



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPTO. DE ARTES PLASTICAS

"La Nostalgia en el Autorretrato"

Por Leonardo Lindermann Díaz.

Memoria Presentada a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile
Para Optar al Título Profesional de Grabador.

Profesor Sr. Eduardo Garreaud
Profesor Sr. Nelson Plaza
Profesor Sr. Cesar Osorio
Abril 2007.
Santiago, Chile.

Indice

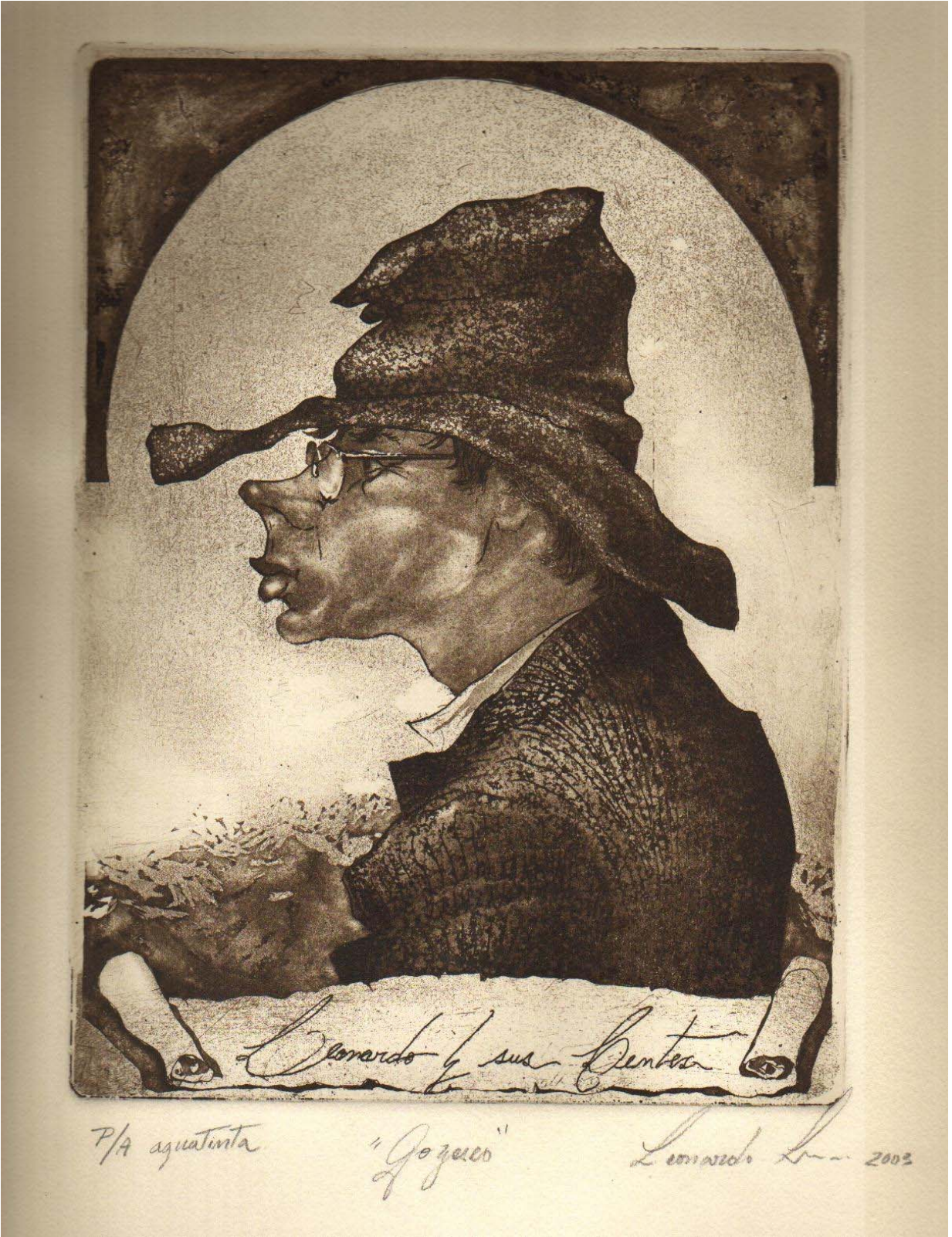
<i>Introducción.....</i>	<i>7</i>
<i>Capítulo I.</i>	
<i>El Origen del Autorretrato.....</i>	<i>10</i>
<i>Capítulo II.</i>	
<i>La Subjetividad en el retrato.....</i>	<i>21</i>
<i>Capítulo III.</i>	
<i>La Nostalgia del Autorretrato.....</i>	<i>25</i>
<i>Capítulo IV.</i>	
<i>El Cogito y el Descubrimiento de sí mismo.....</i>	<i>61</i>
<i>Capítulo V.</i>	
<i>La Reiteración del Retrato.....</i>	<i>66</i>
<i>Capítulo VI.</i>	
<i>El Aguafuerte Como Autorretrato.....</i>	<i>76</i>
<i>Conclusiones.....</i>	<i>87</i>
<i>Bibliografía.....</i>	<i>88</i>

Indice de Obras

Nº 1.	Titulo: "Goyesco"..... Autor: Leonardo Lindermann D. Aguafuerte.	Pág. 6
Nº 2.	Titulo: "Cánones de Proporción"..... Autor: Leonardo De Vinci Dibujo	Pág.12
Nº 3.	Titulo: "Battista Sforza y Federico de Montefeltro"..... Autor: Piero Della Francesca Óleo sobre tabla	Pág. 17
Nº 4.	Titulo: "Battista Sforza y Federico de Montefeltro"..... Autor: Piero Della Francesca Óleo sobre tabla	Pág. 18
Nº 5.	Titulo: "Ya no soy el D´ Ante"..... Autor: Leonardo Lindermann D. Aguafuerte.	Pág. 20
Nº 6.	Titulo: "El Canciller Séguier"..... Autor: Le Brun, Charles Óleo sobre tela	Pág. 22
Nº 7.	Titulo: "Las Pasiones del Alma" Autor: Le Brun, Charles Dibujo	Pág. 24
Nº 8.	Titulo: "Autorretrato"..... Autor: Jean Auguste Dominique Ingres. Dibujo	Pág. 28
Nº 9.	Titulo: "Retrato de Madame Ingres"..... Autor: Jean Auguste Dominique Ingres. Dibujo	Pág. 29
Nº 10.	Titulo: "Retrato del grabador Forster" Autor: Jean Auguste Dominique Ingres. Dibujo	Pág. 30
Nº 11.	Titulo: "El sueño de la razón produce monstruos"..... Autor: Francisco de Goya Aguafuerte	Pág. 32
Nº 12.	Titulo: "Virgen y Santa Ana" Autor: Leonardo De Vinci. Dibujo	Pág.33
Nº 13.	Titulo: "Autorretrato"..... Autor: Rembrandt. Óleo sobre tela	Pág. 34

