin, en esa tela que se formula las mismas preguntas, al ocaso de su vida y que es su testamento. Asunto cerrado por el escritor francés, Albert Camus, cuando afirma que: *"El verdadero problema de la filosofía es el suicidio"* (3). Poniendo en jaque todo el edificio construido por el hombre. Camus es el kamikaze, que a cien kilómetros por hora se autodefine.

El autorretrato es un complot contra uno mismo para castigar al prójimo. Es gritarle ¡Éste eres tú, ni mejor, ni peor, pero hiedes!

No hay autorretratos bonitos, todos están en el carril de: ¡Cágate lo más que puedas! Suelta la pus que tiene nombre y que se llama:

actividad, goce, libido, vivencia, deseo, instinto, conservación, egoísmo, egolatría, desinterés, ansia de poder, necesidad, estimación, afán de notoriedad, aspiraciones, susto, agitación, odio, ira, desconfianza, envidia, celos, desprecio, impudicia, delirio, asco...

Es un pozo interminable ya recorrido por Homero, Rodin, Frida Kahlo. Todo el ser y el hacer humano está transversalizado por esta inmundicia del inconsciente. No podemos dejarlo. Está inevitablemente en el autorretrato.

En lo general toda la exterioridad, lo observable y dimensionable, la materialidad, y el aparente resultado, tanto en el retrato como en el autorretrato, es lo mismo. Pero, la esencialidad, el intimismo y el inconsciente, son otros.

Dos obras, no necesitan comentarios:

a.- " Autorretrato ante el caballete". Óleo sobre tela. Rembrandt. 1660.

b.- " Retrato de Fernando VII". Óleo sobre tela. 1808. Francisco Goya.

Todo este proceso de la creación del cuadro pintado: retrato o autorretrato, está cruzado de contradicciones. Ámbito por donde acontece la creación, y ella no es la realidad en sí misma, no es aquella cosa que nosotros creemos explicarnos en el acto creativo para compartir con los otros, sino más bien aquello que nunca y bajo ningún contexto será decodificado como realmente es.

Así, el resultado de pintar, sólo podemos creer que lo comprendemos bajo el velo con que lo envolvemos. Más allá, en su interior, sigue impenetrable.

Nuestras huellas quedan en el papel, en la tela, en las rocas, fierros y maderas que hablan, gritan y cantan y que no escuchamos, porque son herméticos, impenetrables, puros:

- "La musa dormida". Constanti Brancusi. Bronce. 1910.

- "Máscara Rosa". Giacomo Manzú. Cera. 1936.

- "Gran torso". Henry Moore. Bronce. 1962.

Podemos construir teorías, podemos recrearlas, podemos jugar con ellas, reordenarlas en su materialidad, podemos representarlas; y, después de todo, ella sigue igual: inabordable y chocante como siempre.

La verdad es que el hombre vive la acción de crear, -donde otros existen superficialmente-, en un espacio complicado, zona de choque, que significa: ininteligible, inasible e inconmensurable. Creamos, sí, pero como una forma de poner en evidencia nuestras imposibilidades, nuestras limitaciones. Bien podemos intentar una teoría bajo los constructos artificiosos creados por nosotros mismos, en el afán inútil, para explicarnos cómo funciona esto o aquello. Pero, no vemos el fondo, ese fondo que es el muro, es el lugar que pone en evidencia la esterilidad de tal esfuerzo.

Tal vez, sea lo mismo que vanamente tratamos de comprender con el nombre de: amor, belleza, eternidad, otros.

El arte, en sí mismo, no tiene limitaciones. El medio por el cual se llega a él, es limitado. Por lo cual comprendemos como arte aquello que nos ofrece una comunicación real, una comunicación que estará fuera de lo puramente estructurado y artificioso; dentro de la forma en que son ordenados aquellos factores, desde nuestros mecanismos perceptuales hasta nuestros órganos articuladores inconscientes, para ofrecer un producto terminado, visible, a la espera.

Sucede en los terremotos, y pintar es un sismo:

El 28 de abril de 1937, en plena Guerra Civil Española, aviones alemanes destruyen el pueblo vasco de Guernica. Golpeado por este crimen, Picasso pinta -con negro, grises y blanco- una gran composición de 8 por 3,5 metros de alto. Obra, donde culmina su poder de síntesis y plasticidad, llena de sentimiento y humanidad, sin abandonar su personal estilo. Desde este aspecto, Guernica no es un cuadro anecdótico sino una demanda de la guerra y del exterminio total.

Esta obra es una sinfonía desmesurada pero llena de contención. Los símbolos como: el caballo herido por una lanza, el toro emblemático, el guerrero yaciente descuartizado, la madre que clama con el hijo muerto en sus brazos, la mujer que se desploma en el vacío, la casa incendiada. Éstas y otras figuras entre el pánico y estupor, abismadas ante la monstruosidad, sintetizan a cabalidad el drama, pero sin escapar de los rigurosos límites que la inteligencia del artista ha trazado. A pesar del horror y el dolor. Es una conmoción sublimada. Tiene la medida de las grandes obras clásicas. Es el hombre conmovido, con la sangre revuelta, que llora ante lo bestial, pero que obedece las órdenes de un cerebro que señala las grandes líneas composicionales, la estructuración geométrica, el dibujo severo, el color parco y monocromo, que determina en Guernica a la gran lección de dibujo y pintura del siglo XX.

De alguna forma, esto nos lleva a lo que es la manera en que el hombre llega a tener conciencia de sí mismo; algo así como denominar inteligencia a aquello que funciona fuera de nuestro estado de vigilia. Es decir, que funcionamos solos, que el estado consciente viene a ser un límite para el real conocimiento natural.

Así, estaría subordinada la razón a la percepción y no al revés, como creemos. La razón es, después de todo, un proceso perceptual; de forma que, a ella sólo le es permitido juzgar sobre aquello que ya ha sido filtrado por los sentidos. Por esta causa está contenida, determinada por la información que los órganos le entregan en forma de conocimiento, pudiendo recién, luego de estos procesos, determinarse la razón como voluntad organizativa.

Del tríptico: "Estudio para un autorretrato", de Francis Bacon. 1985 -1986.

"En mi caso todo cuadro -cada vez más, a medida que pasan los años- es un accidente. Así, lo preveo en mí mente, lo preveo y sin embargo casi nunca sale como lo he previsto. Se transforma con la pintura real. Utilizo pinceles muy grandes y, en la manera en que trabajo, muchas veces no sé realmente qué hará la pintura, y hace muchas cosas que son mucho mejores de lo que yo podría hacer. ¿Es un accidente? Tal vez podría decir que no es un accidente, porque se convierte en un proceso selectivo el hecho de que uno escoja conservar parte de este accidente. Se intenta, por supuesto, mantener la vitalidad del accidente y, sin embargo, conservar una continuidad."

"Arte del siglo XX". Ruhrberg y otros. Edt. Taschen, pág. 332.1998. (4)

Al fin, no veo por qué darle tanta trascendencia al acto de pintar, de esculpir o de dibujar. Otros mundos inquietan nuestro corazón. Además, este asunto es igual a comer carne asada, beber destilado en un invierno más de la tierra, tomar agua echado en la poza como las otras bestias. Sí, acepto, es una fiesta de iniciación. La inocencia y perversidad de un juego de niños.



“Retrato”. Acrílico sobre madera.

Carlos Espinosa G. 2003.

2.- EL ARTISTA.

"La originalidad consiste en volver al origen".
ANTONIO GAUDI.

Abro uno de esos libros de arte, que son nuestro pan de cada día. Persigo un rostro de miles que se me ofrecen: un rostro determinante, que abarque más de lo

que espero, que sea capaz de hablar, de golpear la mesa, de abofetearse a sí mismo. No busco el lindo rostro que adorne el marco de un matinal.

Busco a mi padre, busco a mi hermano, me busco yo mismo. Tal vez: "Fr. Goya. Aragonés. Por él mismo". 1815. Es el hombre después de la Invasión Napoleónica, de la traición de Fernando VII, de las matanzas, de una España avergonzada de su fracaso. Es el hombre de "Los Caprichos". El hombre de "La Duquesa de Alba". El solitario de la Quinta del Sordo. Es el hombre que viene de todas las revoluciones, de todos los rituales, empujado por sus ancestros de todas las muertes, todos los horrores han cruzado por sus manos sensibles. Es el testigo de "La muerte de Marat" pintado por David. Sabe de Rousseau, de Fouché, de Robespierre; sabe que la cabeza de Dantón rebotó en los adoquines de París. Es testigo del acto gráfico que viene del fondo de los tiempos: El Getto de Varsovia, los graffiti en el subway de Nueva York. Conoce la pintura de un guerrero, de un salvaje. Él camina por Madrid, en esas calles que exudan tanta sangre. ¿Avenida España, Santiago de Chile? ¿Teruel, España? Importa retornar al lugar mismo donde el hombre se vuelve hombre, en el acto mismo de la creación. Es a finales del siglo XVIII cuando el escocés Murdoch inventa el alumbrado a gas (1792), como para alumbrar la sangre de París o los uniformes de los soldados muertos de Napoleón. ¿Qué es este mundo y cómo se le puede comprender? ¿Cómo llegar a establecer cuál es la realidad y cuál el papel del hombre en ella? Es claro que Francisco Goya en "Fusilamientos del 3 de mayo en la Moncloa", 1808, pinta una linterna para iluminar la atrocidad. Es el hombre. ¿Y, cuánta luz se requiere para iluminar "La familia de Carlos IV"? No es casual que Goya se pinte así mismo en el extremo superior derecho de la tela, observando a esta camada monstruosa. El artista bucea

el drama en todo este colectivo de rostros: de frente, de perfil, en tres cuartos; los cráneos, las narices, los ojos, las bocas. Vida y muerte, fidelidad y traición. Los ojos de un artista develan la crueldad.

“Fr. Goya. Aragonés. Por él mismo”, 1815. Este rostro puede ser el de un artista o de un matarife. Aquí anida algo de fiereza, mucho de miedo; la duda existencial, ya hartado de amor, de locura, de asco. Es el hombre, el hombre que viene de vuelta de todas las cosas. ¿Qué más podemos pedir de un autorretrato? Todo, sí, TODO.