Nº 14.	Titulo: "Autorretrato" Autor: Rembrandt. Óleo sobre tela	Pág. 35
Nº 15.	Titulo: "Autorretrato" Autor: Rembrandt. Óleo sobre tela	Pág. 35
Nº 16.	Titulo: "Autorretrato" Autor: Leonardo Lindermann D. Acrílico sobre tela.	Pág. 36
Nº 17.	Titulo: "Autorretrato para Ingres" Autor: Leonardo Lindermann D. Acrílico sobre tela.	Pág. 38
Nº 18.	Titulo: "Autorretrato" Autor: Leonardo Lindermann D. Litografía.	Pág. 40
Nº 19.	Titulo: "Autorretrato" Autor: Rembrandt. Óleo sobre tela.	Pág. 41
Nº 20.	Titulo: "Autorretrato" Autor: Rembrandt. Dibujo.	Pág. 41
Nº 21.	Titulo: "Autorretrato" Autor: Rembrandt. Aguafuerte.	Pág. 42
Nº 22.	Titulo: "Autorretrato" Autor: Rembrandt.. Aguafuerte.	Pág. 42
Nº 23.	Titulo: "Cesante" (autorretrato) Autor: Rembrandt. Aguafuerte.	Pág. 43
Nº 24.	Titulo: "El Condotiero de otro Leonardo" Autor: Leonardo Lindermann D. Aguafuerte.	Pág. 46
Nº 25.	Titulo: "Linares" (autorretrato) Autor: Leonardo Lindermann D. Acrílico sobre tela	Pág. 48
Nº 26.	Titulo: "El Desvelo de un artista" Autor: Leonardo Lindermann D. Aguafuerte.	Pág. 52
Nº 27.	Titulo: "Ya no soy el D´Ante" Autor: Leonardo Lindermann D. Aguafuerte.	Pág. 54
Nº 28.	Titulo: "Goyesco" Autor: Leonardo Lindermann D.. Óleo sobre tela.	Pág. 58
Nº 29.	Titulo: "Goyesco" Autor: Leonardo Lindermann D. Óleo sobre tela.	Pág. 59
Nº 30.	Titulo: "Autorretrato de Goya" Autor: Francisco Goya y Lucientes. Aguafuerte.	Pág. 60
Nº 31.	Titulo: "Leonardo en otra parte" Autor: Leonardo Lindermann D.. Aguafuerte.	Pág. 65

- N° 32. Título: "El descanso del artista".....Pág. 73
Autor: Leonardo Lindermann D.
Aguafuerte.
- N° 33. Título: "Autorretrato".....Pág. 75
Autor: Leonardo Lindermann D.
Óleo sobre tela.



INTRODUCCIÓN

Para adentrarnos en el tema “Nostalgia en el Autorretrato” iremos en busca de aquella época que fue tierra fértil para que el hombre se reconociera como individuo y se representara como tal mediante un sentimiento humanista, que muy temprano fue sutilmente modificando el concepto teológico y ontológico de una iglesia medieval, que se resistía desde sus cúpulas a estas nuevas revoluciones intelectuales y que, sin embargo, desde sus cimientos comienza el deterioro de aquellas concepciones que conformaban la fortaleza de la verticalidad de aquellas catedrales francesas. Dicho de otro modo, la antigua y elevada cultura clásica desde su reaparición en el siglo XII comienza su lento proceso revolucionario, erosionando un escenario social que mostrara sus resultados más concretos en los siglos XIV y XV del renacimiento italiano.

Por otra parte, a la vanguardia de los nuevos aires del humanismo se puede contemplar ya por aquel entonces, en el siglo XII en el seno de las catedrales francesas a través de la escolástica, a aquellos actores intelectuales que son los referentes de un humanismo temprano, comenzando por los que conformaron aquel estrato eclesiástico, de una sociedad medieval que desde sus cimientos filosóficos comienza a hacer efecto mediante aquel espíritu humanista que se inclinó a prestar atención al estudio de las lenguas

(latín y griego) y de los autores clásicos, y por otro lado al hombre mismo como ser pensante.

Ahora bien, en el capítulo I, “El origen del Autorretrato”, dirigiremos nuestra mirada a lo que hay detrás de un autorretrato e indagaremos en algunas fuentes tanto filosóficas como literarias y responderemos algunas preguntas como por ejemplo: ¿Qué cualidades comprende el autorretrato con respecto al retrato? Pues sólo vasta un vistazo a aquellas cualidades para que en el siguiente capítulo nos sumerjamos en el concepto “subjetividad” que es substancial para comprender la materia abordada, con respecto al autorretrato y como pensadores que pisan otros estratos influyen a través de su filosofía en pos de una liberación de “Las pasiones del alma” más, por otro lado, conforman los inicios de una revolución del pensamiento ontológico.

En el tercer capítulo que se titula “La Nostalgia del Autorretrato” entramos, por así decirlo, al taller del autor de este trabajo, que nos habla de un sentimiento nostálgico, que es el motor encargado de dar comienzo a tal empresa, la cual consiste en vivir una experiencia que implica pensar, revisar, crear, proponer, resolver, etc. En pos de una obra constituida por autorretratos al aguafuerte, sin perder la orientación que le es dada por aquel eje central que proporciona el concepto “nostalgia”, el cual es mostrado por episodios que la literatura nos ha reservado generosamente. Y este torrente rápidamente nos lleva a desembocar en aquellos referentes notables del arte que le han brindado al grabado como disciplina, “tiempos de gloria”.

Luego viene el capítulo titulado “El Cogito y el Descubrimiento de sí mismo”, en donde se realiza un breve análisis a lo que podríamos denominar la columna vertebral de los autorretratos, pues el autoconocimiento visto como cogito cartesiano, tema relevante para comprender el carácter subjetivo de la obra de arte, y más aun, si se trata de un autorretrato y esto al ser revisado deja al descubierto que subyace en nuestra conciencia una fuente inagotable que explica el porque la reiteración del autorretrato, tema que será abordado en el capítulo V, de distintas maneras, pues una de ellas es el dibujo el cual es fundamental para el grabador ya que la gráfica es un lenguaje algo así como la gramática del grabado, que establece comunicación con el receptor y, por lo tanto, una línea segura viene a ser un factor relevante para una propuesta basada en formas reconocibles, que permitirán establecer una clara lectura mediante la perfección de lo expresado.

Finalmente el último capítulo, “Aguafuertes como autorretrato” se puede conocer las razones, por la cual el autor aborda el trabajo “La Nostalgia en el autorretrato” a través de la técnica de las aguafuerte la cual viene a potenciar gráficamente todos los aspectos del autorretrato. Por otro lado, se plantea aquí, como la autoría se ve favorecida y enriquecida por esta técnica así como también, nuestro discurso plástico.

El Origen del Autorretrato

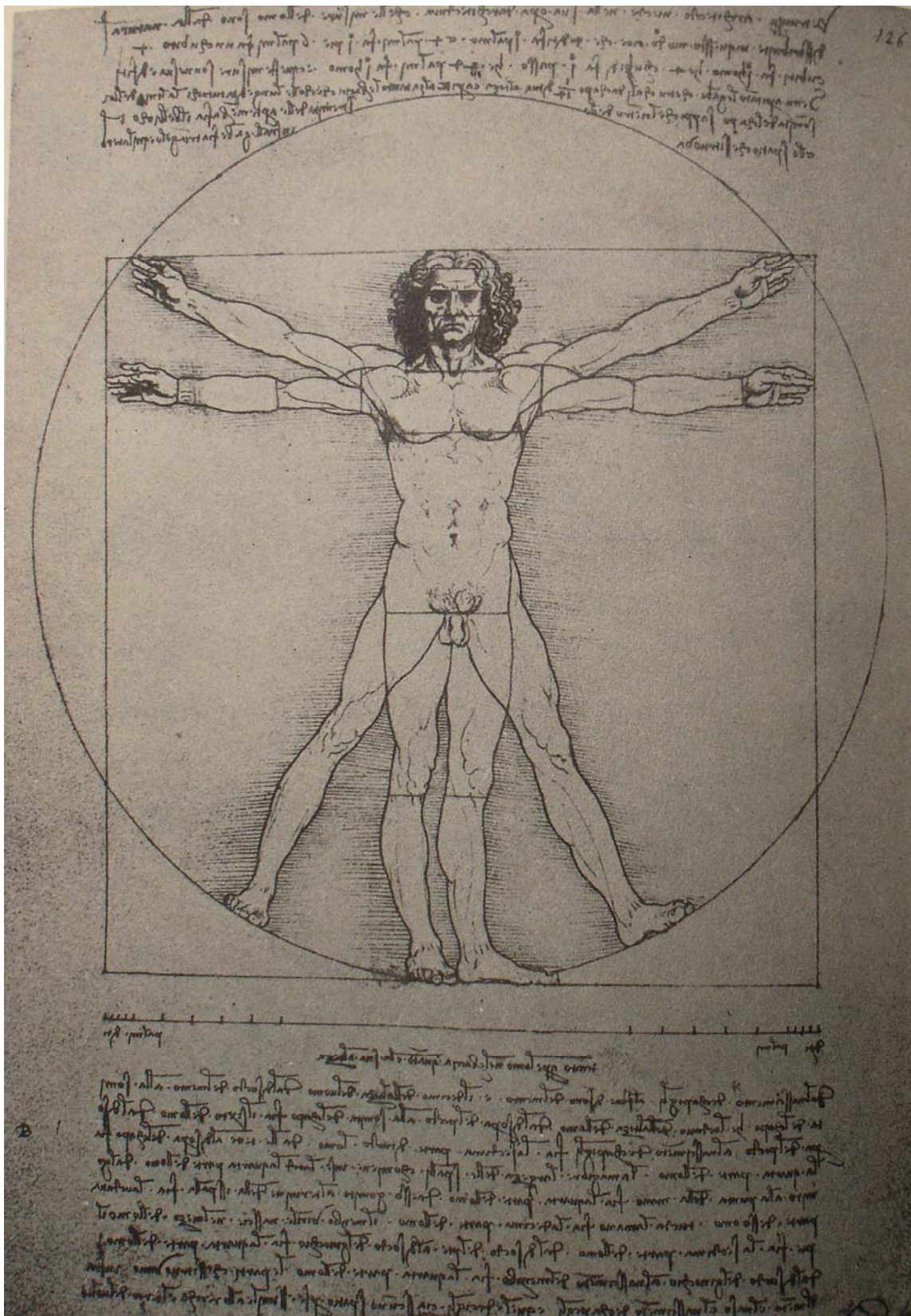
Las raíces de la calidad de individualidad en el retrato en donde prevalece el aspecto peculiar del retratado estarían dadas en una época renacentista en donde destacaba el sentimiento humanista, -entendiéndose por humanismo, al conjunto de tendencias intelectuales y filosóficas que tienen por objeto el desarrollo de las cualidades esenciales del hombre-, como son el arte, la literatura y la filosofía, que nos sitúa en una época en donde el protagonismo del ser humano es preponderante en un ambiente social que caracteriza la existencia del hombre como ser creativo y pensante. Esta época está dada por el naturalismo o realismo cuatrocentista del espíritu humanista del renacimiento italiano. Donde nace un nuevo concepto del hombre -respecto de su libertad y su individualidad- y de su capacidad para dominar a los medios naturales por el ejercicio de la razón que, determinó el gran vuelco del humanismo.

Como lo expresa Juan De La Encina, los artistas de aquella época cultivaron el naturalismo a conciencia. Sintieron embriaguez de la variedad de las cosas naturales y quisieron llevar a la obra pictórica todo lo que veían en la naturaleza, -y por su puesto el hombre como parte de ella, no era la excepción-. Y así lo demuestra algunos pasajes de la vida de Girolamo Savonarola -dominico italiano precursor de la reforma de «ella»- pues éste solía decir a los

florentinos, según cuenta Jorge Romero Brest: “los jóvenes van diciendo aquí y allá: he ahí la Magdalena, y este otro es San Juan; porque hacéis pintar las figuras en las iglesias pareciéndose a tal o cual; lo que está muy mal hecho y en gran desprecio de las cosas de Dios. Vosotros, pintores, hacéis mal; si supieras los escándalos que provocan y lo que yo sé, no los pintaría. Introducís todas las vanidades en la iglesia”. Lo que reprochaba Savonarola a los florentinos era la vivacidad y la vitalidad de las imágenes, que “se parecían a tal o cual” y no semejaban encarnaciones del espíritu divino y supraterráneo.

Para los artistas la figura humana es el centro de su obra. No entienden su tratamiento de una manera arquetipo o general, como el arte griego clásico o el renacentista de la primera mitad del siglo XVI, sino que atienden ante todo a la individualidad, al carácter peculiar de la figura que intentan representar. No pintan al hombre abstracto, su forma general, sino al individuo: consecuencia clara de un sentido naturalista.

¹ Jorge Romero Brest. (1945). “Historia de las Artes Plásticas” vol II La Pintura. Editorial Poseidon. Buenos Aires Argentina.



De ahí, y no sólo del deseo de perduración y gloria, surgió el cultivo del retrato. El retrato no es de tipo o especie, pues dejaría de ser tal, sino de individuo único. Movidos por ese impulso naturalista, los cuatrocentistas tendieron a convertir en retratos los personajes de sus obras. Retrataron así a sus amigos, a sus protectores, a los próceres, a los donantes de cuadros religiosos a las iglesias y conventos. Es más, en pintores como Raffaello Lippi, la expresión psicológica se acentuó, en escenas pintorescas en las cuales uno de sus meritos fue la jerarquía de sus paisajes; pero la gran conquista de la segunda generación de pintores del quattrocento fue la del movimiento, la expresión dinámica de las masas afirmadas en su tridimensionalidad: tal es la gran conquista de Pollaiuolo, al que siguieron Verrocchio y Leonardo de Vinci. Hombres de ciencia a la par que artistas, enamorados de las investigaciones anatómicas tanto como de la creación imaginativa, les preocupó el mecanismo interior de la forma humana, el que le permite poseer la maravillosa facultad de moverse. Leonardo de Vinci, en uno de sus manuscritos lo manifiesta: -“así, pues mediante doce figuras, te será mostrada la cosmografía del mundo menor (microcosmos: el hombre), con el mismo orden que seguía Tolomeo en su “Cosmografía”. También dividiré yo de inmediato los cuerpos en miembros, como él dividiré en provincia; diré el oficio de las partes para cada lado poniendo delante de los ojos la noticia de toda la figura y potencia del hombre el movimiento local que correlaciona sus partes. José de España, 1943².

² José de España. (1943). “Breviario de Leonardo De Vinci”. Editorial El Ateneo. Buenos Aires, Argentina.