De esta manera, ya de retorno, sabemos que el artista realiza operaciones individuales -de su propia internalidad- para relacionarse con su entorno; las que darán fruto cuando el individuo exteriorice el caudal de posibilidades, todo lo que lo lleva a articular ese universo personal, como un producto interno de la presión que ejerce el medio sobre él. No interesando aquí, si el resultado de dicha experiencia es de mayor, menor o ningún grado de calidad artística; más bien, pensando establecer cuáles son los motivos que lo llevan a pensar sus posibilidades como un ente equilibrado, en el mundo natural, para crearse un mundo aparte. Así, a partir del mismo: ¿este accionar sería producto de una necesidad inexorable o una solución consciente a una proposición voluntaria?

El punto anteriormente mencionado, se torna fundamental cuando tenemos que determinar cuál es el grado de conciencia del involucrado en la creación propiamente dicha. Algo hay en ella de inexplicable, llegando a establecer que fuera de ese rango de no explicación -esto es: no entendimiento, ininteligibilidad-, todo

tiene sentido. Estableciendo luego, que toda creación es voluntaria. Pero, insistamos, siempre que nos saltemos ese rango inexplicable.

Propongámonos ahora, con lo expuesto anteriormente, darnos la libertad de considerar que aquel estado impenetrable corresponde a lo que podemos llamar necesidad; de forma tal, que cualquier cosa fuera de ese estado carezca de sentido por su origen; con lo que inferiríamos que, la obra es producto inicialmente de la necesidad, de lo cual se desprende que, esa necesidad, a los ojos de los espectadores, es considerada como la voluntad de aquel creador anónimo. Para el espectador, no es aquello que se produce internamente, sino lo que puede evidenciarse por medio del soporte; lo que el medio ofrece, es su propia posibilidad de realidad, no el problema del creador. Lo que recibe es el resultado del problema, el residuo, lo que queda después de la operación de liberar por necesidad una complicación no solucionada; pasando desde el estado de contingencia individual a trofeo inerte, pieza de museo o vacío inexplicable. Otros levantarán edificios con ellas, el creador suficiente tiene con la realización de la obra.

2.1. ANÁLISIS PRIMERA OBRA.

a.- DATOS GENERALES:

- Nombre de la obra: "LA GIOCONDA."

Se estima ser retrato de Lisa Gherardini del Giocondo, conocida como: La Gioconda o Monna Lisa.

- Autor: LEONARDO DA VINCI.

- Materiales: Óleo sobre tabla (álamo secado a la sombra, encolado y preparado con blanco de zinc, yeso y caseína; pulido). 77 x 53 cms.

- Lugar de realización: FLORENCIA.

- Fecha: 1503 - 1506. Siglo XVI(*).

- Época: Inicios del Renacimiento.

- Lugar donde se encuentra: Museo del Louvre, París, Francia.

b.- EL RETRATO:

"Establecido como un género aparte desde fines del siglo XV, el retrato es considerado como de acompañamiento y ostentación -pompa, solemnidad-; mantiene los rasgos de hombres y mujeres de la aristocracia y de la burguesía, así

(*) Aún no se tiene absoluta certeza sobre cuál es la fecha real en que se realizó "La Gioconda". Según, "Louvre, siete siglos de pintura", de Valérie Mettais, ésta se realizó entre 1485 a 1495. En el caso de la presente tesis, se toma la fecha de referencia de la "Enciclopedia del Arte Salvat".

como reyes, reinas y humanistas. Se recurre a la más amplia gama de dispositivos: determinar ángulos de visión, primer plano, plano general o profundidad de campo; destaca el gesto del modelo, la propiedad de su cuerpo, hasta su condición moral, y síquica. Se propende a separar al retratado en relación a un fondo neutro; en ocasiones abre paso el espacio o sube y despeja la línea del horizonte". (5)
Ejemplos: "La Fornarina" Óleo sobre tela. Siglo XVI. Rafael de Urbino. "Retrato de Francisco I." Óleo tela. 1516, de Jean Clouet.

c.- EL AUTOR:

Leonardo, nació en Vinci el 15 de abril de 1452, hijo bastardo de un notario y una campesina. Fue protegido por su padre, quien a los quince años lo ingresó al taller de Verrocchio. Participó y destacó por sus condiciones e inteligencia en la cultura florentina de su época y fue aceptado en el círculo humanístico y neoplatónico de Lorenzo de Medicis.

Es considerado la cumbre del intelecto y de la sabiduría del Renacimiento. Inquieto por el saber, buscó en todo el conocimiento: filosofía, física, escultura, anatomía, óptica, pintura, etc. Entre todo este amplio y excesivo campo de intereses dispersó su genio y limitó su productividad.

d.- LA OBRA: "LA GIOCONDA". (6)

La primera impresión muestra el retrato de una mujer joven, sentada en un sillal, en un zona que podría ser un balcón; de 3/4 mira al espectador y da su espalda a un fondo donde se esfuma el paisaje; el todo, bañado por una luz crepuscular que penetra hasta el infinito.

En apariencia se trata de una joven dulce y sensata, que se somete tranquilamente - en su condición de modelo - para el retrato, con absoluta naturalidad. Su mano derecha de bellas líneas reposa sobre su izquierda que, tensa, curva sus dedos sobre el brazo del sillal. De mirada serena, la Gioconda reposa mansamente cubierta con los paños de su vestimenta. Su rostro es enigmático en un marco expresivo difícil de definir.

Tal vez, todo lo anterior podría aplicarse a cualquier otro retrato de una joven, en esa época. Pero, siendo una obra única, ejemplo de lo que nos preocupa, intentaremos llegar a la superficie abstracta e inerte de lo pintado, en una aproximación entre el presentar y el representar que sostiene toda pintura "realista."

Entendemos que la impresión de "realidad" de esta obra corresponde a un ideal de belleza, producto de la observación directa de la naturaleza en el convencimiento de que la pintura permite conocer el mundo visible y develar sus misterios y apariencias. De esta forma el artista retrata a la Gioconda en una luz crepuscular para jugar con el claroscuro y hacer de la sombra el elemento ordenador, tal vez tratando de aproximar más lo pintado a lo natural. Así, vemos como, para que la sombra pueda alcanzar su realce, el artista elige una luz indirecta,

muy tenue, lo que permite que las zonas descubiertas del cuerpo se resuelvan como "relieve" emergiendo de la penumbra; y como "silueta" los cabellos y vestimenta contra la claridad del fondo, siendo las mangas "pasajes" entre la luz de las manos y lo oscuro de la zona inferior.

Aceptamos que existe un ordenamiento y composición del cuadro, que Da Vinci resuelve con una técnica pictórica conocida como "sfumato": usando pigmentos finos y como médium un aceite muy limpio y transparente. Con esto aplica sucesivas capas de color en veladuras muy suaves, delicadas y traslúcidas; con lo que introduce una "obra figurativa y reconocible" en la zona misma de la subjetividad de la visión humana.

Desconcierta la asimetría evidente que se observa en la Gioconda, su lado izquierdo está levemente caído en relación con el derecho; lo que se repite en su ojo y lado de la boca izquierdos. Así, tenemos un rostro con dos expresiones diferentes, que al contemplarlo cambia sutilmente como si un halo de vida lo rodeara.

Esta diferencia, también la encontramos en el paisaje del fondo, donde el horizonte izquierdo es más bajo que el derecho. Además, el paisaje es misterioso: rocas gélidas que son casi nubes; un puente o acueducto ruinoso; un trazo serpenteante, que no sabemos si es camino o riachuelo. El paisaje, sin lugar a dudas, es una abstracción.

Es de aceptar que, en esta obra, Leonardo nos ofrece el retrato de la belleza -según la visión de un grande del Renacimiento-, belleza que siempre es dudosa e inquietante.

En la época en que Leonardo pinta "La Gioconda", en la búsqueda de "la belleza ideal", efímera y tal vez inútil, otros maestros también realizan retratos de bellas mujeres. Pero en ellos, lo que importa no es un sueño inalcanzable -como pareciera ser en la obra de Leonardo-; en los otros, lo esencial es la carnalidad, lo sensual, el arrebató de los sentidos, el descubrimiento absoluto de la mujer. Así, se ve en: "La Fornarina", de Rafael, siglo XVI; en, "Eva", del "Políptico de Gante", 1430, de los hermanos Van Eyck, donde la mujer madura luce en su plenitud. Igual dimensión de sensualidad se advierte en el Corregio, en el "Sueño de Antiope", de 1530. El mismo Miguel Ángel, golpea los sentidos en esa hembra poderosa, plena, terrestre, que es el mármol llamado "La Noche", en la Capilla Medicea, de 1525. Lo mismo pasa con "Flora", 1515, de Tiziano.

En la confrontación con los otros ejemplos, lo que intentamos es desnudar la ambigüedad yacente en "La Gioconda". Porque lo que Leonardo pinta no es una mujer -aunque nos digan que una tal Lisa Gherardini del Giocondo fue su modelo-. Lo que pinta es la belleza -según su entendimiento- principio por excelencia errático escabroso y difícil de encontrar, ya que tal "belleza" sólo es posible integrada a plenitud en la modelo como definición y disfrute de la vida.

Así, lo define Modigliani en sus desnudos y retratos de mujeres. Ejemplo: "Retrato de Lúnia Czechowska", de 1919; Manet en "Olympia", de 1863; Goya en "Maja desnuda", en 1800; Giorgione en, "Venus dormida", de 1508.

Entre los hombres nada es accidental, todo está determinado por un propósito que es elección, definición y que determina una aceptación.

Leonardo es hombre de su época. Tiempos convulsos que redescubren el clasicismo greco-romano, que despiertan de un letargo extenso, que plantea la

inquietud por lo nuevo que traen los descubrimientos, los inventos, las experimentaciones. Ansias de renacer: Renacimiento.

Pero, Leonardo llegó tarde al Quattrocento y muy temprano a los Tiempos Modernos. Está anclado en el centro de un conflicto que él no podrá resolver. De ahí que, esta obra - ejemplo en el arte de todos los tiempos - es sólo una bella quimera, un sueño inconcluso, obra de un gran hombre que fue víctima de sus propias dudas.

Se dice que esta obra lo acompañó hasta el día de su muerte, en la corte de Francisco I, en Francia, el 2 de mayo de 1519.



"La Gioconda".

Pintor: Leonardo da Vinci.