Un siglo crítico y fecundo como el siglo XV no pudo tener una sola fisonomía aunque hayan existido ciertos principios que sirven de denominador común a tantas individualidades poderosas. Si el naturalismo fue uno de esos principios, el racionalismo fue el otro. El rechazo de todo cuanto fuera anecdótico o pasajero, así como de todo detalle inútil, fue llevando al pintor del “quattrocento” hacia la selección de los elementos fundamentales de la figura humana y a la abstracción de la forma, a la que pretendió encontrarle un fundamento matemático. Este obstinado rigor, según la fórmula leonardiana, con que algunos pintores de esa época estudiaron las formas humanas y las infinitas relaciones que se establecen entre ellas, llevó a la fundamentación del hacer pictórico sobre bases incommovibles: las de la perspectiva y de la proporcionalidad según leyes emanadas de la naturaleza; tarea que se propusieron hombres como el monje Luca Paccioli. Esto es muy importante ya que, el buen dibujo, constituye una base sustancial en el grabado a lo cual, más adelante me referiré, pues, es sabido de la influencia que ejerció toda el aura de Leonardo en sus contemporáneos, como a su amigo Luca Paccioli, además existe, una biografía que merece ser revisada la de Marcel Brión³ apunta lo siguiente: “una vez realizada las grandes conquistas de la inteligencia, el hombre se ocupa más de su universo interior, de su manera de experimentarlo, y de los juegos de sentimientos trágicos que llenaban ese universo interior con su efervescencia. Leonardo de Vinci es todavía un hombre del Quattrocento, pues espera hallar, a través de los modos de expresión

³ Marcel Brión. (1954). “Leonardo De Vinci”. Editorial Sudamerica. S.A. Buenos Aires Argentina.

de las ciencias y el arte, la unidad del mundo, la unidad perdida. Prolonga así los trabajos de Leone Battista Alberti y de Piero Della Francesca, y sabemos que participó en las obras de Fra Luca Paccioli, alumno y continuador de Piero Della Francesca en la búsqueda de la “divina proporción” y de la “sección aurea”.

Por otro lado, y con respecto a la relación que pudo tener el grabado con Leonardo de Vinci, lo cual habla de la versatilidad de él, refiriéndose Marcel Brion a que si fue un hombre capaz de sorprender a Sforza y su séquito con su destreza para tocar la lira, bien pudo tenerla para intervenir en las empresas de Luca Paccioli: “no es imposible tampoco que Leonardo hubiese manejado el buril, autorizando semejante creencia la universalidad de conocimientos que declaran los manuscritos de este ilustre artista conservados en París, en Milán y en Inglaterra. Luca Paccioli, en la dedicatoria de su libro de “*Proportione divina*”, no dice positivamente que Leonardo de Vinci sea el autor de los grabados en madera que adornan su obra: “*Nec vero muto post, spe animo alente, libellum cui de Divina Proportione titulus est, Ludovico Sphorciae, duci Meiolanensi, nuncanardi manibus scalpta?*”. El texto es verdaderamente tan formal que no autoriza discusión alguna. Mientras tanto nos parece difícil admitir, después de haber examinado el mismo volumen, que Leonardo De Vinci halla hecho cosa que facilitar los dibujos. ¿Cómo puede, en efecto, suponerse que uno de los más grandes artistas que han existido hubiese consagrado un tiempo precioso en entallar penosamente un pedazo de madera para lograr una letra del alfabeto, un cubo o un triángulo, cuando cualquier grabador podía

hacer lo mismo? Entre las numerosas láminas que adornan este volumen, una sola tiene interés bajo el punto de vista del arte: es la primera, tirada aisladamente y que representa un perfil dibujado al contorno. La precisión de este dibujo y la expresión más dulce que fuerte de la fisonomía, permiten reconocer la mano de un milanés, y el nombre de Leonardo puede ser colocado al pie de este perfil sin que nadie pueda en nuestra opinión reclamar en contrario. Duplessis, J⁴

Además al ser Luca Paccioli, autor del tratado sobre “La divina proporción”, signífico ser la piedra de tope renacentista, dos de los más eminentes pintores florentinos: Piero della Francesca y Paolo Uccello. El primero, sobre todo, dotado como pocos para expresar la significación profunda de las cosas, desdeño el camino sensible iniciado por Giotto y Masaccio, y prefirió “castigar” sus formas hasta depurarlas totalmente y llegar a desposeerlas de toda florecencia humana, sin que pierdan sus rasgos peculiares como suele apreciarse en su obra en donde son retratados los duques Battista Sforza y Federico de Montefeltro. Pues se puede apreciar aquí que, el perfil de los duques es estrictamente geométrico, una forma de representación vinculada al renacimiento italiano del siglo XV. Sin embargo, la elegante plasmación de los detalles y del paisaje del fondo (se trata de las tierras Ducales); así como la perspectiva inferior que confiere importancia a las figuras, delatan la influencia flamenca. La cara posterior del díptico muestra la marcha triunfal de los duques al estilo antiguo.

⁴ Duplessis, J. (1865). “La Historia del Grabado” Ediciones Cesa. Buenos Aires Argentina.





Nº 4

Piero Della Francesca no fue sentimental; fue riguroso y puro, no porque haya geometrizado las figuras, sino porque supo despojarlas de todo lo espúreo que dá de la vida sólo su apariencia, para entregarnos la esencia de la misma, la que se anuda con la eternidad.

Puesto que el hombre percibe al mundo renacentista y lo representa sin antes reflexionar la conexión que existe entre aquel y él mismo, aflora aquí, una nueva mirada como consecuencia del reconocerse a sí mismo, queda entonces al descubierto la subjetividad del hombre como artista y como individuo, a través de aquellos rasgos peculiares de un hombre florentino que existió.



La subjetividad en el retrato

La subjetividad en el retrato

El renacimiento es la época del descubrimiento del universo y del hombre. Nos estamos refiriendo a la actitud de esta época frente a la naturaleza y la vida misma, actitud admirativa y llena de optimismo en marcada diferencia con el Medievo el velo medieval se desgarró, por primera vez en Italia, surge así un modo objetivo de considerar al Estado y a todas las cosas de este mundo; pero, al mismo tiempo, llega a la plenitud de poder lo subjetivo; el hombre se convierte en individuo espiritual y como tal se reconoce. El descubrimiento del universo sería, pues, el aspecto objetivo de la visión renacentista; el descubrimiento del hombre, su aspecto subjetivo, existiendo una solidaridad básica entre ambos conceptos.

Sabemos que el gran descubrimiento que realizó Renato Descartes es el “Cogito”, y esto significa el descubrimiento de la subjetividad. En términos más claros diríamos que es el descubrimiento de la conciencia, es decir, del yo. Y éste, posee o tiene ideas, las cuales pueden ser concordantes o divergentes entre los hombres y esto va a depender del grado de percepción que posean del mundo exterior y de su mundo interior.

Con respecto a lo anterior, es sabido -y debemos reconocer- que la influencia que ejerció Descartes sobre Le Brun⁵ (pintor de

⁵ Félix de Azúa. “Las pasiones al servicio de la Corona”. Ensayo extraído de la revista El paseante, nº 26 “El cuerpo y la poesía”, Ediciones Siruela, Madrid.

comienzos del siglo XVII) fue decisiva con respecto al tratado que este filósofo escribió sobre “Las pasiones del alma”: “Después de haber considerado en que difieren las pasiones del alma de todos sus demás pensamientos, me parece que se puede definir las generalmente como percepciones, o sentimientos, o emociones del alma que se refieren particularmente a ella y que son causadas, mantenidas y fortalecidas por algún movimiento de los espíritus”.



Nº 6

Le Brun basándose en el tratado de Descartes (*Las pasiones del alma*), preparó 41 dibujos de rostros deformados por las pasiones, pero sometidos a la geometría; diez años más tarde los presentó en una sección solemne de la Academia, con el fin de mostrar la expresión de los rostros, mostrando por primera vez lo psicológico en el arte.

El abandono del modelo zoomórfico, según el cual poseer rasgos analógicos a los de un zorro o un cerdo supone compartir con ellos alguno de sus pretendidos comportamientos, supuso un cambio radical de la fisiognómica y del modo de entender el cuerpo humano. En el nuevo modelo, los signos físicos que informan sobre el alma ya no obedecen a una ley cósmica (y mágica) a la que están sometidos todos los seres de la Creación, sino que son consecuencia de las leyes internas del animal humano. Los signos dejan de ser una ley universal que se abrigan en la intimidad de los cuerpos. El Ego del “Método” cartesiano, definido como fundamento del conocimiento, abraza así el cuerpo entero y lo cierra a las influencias externas, sean astrales o animales. La fisiognómica de Le Brun aspira a la misma solidez racional que el “Método”, apoyándose en el firme sustento de un “yo corporal” con estatuto autónomo. A partir de ahora ya no será preciso buscar información fuera de nosotros mismos; nuestra fisonomía es el síntoma de los movimientos que tienen lugar en nuestra máquina corporal. Empero, ya antes hombres como Leonardo se habían preocupado de interpretar el alma en sus distintas facetas: “en pinturas hay que hacer las figuras de tal manera que el contemplador pueda conocer fácilmente por sus gestos y ademanes, el concepto de su alma. Si tienes que hacer a un buen hombre hablando, haz que sus gestos sean aquellos que acompañan a las buenas palabras; del mismo modo, si tienes que representar las figuras de un hombre bestial, hazlo con movimientos bruscos, estirando sus brazos contra su auditor y con la cabeza y el pecho proyectándose más allá de la línea de los pies, agitando sus

manos de charlatán: a la manera de los mudos que viendo conversar a dos personas, aun estando privados del sentido del oído, sin otra referencia que la de los ademanes y actitudes comprenden perfectamente el motivo de la disputa”. José de España⁶.

Nº 7



Entonces a través de los aportes de Le Brun, en sus estudios de la fisonomía del hombre, abordada en su obra “Las pasiones del alma” dejaría al descubierto un nuevo universo bajo dos aspectos, el objetivo y el subjetivo, que nos muestra la versatilidad del alma humana

para expresar bajo una fisonomía cambiante y vulnerable a un entorno que también esta sujeto a cambios.

⁶ José de España. (1943). “Breviario de Leonardo De Vinci”. Editorial El Ateneo. Buenos Aires, Argentina.

La Nostalgia del autorretrato

Para encontrar en el arte del retrato un buen oficio en todos sus aspectos, se considera que es preciso auxiliarse -en este caso en particular- con el sentimiento nostálgico, que lo definiremos como una vinculación afectiva con el pasado, ya que el autor en esta propuesta, nos muestra su imaginario evocando lo antiguo, carácter que es usado para denotar un efecto estético provocador, a través, de la técnica del grabado en aguafuertes.

La historia del hombre suele valerse de éste sentimiento para provocar avances cuyo ritmo no condice con la letanía en la cual se encontraba, provocándose lo que se denomina episteme, es decir, cambios dramáticos que conllevan a un nuevo curso de la existencia humana.

Este concepto de episteme, lo explica muy claramente Michel Foucault, refiriéndose a la estructura subyacente y, con ello, inconsciente, que delimita el campo del conocimiento, los modos como los objetos son percibidos, agrupados, definidos. La episteme no es una creación humana; es más bien el “lugar” en el cual el hombre

queda instalado y desde el cual conoce y actúa de acuerdo con las resultantes reglas estructurales de la episteme. El estudio de una episteme no es por ello una historia. No es ni historia global ni historia de las ideas, sino arqueología. No puede hablarse de continuidad entre diversas epistemes y por ello no puede hablarse tampoco de una historia de epistemes. De hecho, no hay tampoco continuidad o, en todo caso, progreso histórico dentro de una episteme. Ferrater Mora⁷.

Las ciencias humanas modernas no han constituido, según Foucault, la episteme moderna; “es más bien la disposición general de la episteme lo que da su lugar, llama e instaura (las ciencias humanas) permitiendo constituirse al hombre como su objeto” Ferrater Mora⁸

Retomando la idea de la nostalgia o del sentimiento nostálgico, este nos moverá a mirar hacia tras, buscando parámetros en La Historia del Arte, para encontrar aquel oficio, -“cada investigador encuentra lo que busca, ya que no puede dejar de encontrarlo en el receptáculo ilimitado de lo pretérito” Jasinowski, Bogumil⁹.

⁷ Ferrater Mora. (1999). “Diccionario de Filosofía”. Editorial Ariel S.A. Barcelona España.

⁸ Ferrater Mora. (1999). “Diccionario de Filosofía”. Editorial Ariel S.A. Barcelona España.

⁹ Jasinowski, Bogumil. (1968). “Renacimiento Italiano y Pensamiento Moderno”. Ediciones de la Universidad de Chile. Santiago, Chile.

Otro antecedente lo agrega Amaury Duval¹⁰ en su obra “El taller de Ingres”, quien nos habla del temperamento de Ingres y de su preocupación por mejorar el oficio, el dibujo, la pintura, etc. A través de la inquietud de éste por revisar las obras de los antiguos. Al recibir Ingres en su taller a Duval, el maestro descubre la ignorancia de aquél por la academia, las formalidades del dibujo, expresándose así: “Cien veces mejor; por lo menos no tendrá usted malos hábitos, de los cuales es muy difícil desprenderse”. Por otra parte, cuando Duval dirige sus ojos hacia el dibujo del Voto de Luis XIII, Ingres le dice: “¿Mira usted ese dibujo?... es muy hermoso, ¿no es cierto?... No hablo del cuadro, bien entendido; el cuadro dicen los diarios que es un plagio, una copia de Rafael”. Sin embargo, no es un plagio, prosigue: “no es una copia... he puesto mi garra... Ciertamente admiro a los maestros, me inclino ante ellos... sobre todo ante el más grande... pero no los copio... He mamado su leche, me he nutrido de ellos, he tratado de apropiarme sus cualidades sublimes... pero yo no plagio; creo que aprendí con ellos a dibujar, pues, vea usted, hijo mío, el dibujo es la primera de las virtudes para el pintor, es la base, es todo; una cosa bien dibujada siempre estará bien pintada... Así, comenzaremos por dibujar, dibujaremos y después todavía dibujaremos”.

En otras palabras podemos decir, que si vemos un dibujo de Jean Augusto Dominique Ingres, por ejemplo, su autorretrato a los 26 años de 1806, o el retrato de Madame Ingres de 1814, y el retrato

¹⁰ Amaury Duval. (1944). “El Taller de Ingres”. Publicado bajo la dirección de Leonardo Estarico. Editorial El Ateneo. Buenos Aires, Argentina.





Nº 9



del grabador Forster, serían sin duda, una buena lección de armonía y proporción en el dibujo.

En cuanto a la técnica de las aguafuertes y su eficacia, sin duda Goya sería uno de los elegidos al observar en su extenso trabajo de los “Caprichos” o “Desastres”, pues vasta ver una de sus estampas, por ejemplo: la obra que se titula “Que se la llevaron” o la más célebre, “El sueño de la razón produce monstruos”, para disfrutar de la destreza y originalidad inconfundibles de aquel pintor de la corte que se destaca por un fluido dibujo.