2.2. ANÁLISIS SEGUNDA OBRA.

a.- DATOS GENERALES:

- Nombre de la obra: "AUTORRETRATO CON LA OREJA VENDADA".
- Autor: VINCENT VAN GOGH.
- Materiales: Óleo sobre lienzo. 60 x 49 cms.
- Lugar de realización: Arles, Francia.
- Fecha: enero del año 1889.
- Época: siglo XIX.
- Lugar donde se encuentra: Courtand Institute Galleries, Londres.

b.- EL AUTORRETRATO:

El autorretrato, nace como género a consecuencia inmediata de la aparición del retrato, a fines del siglo XV. No hay diferencias de enfoque, ni de composición, formato, dibujo, color; y, la gama de dispositivos: ángulos, planos, etc., son coincidentes a los usados para el retrato. Tiende a entronizar al artista como un referente válido en el mundo social de su época. Es un desafío que el creador enfrenta a sí mismo, como una forma de reclamar su espacio y destacar su condición. Así, los primeros autorretratos mantienen un aire de dignidad, orgullo y autoestima que valorizan la condición de pintor, ejemplo: "Autorretrato", de Antonello de Messina, siglo XV. Con el hacer de este "género" en el tiempo, se torna en un

ejercicio de la identidad dura del artista: "Retrato del artista frente al caballete", Rembrandt. 1660.

c.- EL AUTOR:

Vincent Willem Van Gogh, nació el 30 de marzo de 1853, en Groot Zundert. Hijo de Theodorus y de Anna Carbentus. Cuatro años después nace su hermano Theo. Dibuja desde niño. Joven aún, trabaja en la casa de arte Goupil en La Haya, Londres y París. En 1878 es evangelista en las minas de Borinage, empresa en la que fracasa, pero reafirma su vocación artística. Rompe con su familia. En 1886 abandona su tierra nativa. Vive con Theo, que le ayuda económicamente. En París consolida su arte y se acerca a los artistas de vanguardia: Seraut, Signat, Gauguin, etc. Descubre la Estampa Japonesa. A esta altura, su emocionalidad, se encuentra descompensada. En 1888, parte hacia Arles, lugar donde vive con Gauguin la experiencia que genera la obra en cuestión. En 1889 se interna en el asilo de Saint Paul de Mousole en Saint Rémy, manicomio que fuera un viejo convento a 20 Kms. de Arles. En 1890 se radica en Auvers-sur-Oise bajo la vigilancia y amistad del Dr. Gachet. En este lugar sus desajustes psíquicos hacen crisis. El 27 de julio de 1890 se dispara en el pecho, muere el 29 en la noche. Es considerado el pionero por antonomasia del arte moderno, en lo que se entiende como "vanguardia".

d.- LA OBRA: "AUTORRETRATO CON LA OREJA VENDADA". (7)

Los acontecimientos que se narran no pueden separarse del cuadro, que es tributario de los mismos. El asunto es relativamente conocido. Todo parte de una supuesta comunidad de artistas que se radicaría en Arles, en la Casa Amarilla, y donde Gauguin asumiría el papel de abad.

El 23 de octubre de 1888, Gauguin llega a Arles. Los dos artistas se conocían pero no eran necesariamente amigos. La convivencia entre ambos fue desde el principio difícil, no coincidían en las propuestas plásticas ni tampoco en su relación con otros ni con las mujeres.

En Van Gogh, las fases de alienación mental que se sucedieron explican la parte delirante de su concepto artístico que pretendía conciliar el cuadro y la realidad, la ficción y la existencia. Gauguin fue el catalizador de este proceso y en parte responsable en el desastre ocurrido en Arles la noche del 23 de diciembre de 1888.

Esa noche Gauguin, alerta ya del estado demencial de su amigo, decide pernoctar en una pensión. La noche antes de nochebuena Vincent se mutiló con un cuchillo. Se cortó parte de una oreja, la envolvió en un pañuelo y fue al burdel y entregó el lóbulo a una prostituta. Llegado a casa perdió el conocimiento. Así lo encontró la policía y fue internado en el hospital de la ciudad. Gauguin abandonó Arles. Nunca más volverían a verse.

Es necesario consignar que ambos artistas sufrían de sífilis, lo que puede explicar los estados demenciales, la violencia y la incoherencia ante la vida real.

Luego de dejar el hospital, en febrero de 1889 sufre un ataque de paranoia, lo que determina su posterior reclusión en el sanatorio psiquiátrico de Saint Rémy. En esta instancia, para la sociedad, ya es un pintor maldito. El artista salvaje. El loco, ya sin regreso.

Todo lo anterior es el componente psíquico que invade la estructura de este cuadro.

En la obra aparece Van Gogh, lleva un gorro morado-lila con piel negra en la cabeza, y un paño blanco tapando la oreja mutilada. El rostro ensimismado, con la vista perdida, es casi inerte, lejano, hosco. Pintado con ocres, anaranjados, rosas y amarillos claros.

El cuerpo, hasta medio tórax, cubierto con un capote verde-azul, silueteado con negro. En el fondo en verde-amarillo claro, aparece una reproducción de una estampa japonesa ¿Hiroshige? Una puerta vidriada en azul-celeste, y, en el otro extremo una ¿cruz? O ¿Su atril con un cuadro? En anaranjado.

En apariencia, el cuadro no es más ni menos que eso. Quien no sepa el curso de esta vida no podrá leer esta obra ni responderse las preguntas que emerjan.

Ignoramos el grado de conciencia o inconciencia de van Gogh en la pintura de ese autorretrato. ¿Qué intención lo lleva a autolastimarse y luego exponerse en un registro plástico? ¿Es un acto expiatorio? ¿Es sadomasoquismo?

Lo grave de este autorretrato es que en él no se puede separar la evidencia literaria de la pintura. Nos guste o no, existe una narración. Van Gogh, nos dice: ¡Este soy yo, así me veo! ¡Tal cosa me sucedió! ¡Este paño cubre mi culpa y castigo! También: ¡Amo a los japoneses! Tal vez: ¡Estoy loco! Es posible, que en esta obra Vincent pida ayuda: ¡Estoy solo, necesito de ustedes!

Este cuadro está pintado con: violeta, verde, anaranjado y sus respectivas mezclas y degradaciones, que extrañamente crean una atmósfera enfermiza. El fondo es arbitrario y desconectado de la forma. El todo de la obra resume desequilibrio, desorden, caos, ausencia de una mente sólida y esclarecida. Está en los límites de la locura, que asoma hiriente en los ojos verdes.

Se han realizado diferentes especulaciones sobre cuáles fueron las razones por las que Vincent se mutiló una oreja. Una de estas apreciaciones trata sobre el posible tinitus que Van Gogh pudo tener y que lo llevó a cortarse una oreja para terminar con tan molesto zumbido dentro de su oído. Esta posibilidad radica en la conocida esquizofrenia que Van Gogh padecía y la que fuera tratada en el Sanatorio de Saint Rémy por el doctor Gachet.

Para comprender mejor esta situación se pasará a explicar en qué consistió esta patología y relacionarla con otras alteraciones psicológicas como la "locura de los sordos". El tinitus es la presencia de un zumbido constante en la cavidad auditiva, algo similar al sonido de los cables de alta tensión -producto de las expansiones electromagnéticas que se producen en los sectores donde hay alto voltaje-. Este sonido, el que se presenta de forma constante en el afectado, genera desesperación, alteraciones emocionales y diferentes clases de delirio. Este padecimiento pudo llevar a Vincent a cortar su oreja con el fin de terminar con tal molestia. Se especula que el mismo Van Gogh habría dicho que se desmembró su oreja para terminar con un ruido que lo acosaba(*). Dentro de las patologías asociadas a este mal, están los delirios entre los cuales cabe destacar la "locura de los sordos". Este padecimiento

(*) Punto de la Tesis que fue mencionado por el profesor guía al tesista.

puede darse en personas con problemas auditivos, el que puede manifestarse de diferentes maneras; la forma generalizada de este mal viene acompañada de una constante sensación de acoso y burla, la que se produce cuando el afectado, al no lograr escuchar correctamente, genera alucinaciones patológicas que hacen que la persona enferma crea que se produce en el colectivo una burla generalizada sobre su condición.

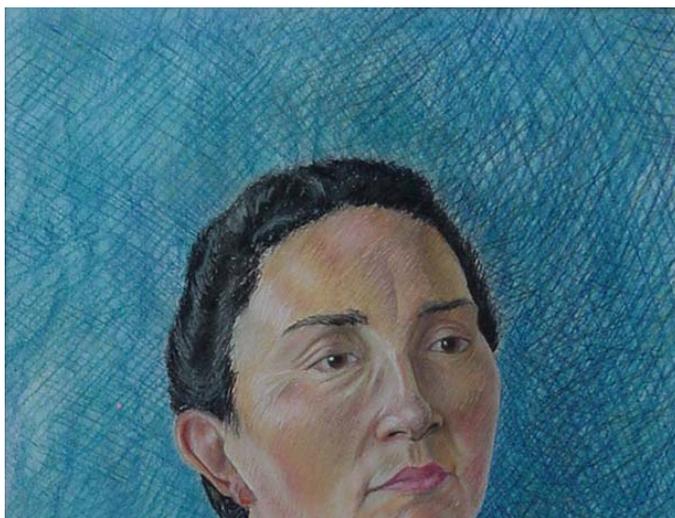
Esto mismo produce en el afectado una condición hostil que lo promueve a tener comportamientos que para los sanos son inexplicables y en ocasiones que lindan con la agresión física a extraños y una tendencia a la autoaniquilación, aunque aún no se tiene certeza sobre cuáles son las razones por las que Vincent realiza diferentes acciones inexplicables, como mutilar su oreja derecha y regalársela a una prostituta, agredir a Gauguin furtivamente durante su convivencia, o, finalmente el autoatentado que termina con su vida.

No podemos realizar más que especulaciones, ya que las verdaderas razones se fueron con Van Gogh a la tumba.



"Retrato con la oreja vendada".

Pintor: Vincent Van Gogh.



“Retrato de mi madre”. Lápiz pastel sobre papel.

Carlos Espinosa G. 1995.

3. FACTORES DE UNA OBRA.

¿Qué factores, profundos y esenciales, pueden motivarme -en lo biológico y psíquico- para enfrentarme a la pintura de un retrato, de mi autorretrato o de un cuadro compuesto?

Me propongo algunas respuestas:

- 1.- La Externalidad: la estructura biológica inmediata: joven, adulto, viejo.
La vestimenta: su complemento. El entorno: próximo o lejano.