Además, tenemos los dibujos de Leonardo de Vinci, que son admirables en sus formas, a las cuales, el tiempo les ha dado ese aspecto corroído que habla de un pasado transcurrido, pudiendo ver en ello, un carácter nostálgico de la imagen que nos hace estar en sintonía con el autor de La Monalisa.

Ahora bien, al pensar en estos artistas, surge un sentimiento nostálgico que es la energía que mueve los procesos de aprendizaje, sin este sentir, seríamos sólo “un niño que marcha a la deriva dejando a tras la mano que lo guiaba”.





La “Nostalgia” en el autorretrato, es un aspecto que se ha abordado para el desarrollo de éste trabajo creativo e investigativo, para el cual se ha anclado en la obra de Rembrandt, ya que sus fines son concordantes con esta propuesta, considerando su larga serie de autorretratos que conforman una verdadera autobiografía, a través, de una transformación de su fisonomía.



Recordemos primero que Rembrandt y por otro lado Rubens son los responsables de romper con aquella letanía que se instaló durante los siglos XV y XVI en los países bajos, pues bien, al fundar cada uno su escuela: el primero *La Holandesa* y el segundo *La Flamenca*, comienza un despertar en la disciplina del grabado, pues este se revitaliza, dando a luz grabadores como Bolswert, Pablo Pontius y Antonio Van Dyck de la escuela flamenca y Ruysdael y Pablo Potter ambos de la escuela holandesa. Esta última, es muy fértil para el interés por el retrato pues muchos de aquellos grabadores fueron atraídos por capturar aquellas pasiones del alma o dicho de otro modo aquellos rasgos que hablan de un hombre holandés. Y todo este despliegue -por su puesto- bajo la sombra de Rembrandt.

Rembrandt decía a sus discípulos: “vosotros sois holandeses; pintad en holandés las cosas de Holanda”. Decía así, sin duda porque se sentía Holandés y además, porque detestaba el romanismo; pero todo su interés por el hombre y por el paisaje, por la vida de su país, no se detenía en la exterioridad de ellos, sino en su profunda verdad, aquella que esta siempre más allá de las fronteras temporales o espaciales. A Rembrandt pudiera aplicársele la frase de Rodin: “Es necesario salir de la realidad para entrar en la verdad” (Romero Brest, Jorge)¹¹. Verdad que comprende lo subjetivo del hombre y en donde quiere sumergirse esta vez el autor de la serie “Nostalgia en el Autorretrato”. Manifestando claramente su cercanía y vinculación con aquel grande del arte universal, a través de la experiencia de retratarse a sí mismo y experimentar como lo dijo Freud, “aquel sondeo al espíritu que trabaja”.



¹¹ Jorge Romero Brest. (1945). “*Historia de las Artes Plásticas*”. Vol. II La Pintura. Editorial Poseidón. Buenos Aires Argentina.

El acto de retratarse de un artista resulta un desafío no menor, puesto que se trata esta vez, de buscar mediante lo ilimitado del aspecto perceptivo en un objetivo muy limitado que es el hombre mismo, más por otro lado, también por dejar expuesta una verdad celosamente guardada que tiene que ver con la naturaleza del hombre y todas sus pasiones.



Como otra gramática; una obra se compone de otras formas, otros sonidos, los cuales no se escuchan, más no obstante, si nos acercamos a un autorretrato como cuando nos aproximamos a una puerta cerrada lo suficiente, podríamos entonces, escuchar con oídos sensibles, sonidos, voces, lamentos... y tal vez con otro esfuerzo más, viviremos dentro de alguien por un instante. Seríamos entonces como un intruso que enciende la luz y descubre a un hombre desnudo en un cuarto donde no existe sino sólo él y los muros empapelados con poemas que hablan de sus pasiones, que dejan ver sólo una pequeña ventanilla para ver la vida.

Y sin darnos cuenta, como espectador hemos visto a través de una puerta, sin abrirla siquiera, por lo que también hemos sido algo intruso frente a una obra. En fin, soy un intruso de mis propios pensamientos, mi arte es un saqueo a un lugar prohibido cuyo nombre es la verdad.

Nuestro entorno es vertiginoso, a veces lacerante, también nos moldea e inquieta incesantemente, es un caudal de cosas que a ratos te arrastra en sus torrentes como a una ligera rama que de pronto logra posarse en sus laderas, más no por mucho tiempo.

Esta metáfora que se repite a diario va tramando en nosotros una manera de ser y de mirar las cosas, en fin la obra es una prolongación de esta naturaleza del hombre, pues como él es, la obra es.



Nuestra alma se muestra como espacio a través del grabado que intrusea nuestros pensamientos para ser generoso al espectador, pregonando una verdad retenida celosamente en nuestros espacios psíquicos, tal vez por no poder explicar con palabras algunas ideas -a veces tan abstractas o dolientes- por que tras una representación plástica esta nuestro impulso creativo que tiene necesidad natural de expulsar todo lo interno, para que el ciclo de la percepción no se detenga en estos espacios oscuros y se exteriorice en el acto de crear como en el grabado o la pintura, pues podemos ver en ella lo que no se ve, como en el mundo de Jerónimo Bosco, sentir lo que no tocamos en los campos de trigo de Van Gogh y como Edvard Munich, gritar lo que reprimimos y como si poco fuera esto, podemos también ser lo que no somos, como el "Príncipe Oriental" de Rembrandt.



Nº 18

“El conocimiento de la vida de Rembrandt, la decadencia que conoció en sus últimos años, confiere a esta obra un valor biográfico menos notable, sin embargo, como intensidad expresiva que sus dos autorretratos ejecutados con treinta y cuatro años de diferencia. En el 1634, se ha representado en todo el vigor de su juventud espiritual, con el empaque orgulloso de un carácter conciente de sus dotes y seguro del porvenir que lo aguarda. En el autorretrato de 1668, todo ha cambiado. La vida ha desolado aquella alma caricaturizando su rostro envejecido y dejándole una sonrisa amargamente irónica, la mueca sardónica y cruel que se dibuja en los labios de los hombres que ya no creen en nada”. El traje, el tocado, la barba rala, los pómulos salientes acaban de completar los rasgos de esta silenciosa biografía cuya contemplación nos hace sufrir” .Tagle, Armando¹².



“Así escamoteándonos su verdadero carácter bajo fastuosos disfraces, nos los muestran en la íntima y turbadora verdad de su ser. A veces son el claro reflejo despiadado que ofrece el espejo escrutado a plena luz”. Genalille, Robert¹³.

¹² Tagle, Armando. (1941). *“Las Formas del Arte”*. Cap. V. Editorial El Ateneo. Buenos Aires, Argentina.

¹³ Genalille, Robert. (1963). *“Rembrandt, Autorretratos”*. Editorial Ariel. S.A. Barcelona, España.

Cuando el pintor se mira para descubrir como encarna lo profundo de sí, ese proceso creador deja a la vista, uniéndolos en un sólo haz, aspectos esenciales de los fenómenos expresivos.



Nº 21

Nº 22



Pero esta elección del autorretrato es movida como dije antes por un sentimiento nostálgico, o sea, aquella mirada retrospectiva del alma, que está operando como método, que va en busca de una propuesta estética. Rescatando a la vez, un viejo rigor en la disciplina del grabado en aguafuerte, porque los procesos evolutivos avanzan eficazmente, en la medida que miren hacia atrás.