- 2.- El Cuerpo Visible: los músculos, los huesos, el cráneo, el pelo, las orejas, la frente, la nariz, los pómulos, los ojos, la boca, el mentón, el cuello, la barba, la piel.

- 3.- Lo Psíquico: La sensibilidad, el dolor, el placer, el aburriendo, la saciedad, la repugnancia, el asco físico y psíquico, la diversión, el fastidio, la alegría, la aflicción, el embeleso, el pánico.

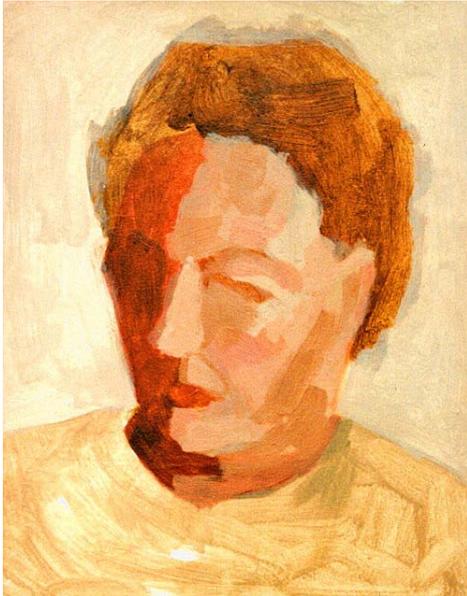
- 4.- El Referente Cultural: la belleza, la fealdad, la inteligencia, lo limítrofe, lo ideológico, la política, lo religioso.

- 5.- El Hito Filosófico: la existencialidad, la racionalidad, el drama, la tragedia, el exterminio, la trascendencia, el paradigma, el icono, la vida, la muerte, la ética, la moral.

- 6.- El Espacio: el paisaje, la multitud, la arquitectura, el intimismo, la historia, la cultura, la ciudad.

- 7.- La Materialidad de la Obra: el papel, la tela, el muro, los carbones, los grafitos, los óleos, los pinceles; la madera, la piedra, la greda, el metal.

8.- La Vocación: que amalgama todo lo anterior y lo transforma en obra observable, interpretable, reconocible, criticable.



“Rostro 1” y “Rostro 2”. Acrílico sobre madera. Carlos Espinosa G. 2003.

Lo anterior es conocimiento. Lo que decide la obra es la pasión, el deseo, la voluntad, la necesidad. Aunque la externalidad, la intimidad, lo biológico y lo psíquico están igual en la obra. No podemos desentendernos de nuestro ser.

Picasso: *"Yo no busco, encuentro"*.

Lo esencial de lo creado no es lo creado, es la necesidad de su creador de sacarse una inquietud profunda. La misma que hace que hoy, las diferentes ramas de la ciencia, se preocupen de entender el medio en el cual habitamos.

Esta inquietud en lo científico, tiene su contraparte en lo humanista. La ciencia logra por fórmulas –investigación–, lo que las humanidades logran, en este caso, con la pintura.

Lo científico y lo humano, a su vez, se unifican en la imagen, la forma y la concepción de ella y sus partes, lo que nos remonta a la primera necesidad y forma de creación. La imagen hoy sigue siendo tan compleja y conceptualizada como antes. En ella hay un cuerpo de especulaciones universales; su proceso y resultado son más complejos aún que una ecuación cuántica o que una obra filosófica (*). Más universal, porque a nadie está vedada la posibilidad de ver cuando no se es ciego.

Parece tan sencillo, que todos dicen: ¡Hasta mi hijo de cuatro años lo hace! ¡¡Y, mejor!! Pero el hecho es que nadie ve ni "crea", porque, además, dicen: ¡No entiendo! Cuando no hay nada que entender, más bien, sólo hay que "sentirse" cuando se ve. No digo sentir, ya que eso determina una exterioridad. Sentirse, es darse cuenta de lo que se experimenta en carne propia. Este es el punto de la representación como copia de lo vivido o presenciado, como la necesidad de revivir al realizar la obra -lo experimentado- y que el espectador ve como contingente. Esto es, que puede asimilar o no lo articulado por el creador; o que, puede dar pie a que el espectador realice otras conexiones en función de una articulación personal, que nada tiene que ver con lo creado sino sólo como causalidad.

Al respecto, el malagueño Picasso, es el artista que durante el siglo XX, desafió la inteligencia y la inquietud, proyectándose a todas las posibilidades. Pintó

(*) Este punto puede parecer unilateral, por ello me es dado dejar en claro que la pintura está sujeta a la maleabilidad de los materiales que la componen y que deben ser manipulados con las dificultades propias de cada uno de ellos, llegando de esta forma a situarse lejos de los métodos de los lenguajes previamente decodificados, como es el caso de la palabra escrita y el lenguaje de las matemáticas.

el rostro humano desde el más puro clasicismo, con el realismo más fiero, hasta su destrucción total.

En conversaciones con Cristian Zervos, editor de Cahiers d'Art, en el año 1935, Picasso, dice:

"El arte abstracto no es nada más que pintura. ¿Dónde está ahí el drama?"

"Todo el mundo quiere entender el arte, ¿por qué no intentan entender el canto de un pájaro? ¿Por qué la gente ama la noche, las flores, todo lo que nos rodea, sin necesidad de entenderlo?"

"No soy pesimista. No abomino el arte, porque no podría vivir sin dedicar todo mi tiempo a él. Lo amo como el único propósito de mi vida. Todo lo que hago en relación con el arte me proporciona el placer más grande".

"Nunca sé qué vendrá a continuación."



Sin título. Acrílico sobre madera.

Carlos Espinosa G. 2003.

Entonces, el campo artístico se transforma en tierra posible, lugar donde el hombre que se reconoce a sí mismo puede recorrer y recorrerse sin temor, sobre la base de crear libremente. Aunque algunos intenten encasillar todas las manifestaciones e imponerlas a quienes estudian arte, como si la libertad de creación no existiera.

El encontrar en la expresión la forma de sí mismo, es la explicación del entender; aceptándose en el hacer, más allá de si lo hecho se le califique como arte o no arte. El problema del creador, hoy por hoy, no pasa por sentirse encasillado, ni por el no poder expresarse. Hoy, importa: la libertad, la capacidad, el espacio, los recursos, la cultura, la comunicación, la investigación, la interacción, la información, todos factores esenciales para el artista y su obra.

Otra realidad soportaron los héroes del color y los poetas llamados "malditos": privación, incompreensión, hambre, escarnio, persecución, burla. No obstante lo cual, se sobrepusieron con su forma de ver, vivir, sentir y comprender el mundo.

Toda esa grupalidad de valientes y decididos pintores impresionistas y postimpresionistas rompieron con lo establecido, no por romper con algo, ya que no se lo propusieron, sólo fueron más allá de lo posible. Sabemos: no eran considerados en su época, y, la mofa y la indiferencia ciñeron sus vidas. Es lo que reconocemos como "bajo perfil". Mozart murió enfermo y de hambre, no obstante su música está plena y actual.

No se trata de hacer revoluciones con el arte, no es un arma política, aunque se la utilizara para ilustrar revoluciones -Rivera, Alfaro Siqueiros-. No es un instrumento de cambio, porque no se la compra cuando no cumple con los parámetros "artísticos" imperantes. No es un lenguaje decodificado en función de una lengua escrita. No es una especulación filosófica. Sólo es una manera de comprender y comprenderse, ver y relacionarse con el mundo.

Algunos maestros han opinado sobre esto:

- *"La pintura es cosa mental"*.

L. da Vinci. S. XVI.

- *"Yo pinto lo que veo y no lo que otros acceden a ver"*.

E. Manet. S. XIX.

- *"No soy un pintor del natural... el arte es abstracción"*..

P. Gauguin. S. XIX.

- *"Debe tenerse en cuenta que un cuadro -antes de ser un caballo, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera- es esencialmente una superficie plana, cubierta de colores dispuestos en un determinado orden".*

M. Denis. S. XIX.

- *Sobre el impresionismo: "Con estos colores, mutuamente matizados e iluminados con blanco se ha llevado a cabo un intento de obtener la riqueza del espectro lumínico solar en todos sus tonos".*

P. Signac. 1909.

- *"No se debe nunca juzgar un cuadro "en comparación" de elementos más o menos reales. Un cuadro tiene valor intrínseco, al igual que una partitura musical o un poema".*

F. Léger S. XX.

- *"La realidad es infinita y variada. ¿Qué es la realidad? ¿Dónde comienza, dónde termina? ¿Qué peso debe tener en la pintura? Es imposible contestar esas preguntas". (8)*

F. Léger. S. XX.



“Retrato en tierra ocre”. Acrílico sobre madera.

Carlos Espinosa G. 2003.

3.1. EL COLOR COMO ESTADO DE CREENCIA.

Leo: " Auvers-sur-Oise", junio, 1890. (9)

"A mi hermana Willemien:

Lo que me apasiona más -mucho, pero mucho más que todo el resto de mi oficio- es el retrato, el retrato moderno. Busco en él color, y seguramente no soy el único que busca en esta dirección. Me gustaría -fíjate está lejos de mí el decir que podré hacerlo, aunque esto es lo que me propongo- me gustaría pintar retratos los que se les figurarían después de un siglo a las gentes viviendo entonces, como apariciones. Por lo cual no quiero decir que intento lograr un

parecido fotográfico, sino por nuestras expresiones apasionadas, esto es, empleando nuestro conocimiento y nuestro moderno gusto por el color como medio para llegar a la expresión y la intensificación del carácter.

.....
Vincent."

Vincent Van Gogh, en carta a su hermana Willemien.

La individualidad humana tiene la posibilidad de articular el medio con las capacidades naturales de adecuamiento para instalarse en él. Su forma de dar cuenta de su experiencia en el medio no radica en una objetividad, sino en la singularidad de la afección que el medio, junto con su capacidad de articulación, determinan la experiencia. Esta complejidad determina la individualidad como un ente aislado de una conciencia colectiva. La inserción del individuo, debe estar normada por el grado de compenetración que él mismo tiene en ella; esto es, la forma en que el grupo lo asimile: si el grupo no lo acepta queda fuera por rechazo; si la individualidad no acepta al grupo, se autosegrega. El calce está, en cómo puede instalarse el individuo en el colectivo sin perder su individualidad y sin romper la armonía del colectivo.

De la misma carta de Vincent Van Gogh:

"De este modo el retrato del doctor Gachet te muestra un rostro del color de un ladrillo caliente y tostado por el sol, con el cabello rojizo y con una gorra blanca, rodeado por un escenario rústico con un fondo de colinas azules; sus ropas son ultramarinas, esto saca a la luz el rostro y lo hace más pálido, no obstante el hecho de que e color ladrillo. Sus manos, las manos de un partero, están más pálidas que el rostro. Ante él, sobre una mesa roja de jardín, están unas novelas amarillas y una flor de digital de un sombrío purpúreo."

Aquí, siento el color como estado de creencia. El color multiplicado por la fuerza, la intensidad de la voluntad del artista. Un juego de encuentros y choques, de fulguraciones donde el rojo se golpea con el azul y el amarillo penetra el morado.

En Van Gogh, encontramos la lección de Cézanne: la luz es anaranjada y la sombra es su complementario, el azul; la media tinta es el pasaje del anaranjado al azul por intermedio del rojo violáceo y del violeta azulado. O, pasar del anaranjado al azul por la otra parte del prisma, o sea por el amarillo, el amarillo verdoso, el verde azulado, lo que determina elegir. En la armonía tenemos dos alternativas, ambas usadas por Van Gogh: a.- violeta, verde, anaranjado; b.- rojo, amarillo, azul.

Todo este juego de los colores en el constructo se somete a las fuerzas: grande, mediano, pequeño, y, la jerarquización: aumentar, disminuir, suprimir -o

indicar a penas-. Además, de aceptar que no hay color sin gris. Cuestión que es constante en maestros como: Rubens, El Greco, Velázquez, Goya.

En estos límites el estado de creencia es pasión, toma de decisión, carácter. Lo vemos en: "Retrato del poeta belga Eugéne Boch", 1888, pintado en Arles.

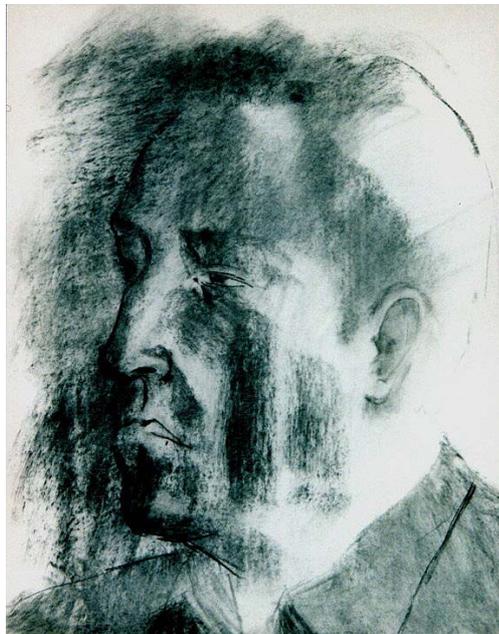
La creencia, es producto de la necesidad de comprender el medio que se habita, darle forma, para de esa manera desarrollar un estado de pasividad colectiva, fundamentada en la determinación de que: tanto la individualidad, como el medio en que esa individualidad se encuentra, son el producto de uno o varios entes superiores que determinan su estado existencial. Es una creación del individuo, una respuesta, la primera respuesta a su estado de abandono, la que debe ser ilustrada como forma de otorgar una respuesta de comprensión, y, a su vez, como símbolo totémico imperfecto de una deidad observante y gobernante.

Aquí, ese dios es el color total sobre la pintura total, única respuesta a un hombre -el doctor Gachet-, que se iconiza. En este escenario Vincent vive en estado de creencia y trasciende.

Pero, además de lo anterior, debemos considerar que el hombre no ha nacido pintando. El resultado de su pintura es un proceso complejo, determinado por la evolución de la gráfica sobre el muro, la madera, el papel o la tela, lo que determina la representación. Es lo que después comienza a ser pintura. Puede decirse que, la intervención que realiza el artista sobre el soporte no determina a la obra de arte como obra de arte; ya que, toda esta terminología utilizada en función de definir aquello que hay sobre el soporte, nada tiene que ver con lo que eso es para el creador que la realiza. Es aquí, donde el hacer se junta con el estado de creencia. El artista no pretende determinar un aspecto de su sociedad, -aunque lo haga-; ni

tampoco, trata de dejar un recuerdo sobre la misma, para la posteridad; sólo pretende entender y entenderse en el proceso de crear, representando situaciones experienciales. El valor de la obra, en sí misma, no radica en lo representado, ni en cómo vemos hoy nosotros lo que allí yace, si no en que comprendamos cuál es el proceso en el sentido profundo de la relación artista, soporte, materiales y contenido, y, que es la suma de lo que vemos.

Esto es, dicho con otras palabras: ¿Qué es lo que hace que el artista, aún hoy, se preocupe de seguir creando? ¿Es, acaso, que nuestro canon delata constantemente su deficiencia? ¿Tal vez, sólo no permitimos que aquellos cánones -preestablecidos- nos coarten la libertad de seguir jugando con nuestra imaginación? O, ¿estamos inevitablemente compulsados a crear frente a esta vorágine que nos rodea?



“Rostro de mi padre”. Carbón s/m.

Carlos Espinosa G. 2003.

3.2. EL LUGAR EN QUE HABITO.

"¡Ah, sí, cuando hay que aprender se aprende; se aprende cuando se trata de encontrar una salida! ¡Se aprende sin piedad!". FRANZ KAFKA. (10)

El hombre, desde tiempos muy remotos, realiza obras de arte. Desde los inicios, ya sea en escultura o pintura, le preocupó la interpretación del cuerpo y rostro humano. Esta búsqueda plástica, se expresa como una constante en todos los hitos históricos y artísticos. Tan extenso es este muestrario de cuerpos y rostros, que basta por sí sólo para no optar por uno, sino aceptarlos a todos como la unidad de una inquietud común.

Así es justo, para el hombre y para la forma en que se relaciona con su medio, pensar en los antecedentes históricos, ir al origen mismo donde el hombre se vuelve hombre, en el acto mismo de la creación. Algo sucede con él cuando comienza a realizar estas operaciones, algo que está más allá de su condición puramente animal.

Me sucede cuando estoy frente a un papel, una superficie en blanco, a la espera de una respuesta que no oigo, y, que sí está, no veo. ¿Es la necesidad de satisfacer una incógnita? ¿es el intento por comprender el medio, la superación de un obstáculo? O, es la pregunta que ronda desde la "Esfinge" hasta Richard Estes:

¿Qué es este mundo, y cómo se le puede comprender? ¿Cómo llegar a establecer cuál es la realidad y cuál es el papel del hombre en ella? En esta búsqueda, establezco un vínculo comunicacional por medio de lo representado.

Tal vez, estas formas sobre la superficie actúan como contextualizador para definir el interés en un punto específico; o, para definir un estado de identidad; o, para reconocerse en un estado de creencia. Algo, como un pre-canon, producto intuitivo, aún inconsciente, que cumple con establecer parámetros para un grupo indeterminado de ideas.

Siempre, el hombre creativo e intuitivo se relaciona con su medio, condición entre lo creado por él y la naturaleza. De esta forma, crece asociando situaciones de su vida cotidiana a situaciones, sociales o de otro tipo, acaecidas en su entorno. Al mismo tiempo que enfrenta otros que son producto de una cadena de hechos históricos: problemas económicos, acontecimientos políticos, producción industrial, agitaciones sociales, religiosas, etc. Llegando a este punto, no puedo dejar de constatar mi condición de chileno y sudamericano: mestizo, sudaca, ente de la periferia. Es decir, estoy donde diferentes factores determina la sociedad actual, quiero decir lo nuestro, desde sus inicios y el peso histórico de cada una de ellas.

Pienso, entonces, en la "Máscara azteca del dios Quetzalcoatl", realizada en obsidiana; y, se me suma: "Moai", Isla de Pascua, en piedra volcánica; dos de mis referentes de sangre, que marcan el valor cultural de nuestro continente y las divergencias humanas que los componen. ¿Acaso, no existe un drama en la relación entre los países occidentales desarrollados y su relación con las naciones del tercer mundo?

Rembrandt, está en mí con su "Autorretrato, joven con pelliza", con una cara que ya preocupa, y todo el orgullo de su juventud. Y, en la otra vertiente, perfuman las "Rosas" de Pancho González.

Somos los países con una cultura trastocada por el colonialismo, la destrucción de nuestras raíces naturales, en esta extensa y plural geografía que ocupamos; donde otros nos invaden, tergiversan nuestros valores y creencias e imponen su cultura por la fuerza militar, la persuasión religiosa o el poder económico.

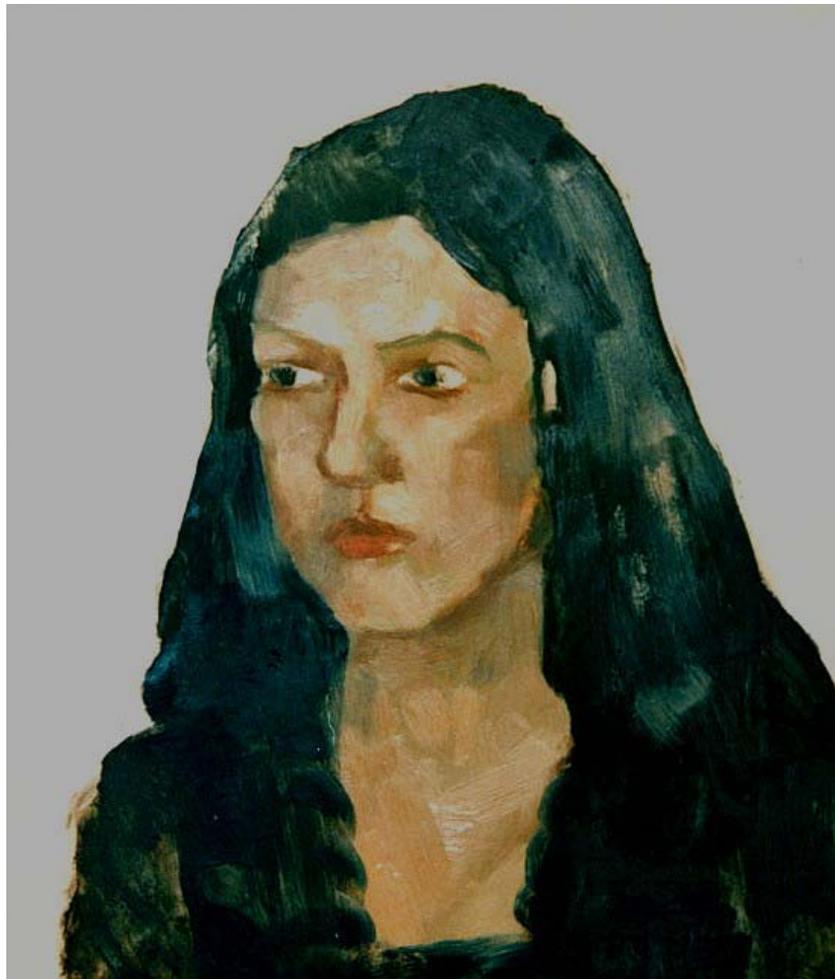
El resultado, es la pérdida de identidad y la consecuencia en reconocerse en valores foráneos. Realidad común al hombre mestizo, proveniente de mezclas de mundos diferentes, que no encuentra su lugar en ninguna de las dos zonas de su origen; una forma de exilio que le impide reconocerse en su lugar natural, una zona que por obligación debe construir él mismo.