Nº 23

“Porque en el reencuentro de sí mismo, tal como se desarrolla en la larga serie de los autorretratos de Rembrandt y Van Gogh, se actualizan virtualidades y problemas primordiales de la expresividad”. Schuwartzmann, Félix¹⁴.

¹⁴ Schuwartzmann, Félix. (1967). *“Teoría de la Expresión”*. Cap. III. “Expresión y conocimiento de sí mismo”. Ediciones de la Universidad de Chile.

Arnold Hauser¹⁵, en su Introducción a la Historia del Arte agrega: “Tan pronto como ha terminado el proceso de creación, la obra como es sabido, se emancipa de su autor de tal manera, que la idea de la importancia que pudo haber tenido en la vida del artista, perdura incluso desde el punto de vista de su condición formal. La cualidad artística tiene poco o nada que ver con el hecho de que la obra sirviera al artista para la solución de problemas personales”.

De este modo, queremos dejar en claro, que esta muestra no pretende exponer un abanico de estados anímicos nostálgicos, a través de los autorretratos, -como lo hiciera Le Brun, en su conferencia de 1668 sobre L'Expression des passions-, a pesar que en cuyo proceso implique mirarse y caer en la tentación de un autoanálisis, es decir, el resultado no será una extroversión explícita de estados anímicos, aunque, lo autorreferente funciona como pretexto, por otra parte, en un autorretrato podrían aflorar también, algunas revelaciones que van conformando en su conjunto una autobiografía camuflada en la metáfora de la imagen. Pues inevitable se hace entonces, con esto, pensar en un posible trasfondo oculto en la obra de arte, en el autorretrato asunto que fue abordado ya por Freud y que

¹⁵ Arnold, Hauser. (1961). “Introducción a la Historia del Arte”. Ediciones Guadarrama, C.L. Madrid, España.

Arnold Hauser evoca con estas palabras: “La explicación de obras del espíritu por el descubrimiento de los motivos reales de una actitud anímica, cuenta entre las más importantes conquistas del psicoanálisis, y este principio metódico puede poner en claro, sin duda, ciertos rasgos de la obra artística. La falta de comprensión de las obras de arte por el psicoanálisis es una consecuencia, de un lado, de la tendencia a considerar la obra de arte como un enigma que nunca puede entenderse de manera inmediata, y de otro lado, el supuesto de que los símbolos son signos abstractos, rígidos y convencionales, cuya significación puede encontrarse en una enciclopedia, en un diccionario, o, en el sentido más estricto de la palabra en un libro de sueños. El psicoanálisis representa, sin duda de ningún género un método extraordinariamente valioso para la indagación de las fuentes psicológicas del simbolismo artístico; no sólo acierta a poner al descubierto muchos de sus orígenes emocionales sino también algo de los motivos de nuestra confusión ante su estructura específica, en parte encubridora y, en parte, develadora.



Nº 24

“Al pretender exteriorizar la realidad de sí mismo obedeciendo a un anhelo obsesivo de autoconocimiento se revela la propia finitud. Evocándose el pintor - o grabador- se sitúa al borde

del abismo, atento a las revelaciones del soliloquio. Porque en el autorretrato se delata el deseo de desenmascaramiento, de confesión y de descubrir con certeza la fisonomía interior”. Schuwartzmann, Félix¹⁶.

Más en este trabajo, no sólo el rostro tiene la facultad de exteriorizar los “estados del alma y sus confesiones”, sino también, el contexto contenedor de estos autorretratos. En esto las reflexiones de Freud sobre el arte parecieran encajar en esta cuestión, cuando habla de la “capacidad de sublimación” del artista en donde transforma sus pretensiones irrealas en fines alcanzables al menos en el campo del espíritu.

Este develar propio de un artista nos muestra con sutil evidencia, que a través de un autorretrato, que podría basarse en algún personaje, representa rasgos esenciales de la personalidad del autor, en un personaje o un actor que llevamos dentro que siempre está dispuesto para abordar los distintos elementos estéticos. Es menester evocar aquí, uno de los párrafos introductorios al tema del psicoanálisis. El artista, subraya Freud, crea un mundo de relaciones que no es exclusivamente de su dominio particular, sino que él comparte con otros y en el que otros encuentran también satisfacción. Una gran parte de la humanidad, en efecto, padece, en

¹⁶ Schuwartzmann, Félix. (1967). “Teoría de la Expresión”. Cap. III. “Expresión y conocimiento de sí mismo”. Ediciones de la Universidad de Chile.



Nº 25

cierto sentido de los mismos males a los que el artista busca y encuentra remedio en su obra. En esto último, muy bien lo graficó

Leonardo de Vinci, a través de sus manuscritos nos había dado luces y lo podemos apreciar en las siguientes líneas: “El supremo placer de los pintores estriba en repetir los mismos motivos, los mismos rostros y maneras y ropajes en una historia idéntica; así como en hacer la mayor parte de las caras a semejanza de la de su autor. A menudo esto me ha llenado de admiración, porque no he conocido uno solo que en toda su figura no pareciera haber posado personalmente para ellas. En estas se ven siempre las actitudes y maneras del autor. Luego continúa: Habiendo considerado frecuentemente cuál podría ser la causa de tal defecto, me ha parecido lo siguiente: el alma que rige y gobierna cada cuerpo, si por una parte es ella quien determina nuestro juicio, puede, por otra, identificarse con él. Luego, ella es quien a determinado toda la figura del hombre, del mismo que ha decidido si estaría bien con una nariz larga, corta o ancha, como a fijado también la altura de su cuerpo.

Este juicio tiene tal potencia, que conduce el brazo del pintor a reproducirse a sí mismo para obedecer a esa alma; y éste es el verdadero modo de representar al

hombre, y el que no procede así, se equivoca” José de España¹⁷.

En una de las obras de la serie de autorretratos de Leonardo Lindermann, titulada “El desvelo de un artista” se puede apreciar lo planteado por el autor de La Mona Lisa, pues, en este trabajo se puede ver un aspecto familiar y me refiero a lo Rembranesco de su atmósfera y también, a su osadía de disfrazarse aquel personaje como una celebridad del arte, que se deja ver en su intimidad en medio de la noche, con una elegante bata que contrasta con el aspecto informal de aquellas pantuflas a medio calzar. Pero además, este personaje sostiene en una de sus rodillas un papel que deja abierta nuevamente la oportunidad de especular; “¿Por qué aquel personaje se ha sentado de pronto, en aquel aro de luz en medio de la noche?” se pregunta el autor del autorretrato. Este cuestionamiento apunta a un desdoblamiento del artista a través de la plástica.

Desde este punto de vista, podemos agregar como dice Goethe¹⁸, “Dos almas ¡ay! Reciben en mi pecho” -exclama Fausto- refiriéndose a impulsos que lo atan amorosamente a lo terrestre y a otros que lo inclinan a elevarse hacia lo sublime.

¹⁷ José de España. (1943). “Breviario de Leonardo De Vinci”. Editorial El Ateneo. Buenos Aires, Argentina.

¹⁸ Goethe. (1808). “Fausto”. Primera parte, escena: “Aldeanos bajo el Tilo”.