Este lugar que me toca habitar se extiende por un territorio nuestro pero alterado, que de una u otra forma, nos marca con su geografía. En esta zona se establece nuestra identidad, en los éxitos y fracasos de este colectivo, que con tanto esfuerzo, errores y aciertos hemos construido. Aquí estoy yo. Aquí está mi pintura. (*"Describe tu aldea, y serás universal"* León Tolstoy.)

Lo anterior es un largo conflicto, que Matta resuelve magistralmente. Este choque llega a producirse de forma natural, pero la toma de conciencia sobre su condición lleva aún más tiempo.

El artista, entonces, trata de comprender y de comprenderse en el medio, en el lugar que le toca habitar, sin perder por ellos su relación con eventos que se encuentran alejados de él. Su singular punto de vista, lo ayuda por medio de su capacidad de apreciación a, de forma intuitiva o consciente, concebir el fruto de su

entendimiento. No se trata de que aquello sea comprendido por todos; sino más bien, que sea comprendido por aquellos que viven la misma realidad; y, que por ese motivo tiene la posibilidad de comprender mejor el imaginario de aquel, que con su capacidad personal trata de dar forma a un mundo comprensible; dado que las formas de pensar y de pensarse son diferentes, dependiendo de los acontecimientos humanos e históricos que hacen del hombre un ser pensante.



“Katherinne”. Óleo sobre madera.

Carlos Espinosa G. 2003.

4. EL ROSTRO HUMANO, APROXIMACIÓN A MI PINTURA.

(A modo de conclusión-I)

La pintura llamada figurativa, hoy por hoy, está sometida a crítica. Las vanguardias y las nuevas tendencias, han influido mucho en el quehacer propiamente pictórico. Se llama a la "Figuración", el arte de la "Representación" de modo marcadamente crítico; es como si el recorrido de la forma reconocible no tuviese ningún valor, desde el punto de vista artístico imperante. Se la critica en su calidad de copia y se le cruzan en el camino otras tendencias que atacan su condición de arte representativo:

"No hay duda alguna de que todo nuestro conocimiento comienza con la experiencia. Pues ¿cómo podría ser despertada a actuar la facultad de conocer sino mediante objetos que afectan a nuestros sentidos y que ora producen por sí mismos representaciones, ora ponen en movimiento la capacidad del entendimiento para comparar estas representaciones, para enlazarlas o separarlas y para elaborar de este modo la materia bruta de las impresiones sensibles con vistas a un conocimiento de los objetos denominado experiencia?"

KANT. (11)

Son estos argumentos los que nos permiten defender el arte representativo en nuestro propio quehacer artístico, el cual versa sobre la representación: que, en esta tesis hemos orientado hacia la representación del rostro humano en la pintura.

Por supuesto, no es nuestra intención decir que las otras tendencias no tienen valor, ya que, repetiríamos el error que esas tendencias cometen para con la figuración. Éste no es el asunto que nos interesa en este momento, nuestro problema pasa por el rostro humano en la pintura que, como pintores, representamos sobre el soporte.

Las nuevas tendencias, así como la publicidad, la computación y los nuevos medios, transforman la obra que realizamos. Tal vez, no lo tenemos claro desde el principio, como se expresa en: "El lugar que habito". Está latente en la afección que el medio nos otorga y dentro del cual nos encontramos.

El realismo, la figuración, el cromatismo e impacto compositivo de la publicidad lo desbordan todo. Hacia donde miremos se ven afiches, gigantografías, publicidad por todos lados a todo color, en todos los tamaños y en todos los medios. El color y la forma, así como la manera en que están dispuestos sobre el plano, están estratégicamente pensados para calar en lo más íntimo de nuestros deseos y necesidades. Entonces nos acordamos de las célebres clases de la Universidad, donde siempre se ha dicho: "El arte no tiene ningún fin", "no persigue ninguna meta de utilidad". Es cierto, el arte no persigue vender más, ni menos promocionar un producto. El arte, bien pensado, apela a la interioridad del hombre, tanto del creador como del espectador, y son los medios publicitarios los que se sirven de él y sus métodos para construirse plásticamente en función de los fines que ellos persiguen.

Así visto, el arte pictórico es el generador del cual nacen nuevas formas de

expresión. La pintura no está ajena a estos cambios: los medios computacionales, los interactivos, el ciber mundo que lo invade todo, no posterga la figuración, se sirve de ella; es por medio de la imagen figurativa que la interfase se hace posible en las nuevas fronteras cibernéticas, de donde nacen nuevas posibilidades de hacer arte de cualquier representación.

Lo que en un momento la fotografía produjo, hoy lo hace la computación y el arte objetual. El concepto es fundamental ya que, es por medio de él que construimos nuestras representaciones:

"El mundo es mi representación: esta verdad es aplicable a todo ser que vive y conoce; aunque sólo al hombre le sea dado tener conciencia de ella; llegar a conocerla es poseer el sentido filosófico. Cuando el hombre conoce esta verdad estará para él claramente demostrado que no conoce un sol y una tierra y sí únicamente un ojo que ve el sol y una mano que siente el contacto de la tierra; que el mundo que le rodea no existe más que como representación, esto es en relación a otro ser, aquel que lo percibe, o sea él mismo".

SCHOPENHAUER. (12)

Esta cita, nos lleva a la interioridad del hombre, nos enseña como Kant que, el ser dentro del cuerpo, el mismo que utiliza como medio perceptual para generar la representación a partir de la experiencia, está determinado por el medio que lo contiene. De esta forma, hace que la representación que nosotros nos hacemos del medio que nos contiene, la traduzcamos a la representación que es comprensible en

el lenguaje que escojamos; para decodificarlo en el lenguaje de la palabra, el lenguaje del color y la forma, o el lenguaje que las ciencias desarrollan para sus estudios. El hecho está, en que siempre hay una forma de representar la experiencia como representación gráfica, pictórica, escultórica, volumétrica, literaria o científica; todas las cuales son conceptuales, ya que son exclusivamente comprendidas y decodificadas por nosotros los hombres:

"La principal diferencia entre todas nuestras representaciones es, que son, o intuitivas o abstractas, está última clase está constituida por una sola clase de representaciones, los conceptos; y estos son propiedad exclusiva del hombre". SCHOPENHAUER. (13)

Es así, nosotros traducimos la experiencia en representaciones para poder relacionarnos con la exterioridad que es el medio en sí mismo que nos contiene; y, luego de ello, conceptualizamos la representación para dotarla de sentido en nuestro universo de conocimientos estructurados, clasificados y diferenciados, para comprenderlos en función del medio que ocupamos. Si comprendemos de esta forma la representación, no existirán conflictos entre una forma de hacer arte y otra, ya que, ambas proviene de un mismo mecanismo de articulación perceptual.

Este concepto que, como dijimos, no está vedado a lo propiamente representativo en la figuración, está a su vez, en la afección que se adquiere en la relación con la publicidad, lo afichístico, que nace de la pintura -Toulouse Lautrec-. Hoy le dan una nueva visión a la utilización del espacio, y, de la misma forma, el arte objetual en su conceptualización, también le otorga. La figuración cambia, se

transforma, se adecua, y su calidad de representación no está en discusión como las otras formas de arte:

"No hay otra verdad más cierta, más independiente, ni que necesite menos pruebas que la de que todo lo que puede ser conocido, es decir el universo entero, no es objeto más que para un sujeto, percepción del que percibe, en una palabra, representación".

SCHOPENHAUER. (14)

De esta forma insistimos en la figuración, no vemos que lo que hacemos sea algo ya realizado. Creemos que puede plantearse siempre la figuración como posibilidad legítima; una opción que conlleva la toma de conciencia del desafío figurativo en la pintura, reconociéndolo como representación, pero no por ello perdiendo su condición como una de las formas de hacer y reconocerse en el arte. En esta tesis, este punto de vista se ha tomado desde lo que es: "El rostro humano en la pintura". Rostro que es símbolo de la identidad del hombre, y, a su vez, el diferenciador entre sus iguales.

5.-CONSTRUCTO Y REPRESENTACIÓN.

(A modo de conclusión-II)

Enfrentados al tema, debemos hacernos las preguntas: ¿Por qué el rostro humano en la pintura? ¿Por qué el retrato y el autorretrato? Después de todo, esto es lo fundamental, tratar de comprender por qué se elige este tema como punto central de una tesis, haciendo de la representación del rostro humano el ejemplo que ilumina las identidades de los retratados. Identidad, porque es el rostro el que me hace diferenciar a un hombre de otro; es el rostro el agente de las individualidades. Ya quisiéramos ser: Robert Redfor o Edward Norton, y, ellas: Marilyn Monroe o Claudia Schifer. Pero, no es así, la belleza de tales iconos viene determinada por el medio que los lleva a ser conocidos, como es el cine y la televisión. Por otra parte, la atracción de sus facciones, las que nos parecen ideales, a la manera de la belleza griega que tanto ha influido en el hacer arte. No por nada es conocido como arte clásico, y, que después vemos nuevamente en el Renacimiento, cuando una vez más estos cánones sean considerados por los artistas, que produjeron el primer gran cambio en la forma de ver y hacer arte, con el nacimiento de la Sección Áurea, la perspectiva y la pintura al óleo.

El hombre cambia el medio que habita y el medio cambiado por el hombre lo impulsa a seguir en transformación. No nos parece suficiente lo ya hecho, hay que seguir cambiando, hay que seguir habitando lo construido y por supuesto siempre lo hecho se hace poco, de forma tal, que se sigue construyendo y habitando y el hombre en el proceso se da cuenta que sólo por medio del construir puede habitar:

"Al habitar llegamos, así parece, solamente por medio del construir.

Este al construir, tiene a aquel, el habitar como meta".

HEIDEGGER. (15)

Queremos permanecer y no de cualquier forma. La muerte es el destino trágico del hombre y por qué no decirlo: aquello que borra su identidad, su individualidad de la faz de la tierra y de la memoria de los que siguen con vida. Así visto, el retrato no es sólo la visión de un pintor para con otra persona -el retratado-, sino más bien la identidad del retratado habitando la pintura. Es el pintor el que construye la última morada del retratado; no digamos una foto, porque en la obra pictórica no es sólo el retratado el que queda, quedan también los ladrillos del constructor que es el pintor, su huella, aquello que nos hace decir esta obra fue pintada por Velázquez y no por otro. Si bien, el artista también pervive por medio del autorretratarse. Podemos identificarlo por medio de la forma en que la pintura se transforma en pintura cuando el pintor construye. Existe, tras la administración del espacio y los volúmenes, así como de la línea y de la mancha una identidad organizativa llamada pintor en el caso de la pintura, escultor en el caso de la escultura, etc. Y, el registro sobre el soporte nos lleva a identificarlo.

El pintor está en su constructo. La forma del lenguaje desarrollado por él mismo lo hace traer al mundo sus creaciones:

"De entre todas las exhortaciones que nosotros, los humanos, podemos traer desde nosotros, al hablar, el lenguaje es la suprema y en la que en todas partes es la primera". HEIDEGGER . (16)

El lenguaje de los colores y de las formas es universal. Todos los días jugamos con él, nos embriaga, y a pesar de todo ello no somos muchas veces capaces de sentirlo. Es finalmente el pintor el que nos dice: ¡Aquí hay color, aquí hay forma! ¿No es suficiente presenciar la armonía de la naturaleza para disfrutar del color y de la forma? Como le pasó a Rimbaud: él podía ver la belleza que otros no veían, y, consciente de eso decidió escribirle a los "ciegos". El problema, se produjo cuando se dio cuenta que a pesar de escribir de esa forma tan magistral, no era posible plasmar tanta belleza con un constructo tan limitado como las palabras. A este respecto, Eduardo Anguita, realiza un importante ensayo.

El constructo es habitado en la medida en que se construye, y, a su vez, lo construido nunca es suficiente, porque lo artificioso no logra ser tan grande como lo que nos conmueve. No existe lenguaje para lo fuertemente experimentado. Sin embargo, seguir creando es poner en evidencia el material que constituye la construcción: el soporte como soporte, la pintura como pintura, el volumen como volumen, y, es así como nos hacemos la siguiente pregunta: ¿Cuál es el sentido de la representación del rostro con la realización del retrato? La respuesta es constante: La necesidad de permanencia, pervivir en el constructo que contiene la identidad del retrato.

El retrato, se presenta entonces, como mediatizador de existencialidades. Siempre, presentación de su propio constructo y representación del modelo que

servió de excusa para su nacimiento. Por supuesto, la misma forma de representación que la de un jarrón o de una naturaleza muerta, tal vez, como Arcimboldo lo haría, rostro de frutas, naturaleza muerta, al fin y al cabo, pero pintura viva y persistente, más que nada archicopia de lo desconocido, símbolo de la naturaleza humana toda, como veremos que plantea Juan David García Bacca en: "Bergson o el tiempo creador". No ya representación, más bien presentación del deseo de inmortalidad. Ya, en las mastabas, templos y pirámides egipcios, se representaba el rostro desde el faraón hasta sus sirvientes. Y, por todos es sabido que para que el faraón permaneciera como faraón en el otro mundo, la representación de su rostro -al templo egipcio- debía pervivir en la superficie de los murales que decoraban su tumba. Y, si por alguna razón su rostro era borrado del muro, más bien retirado, horadado, aquel faraón estaba destinado a no seguirlo siendo en el otro mundo; ya no existía forma por medio de la cual fuera reconocido. Probablemente, por esta razón existen faraones que no podemos reconocer hoy en día, sus rostros al ser borrados perdieron el enlace con su dinastía y a su vez el lugar que ocupaban en su cultura. Raro es que nunca fueran borrados de manera intencional los rostros de los esclavos, los que aún así, al ser todos iguales, son indiferenciables, permaneciendo de esta forma en nuestras mentes como esclavos.

Éste no es un hecho sin importancia: nos enseña de forma fehaciente que la identidad hace del hombre su individualidad, ya no hombres, sino seres humanos con un rostro, un número de carnet de identidad, una huella digital, un número de seguro social, una cuenta bancaria, un código genético. Y, además, por qué no decirlo: un retrato, el rostro que ven los otros que no soy yo mismo, la proyección de mi ser, el símbolo de la identificación por antonomasia:

"Tan esencial es la participación del hombre en esa verdad que nombra y acerca, que en arte, en poesía, caben todas las posibilidades, tantas como individuos humanos".

EDUARDO ANGUITA. (17)

Y, es que cada ser humano tiene su propia identidad, su propio rostro, su propio carácter. Asimismo, cada ser humano ve en el otro el rostro que su propia visión le enseña, llegando a ser el mismo diferente para cada persona que lo ve. Del mismo modo, cada creador tiene su propio universo de creación y es en él, en donde ingresan los retratados, quedando a merced de quien lo representa. Pero, ya no es en sí el rostro de quien posa, no sólo ahí queda su identidad, sino que además queda la mano de quien lo transforma en formas y colores:

"El mar de Valéry, el mar de Neruda, el mar de Huidobro, no son el mismo mar. Diríamos como que el mar -ese mar con mayúscula de la creación que suponemos pero desconocemos- aceptara sin modificarse esencialmente ser modelado a gusto y voluntad de estos pequeños seres llamados Paul Valéry, Vicente Huidobro, Pablo Neruda". ANGUITA. (18)

Es aquí, donde queda la huella del creador, llámese pintor, escultor o poeta. En sus manos está la creación, está construir la morada que se habita. El retratado ocupa su lugar en la pintura como forma y color, si bien se le identifica como el

modelo, lo que ahí está no es él, sólo es el constructo que lo contiene y que se contiene a sí mismo. La pintura está ahí como pintura y nada saco con insistir que aquello no es pintura, escudándome en la representación. Antes que nada es pintura, y me pregunto, cuando veo uno de esos retratos; un Pedro Lira, un Pablo Burchard, un Juan Francisco González: ¿Qué es realmente lo que veo? De primera diré: aquélla es una persona, si es el retrato de X persona, pero: ¿Qué es realmente lo que veo? ¡Veo pintura! Ya que ninguna relación tengo con el retratado, a menos que sea yo quien lo plasmó en la tela, quien lo pictorizó, -por lo tanto el vínculo se pierde-. Para mí, mero espectador, lo que ahí se me presenta en el soporte es pintura, sí, nada más que eso. Los cánones sociales, son los que me dicen: ¡Ésa que ves en la tela es una persona! Qué error, bien sabemos que es pintura, la pintura del que fue, y entonces, recién aparece la identidad debajo de la forma. ¿Qué sería para mí la pintura de O'Higgins si no me hubieran dicho que era O'Higgins, el Padre de la Patria? ¡Sólo pintura!.

Cuando veo "Las Meninas" de Velázquez me pregunto: ¿Qué es realmente lo que estoy viendo? ¿Es el pasado de Velázquez? ¿Es sólo pintura sobre tela? ¿Es el enigmático universo pictórico de Velázquez? Creo ver el pasado en la tela, pero hay algo más que me conecta con el pintor y no son precisamente "Las Meninas", las hijas del Rey y la Reina. Es algo en la media tinta, algo en la atmósfera, algo extraño y extraordinario que no se puede describir con palabras; algo como lo que me pasa cuando veo: "La lección de Anatomía del doctor Tulp". 1632, de Rembrandt, que hace que me extrañe aún más, porque ya me sucede con dos autores que son diferentes pero que tienen la misma extraña aura evocadora. Es como lo que nos dice Anguita sobre Valéry, Huidobro y Neruda, algo en el lenguaje, en nuestro caso

el del color, el tratamiento pictórico de la identidad, que tal vez por ser identidades de seres humanos no pueden pasar a la ligera. Sé que en algún momento lo pintado existió, como yo. Pero, también sé que no eran de pintura, eran de carne y hueso. Y, así como me pasa con el retrato de: "El hombre del turbante rojo", de Jan van Eyck, del año 1433; aquél que me observa cuando miro sus ojos de óleo, no es casual ni intencionado, es vivido, como Rembrandt en: "Autorretrato con pelliza". Como si la pintura exorcizara al gestor ordenador de su realidad pictórica y que como pintura sólo es una naturaleza ¿muerta? ¿Quién sabe si viven en mí esos fantasmas cuando los veo transformados en el universo que son: tela, bastidor, imprimantes, óleos y resinas?. Sé que suena desconcertante, pero si algo existe en esas pinturas de rostros, no es sólo pintura, sino que además son la realidad que mi mente recrea en ellos cuando los veo o recuerdo. Esa locura vangoghiana, esa oscuridad goyesca, se aparecen, y, sé que no es sólo el rostro, es el mismo Van Gogh, es el mismo Goya, que se asoman risueños en la noche estrellada o la pinturas negras. Qué más quisiera yo, que fueran sólo representaciones, sólo la casa del que fue y punto. ¡Qué fácil! ¡Qué simplista! ¿Usted cree que sólo son simples representaciones? ¿Sí? Pues, si lo fueran, no podrían gritarnos esos fusilados del 3 de mayo en La Moncloa. No podrían hablarme las meninas, y menos los retratos romanos o los rostros griegos; y, sin embargo lo hacen. Claro está que no me dicen ¡Hola! ¿Cómo estás? Sino que me gritan, como el Guernica de Picasso, y, es así como la figuración habla. ¿Es acaso porque en algún momento fueron el habitar que nos contuvo? ¿Ese habitar que para habitar tuvimos que construir, como dice Heidegger?