*Arnold Hauser*¹⁹ nos aporta lo suyo en su introducción a *La Historia del Arte*; “El valor estético no tiene equivalencia psicológica”. Luego prosigue, “Los datos y circunstancias psicológicas son meras ocasiones; posibilitan el nacimiento de la obra, pero no contienen el material del que aquella se hace, las tendencias libidinosas o agresivas los deseos o fijaciones e identificaciones pueden constituir una parte que insita al artista a la creación, pero no le suministran, en absoluto, los medios con cuya ayuda crea la obra”.

¹⁹ Arnold, Hauser. (1961). “Introducción a la Historia del Arte”. Ediciones Guadarrama, C.L. Madrid, España.



Con esto último que dice Arnold Hauser, queda claro entonces, que, también, el aspecto anacrónico se instala en el propio retrato, pues sus facciones han quedado presas en un sólo instante, viven sólo en ese momento en que fueron capturadas en la intimidad de un espejo. Pero también, en el personaje que encarna al retrato, el cual es aquel actor que pugna por revelar sus emociones. Emociones que se ven reflejadas en la obra de Lindermann, titulada "Ya no soy el D, Antes", y este título obedece al sentimiento nostálgico de querer traer del pasado a un personaje de la historia de la literatura, autor de la "Divina Comedia", nos referimos a Dante Alighieri, el cual también se vio impulsado a reflejar su malestar por la realidad de su entorno, en ésta inmortal obra, la cual plantea un desprecio por la contingencia. En la obra de Lindermann, aparece él retratado disfrazado de Dante, pues se puede apreciar como luce unas hojas a manera de corona sobre su cabeza. Esta imagen evoca la clásica representación que se hace de este grande de la literatura.

*Nº 27*

“El artista presiente que la mirada interior puede errar, por lo que acoge lo percibido con sutil suspicacia. Lucha entonces por crear al personaje que lo represente actualizando entonces una verdadera pugna de actor que, desde la intuición de un carácter y un destino va animando su fisonomía, su voz, sus gestos y movimientos todos. Fried llamaría a este actor: símbolo. El cual es

una forma de expresión indirecta. El símbolo no nombra nunca a la cosa por su nombre, sino que trata de disimular ciertos rasgos del objeto poniendo otros al descubierto. El motivo simbolizado aparece siempre en nuevas conexiones: primero en una conexión mental, unas veces racional y otras irracional; después en una asociación de ideas, en parte consciente y en parte inconsciente; finalmente en la conexión de diversas vivencias personales, que dan cada vez a la misma experiencia objetiva un sentido distinto. En suma a la reproducción pictórica de la propia fisonomía, aparentemente desprovista de tensiones, se sobrepone al trance dramático del conocerse que reviste la forma de enfrentamiento metafísico primordial. El artista vive frente a sí mismo una experiencia suprema". Schuwardtzmann, Félix²⁰.

Si observamos un autorretrato de Vang Gogh, por ejemplo, el desdoblamiento dramático deriva que en la exasperación expresionista, en la búsqueda de expresividad total a cada instante se va percibiendo diverso, de manera que su exteriorización es simultáneamente, aproximación a sí mismo y lejanía de sí.

Lo anacrónico como decíamos viene a colorear lo nostálgico, poniendo acento al carácter pretérito que es uno de los aspectos de este sentimiento, aunque otro de los fines de este trabajo, es también capturar lo lírico de las formas, algo así, como la música en la línea, lo barroco en las formas, como dice también Armando Tagle²¹: "El

²⁰ Schuwardtzmann, Félix. (1967). "Teoría de la Expresión". Cap. III. "Expresión y conocimiento de sí mismo". Ediciones de la Universidad de Chile.

²¹ Tagle, Armando. (1941). "Las Formas del Arte". Cap. V. Editorial El Ateneo. Buenos Aires, Argentina.

ritmo es un fenómeno moral y un fenómeno físico. Hay un ritmo en los fenómenos de la naturaleza y en los acontecimientos históricos, la vida y en el alma". Grabadores como Adolf Mencil así lo entendieron, es más, desde este punto de vista, el autor de la serie "Nostalgia en el autorretrato" se inclina también por la musicalidad de las formas, aunque de manera más discreta ya que su atención apunta a lo pretérito de la imagen.

Así como dice Bogumil Jasinowski,²² el descubrimiento del "paisaje como estado del alma", o en otras palabras, el descubrimiento de la naturaleza en su comunión con el hombre, se funde de una manera indisoluble con lo que llamamos el descubrimiento del hombre mismo.

En este descubrimiento del hombre mismo, de su conciencia, radica la subjetividad, el hombre ha precedido siempre por abstracción. No se trata de un método científico, ni filosófico, ni artístico, se trata de una manera de ser. El hombre es un ser que vive en el mundo siendo mundo. Su peculiaridad consiste en intentar despegarse del mundo para poseerlo en una visión.

La abstracción es un proceso mental, donde se ha abstraído ya sea un elemento, una función, una idea y se le ha atribuido una realidad esencial dependiendo de la cual todo el mundo queda mentalmente visto, explicado. Es

²² Jasinowski, Bogumil. (1968). "Renacimiento Italiano y Pensamiento Moderno". Ediciones de la Universidad de Chile. Santiago, Chile.

constante la reiteración del mismo hecho: necesidad arraigada en lo más profundo del hombre de explicarse el mundo, la realidad; proceso de abstracción como modus operandi repetido en todos los órdenes de la actividad humana. Porque incluso sus obras son más un desprendimiento de su vida que el fruto de un propósito y en este punto se sustenta la particularidad de los autorretratos en cuestión, porque no siempre se reflejará un propósito claro conciente, sino más bien, un proceso subconsciente, que se intuye a priori.

Desde este punto de vista el artista siente la necesidad de verter en obras su visión del mundo, su microcosmos. Esta es su manera de vivir, es su manera no ya de ser artista sino de ser hombre. Y también procede por abstracción aunque el mecanismo quede oculto y, en ciertos casos ignorados gracias a aquel actor que vive en nosotros.

Para el artista lo esencial es vivir en plenitud el misterio del mundo, la realidad y la vida, en la peculiar concreción de su momento histórico, donde el hombre se comporta auténticamente como creador. Y esto no depende del conocimiento de la filosofía de su tiempo. Esto lo vive el

artista por el misterioso hecho de la intuición, del arraigo y de la sensibilidad.

Ahora lo que el mundo da y algunos artistas viven, es la descomposición de la estructura del mundo, la desarticulación del microcosmos. Los artistas participan con su sensibilidad, con su mágico poder receptivo de lo que Heidegger o Sartre viven en proposiciones intelectivas. El artista se halla sumido en un mundo mentalmente desfibrado. Si no lo estuviese no pertenecería a este mundo en su concreción histórica.

Nº 28



Lo que se trata de esbozar, es el hecho que no es necesario que el artista conozca la ideología de su época. El hecho más sorprendente y que con mayor exactitud revela lo misterioso del acto de la creación artística reside precisamente en que el artista exprese unas vivencias paralelas a las del escritor o el músico, a pesar de ignorarlas. Esto nos habla de la permeabilidad del artista a los ingredientes del drama de su tiempo, del mundo sensible, cambiante y fugaz en que vive. En este sentido es indudable que el mundo actual posee una riqueza indescriptible. El artista no permanece ajeno a todas las nuevas formas de la

realidad que son dadas al hombre. Todo penetra en la conciencia del artista emborrachándola de colores, líneas y formas. Como lo muestra la obra titulada “Goyesco” de Lindermann, que nos presenta un juego fonético, ya que esta obra en su subtítulo “Leonardo y sus lentes”, evoca el nombre de “Francisco de