Claro está que saber, qué es lo que se encuentra en esos rostros del pasado es imposible, son el testimonio perpetuo de lo que el hombre ha sido. Como nos dice: García Bacca, acerca de "Bergson o el tiempo creador":

"Hay cosas que los hombres sabemos, o creemos saber, mientras no nos preguntan con esa solemne y perentoria pregunta: "Qué son" Todos sabemos quiénes son hombres, y uno es el trato y actitud que guardamos con las cosas, otro con los puros y simples animales y otro completamente diferente con los hombres. Pero que no nos pregunten "Qué es" el hombre, porque al llegar aquí, nuestro habitual conocimiento del hombre adquirido implícitamente en el trato múltiple, privado, público, oficial, sentimental..., poco o nada nos ayuda para responder clara y distintamente a semejante ontológica pregunta: ¿Qué es el hombre?

Prueba de este desconocimiento en que a todos nos sume el preguntarnos explícitamente "qué es" el hombre, es que ni los filósofos –gente dedicada a la faena de preguntarse con "qué es" una cosa y responderse con su definición-- han llegado a convenirse en una universalmente admitida e inobjetable definición del hombre".

GARCIA BACCA. (19)

Luego de lo cual intentar hacer semejante análisis, desde el retrato del hombre por el hombre, se torna incontestable. Con lo que llegamos al punto en que la identidad, como figura de la identidad del hombre que aparece en la pintura, o

mejor dicho, desde la pintura como retrato, hace de la pregunta por el hombre y de su identidad la ruta sin contestar hacia ¿qué es el hombre? El hombre que descansa en el constructo, que él mismo crea, para darle respuestas a su propia existencialidad:

"Construir no es sólo medio y camino para el habitar, el construir es en sí mismo ya el habitar"... ¿Qué significa entonces construir? La palabra del alto alemán antiguo correspondiente a construir, "buan", significa habitar. Esto quiere decir: permanecer, residir. El significado propio del verbo "bauen" (construir), es decir, habitar, lo hemos perdido".

HEIDEGGER. (20)

Pero tal vez el acto mismo del habitar lo creado en el proceso de crear no se ha perdido aún. Es así, como el pintor cuando pinta habita lo pintado. Por lo tanto lo pintado es lo representado, no más aquello que está afuera, sino más bien es lo que se queda en la pintura durante el acto de construir pintando. Aquello que, por medio del lenguaje pictórico permanece, es el hombre mismo en la pintura. Creación y creador van junto al constructo.

No podemos decir qué es aquello que en la pintura del retrato y de la identidad del retratado existe en la pintura. Lo que sí podemos decir, es que aquello que permanece en lo pintado es el hombre mismo, lo que es el pintor y el modelo. El medio y el fin van junto al resultado del constructo y es ahí donde está la identidad tanto del creador como del motivo de su creación.



Sin título. Óleo sobre madera.

Carlos espinosa G. 2003.

CITAS BIBLIOGRÁFICAS:

- 1.- Pág.: 5. Jean A. Rimbaud. "Una temporada en el Infierno". En: "Anguitología. Rimbaud Pecador". Pág. 184. Eduardo Anguita. Edt. Universitaria. 1999. Santiago, Chile.
- 2.- Pág.: 15. Jean Cassou. "Panorama de las Artes Plásticas Contemporáneas". Pág.: 455. Edt. Guadarrama. 1961. Madrid, España.
- 3.- Pág.: 18. Albert Camus. "El mito de Sísifo: Obras Completas". Pág.:149, Tomo II. Edt. Aguilar. México. 1962.
- 4.- Pág.: 22. Francis Bacon. "Arte del siglo XX". Ruhrberg y otros. Pág.: 372, Tomo II. Taschen. 1995. Köln, Alemania.
- 5.- Pág.: 28. Valérie Mettais. "Louvre, 7 siglos de pintura". Pág.: 72. Edt. Art-Lys. Versailles, Francia. 2000.
- 6.- Pág.: 29. Jorge Estévez. "Esa desconocida Monna Lisa". Revista Artes y Letras. Diario El Mercurio. 15 de noviembre de 1998. Santiago, Chile.
- 7.- Pág.: 36. A.M. Hammacher. "Van Gogh". Pág.: 22 y siguientes. 1967. Edt. Paul Hamlyn. Londres, Inglaterra.
- 8.- Pág.: 48. Roger Garaudy. "Un realismo del siglo XX". Pág.: 78. Edt. Siglo XXI. Madrid, España. 1971.
- 9.- Pág.: 49. A.M. Hammacher. "Van Gogh" Pág.: 29. Edt. Paul Hamlyn. 1967. Londres, Inglaterra.
- 10.- Pág.: 54. Franz Kafka."Informe para una Academia". Pág.: 38. Emecé Edt. 1945. B. Aires, Argentina.

- 11.- Pág.: 58. Emmanuel Kant. "Crítica de la Razón Pura". Pág.: 41. Edt. Alfaguara. 1978. Madrid, España.
- 12.- Pág.: 60. Arturo Schopenhauer. "El mundo como Voluntad y Representación". Pág. 37. Edt. Aguilar. 1928. Madrid, España.
- 13.- Pág.: 61. Ob. Cit., pág.: 39.
- 14.- Pág.: 62. Ob. Cit., pág.: 37.
- 15.- Pág.: 64. Martín Heidegger. "Construir, habitar, pensar". Pág.: 1.
www.artnovela.com.ar
- 16.- Pág.: 65. Ob. Cit., pág.: 2.
- 17.- Pág.: 67. Eduardo Anguita. "Anuitología". Pág.: 179. Edt. Universitaria. 1999.
Santiago, Chile .
- 18.- Pág.: 67. Ob. Cit., Pág.: 179.
- 19.- Pág.: 70. Juan David García Bacca. "9 Grandes Filósofos Contemporáneos y sus Temas". Pág.: 15 Edt. Anthropos. 1990. Barcelona, España.
- 20.- Pág.: 71. Martín Heidegger. "Construir, habitar, pensar". Pág.: 2.
www.artnovela.com.ar
- 21.- Pág.: 79. Nicanor Parra. "Obra Gruesa", Pág. 90. Edt. Universitaria.
Santiago, Chile.1969.

EL ROSTRO HUMANO EN LA PINTURA.

BIBLIOGRAFÍA:

- Anguita, Eduardo "Anguitología", Edt. Universitaria. Santiago, Chile. 1989.
- Beryes, Ignacio "Goya", Edt. Iberia, Barcelona, España.1951.
- Bianchi, Ranuccio "Roma Centro del poder", Edt. Aguilar, Madrid, España. 1969.
- Campusano, Luis "Arka, vida en el Universo", Edt. Universitaria, 1985. Santiago, Chile.
- Camus, Albert "El Mito de Sísifo", "Obras Completas". Edt. Aguilar. México, México. 1962.
- Cossau, Jean "Panorama de las Artes Plásticas Contemporáneas", Ed. Guadarrama, Madrid, 1961.
- Demargue, Pierre "Nacimiento del Arte Griego", Ed. Aguilar, Madrid, España. 1964.
- Faure, Elie "Historia del Arte", Ed. Poseidón, B. Aires, Argentina.1944.

- Garaudy, Roger "Un Realismo del siglo XX" Edt. Siglo XXI. Madrid, España. 1971.
- García Bacca, Juan David "9 Grandes filósofos contemporáneos y sus temas", Edt. Anthropos. Barcelona, España. 1990.
- Goldscheider, Ludwig "Leonardo da Vinci", Oxford University Press, 1943.
- Hammacher, A.M. "Van Gogh", Ed. Paul Hamlyn, Londres, Inglaterra. 1967.
- Heidegger, Martín "Construir, habitar, pensar". www.artnovela.com.ar
- Hetherington, P.B. "El Mosaico", Ed. Paul Hamlyn, Londres, Inglaterra. 1967.
- Kafka, Franz "Informe para una Academia" Edt. Emecé. B. Aires, Argentina. 1945.
- Kant, Emmanuel "Crítica de la Razón Pura " Edt. Alfaguara. Madrid, España. 1978.
- Lenoir, Noël Pierre "Historia del Amor en Occidente" Ed. Peuser, B. Aires, Argentina. 1959.
- Lersch, Philipp "La Estructura de la Personalidad" Ed. Scientia, Barcelona, España. 1963.
- Lhote, André "Tratado del Paisaje", Ed. Poseidón, B. Aires, argentina. 1948.
- Lipschutz, Alejandro "Los muros Pintados de Bonampak", Ed. Universitaria, Santiago, Chile. 1971.
- Marañón, Gregorio "El Greco y Toledo", Ed. Espasa-Calpe, Madrid, España.1968.

- Menne, Albert "Introducción a la Lógica" Edt. Gredos. Madrid, España. 1979.
- Merli, Joan "Picasso", Ed. Poseidón, B. Aires, Argentina.1948.
- Mettais, Valérie "Louvre, 7 siglos de pintura". Art-Lys. Versailles, Francia. 2000.
- Néret, Gilles "Matisse", Ed. Taschen, Köln, Alemania. 1997.
- Nietzsche, Federico "La Gaya Ciencia", Edit. Mexicanos Unidos, S.A. México, México. 1994.
- Parra Nicanor "Obra Gruesa" , Ed. Universitaria, Santiago, Chile. 1969.
- Parrot, André "Sumer", Ed. Aguilar, Madrid, España. 1969.
- Pijoan, José "Historia del Arte", Ed. Salvat, Barcelona, España. 1970.
- Ruhrberg y otros "Arte del Siglo XX", Ed. Taschen, Köln, Alemania. 1999.
- Schopenhauer, Arturo "El mundo como voluntad y representación". Edt. Aguilar. Madrid, España. 1960.
- Villee, Claude "Biología", Ed. Interamericana, México, Mexico.1981.
- Yalouris, Nikolas "La Grecia Clásica", Ed. Noguer, México, Mexico. 1960.

REVISTAS:

Giannini, Humberto

"Revista de Filosofía" Vol. LI-LII.

Universidad de Chile. Santiago, Chile. 1998.

Estévez, Jorge

"Esa desconocida Mona Lisa". "Artes y Letras".

Diario: "El Mercurio". 15 nov. 1998.

**PIDO
QUE
SE
LEVANTE
LA
SESIÓN**

Señoras y señores:

Yo voy a hacer una sola pregunta.

¿Somos hijos del sol o de la tierra?

Porque si somos tierra solamente

No veo para qué continuamos filmando la película.

Pido que se levante la sesión.(21)

"Obra Gruesa", Pág. 90. Nicanor Parra. Edt. Universitaria. 1969.

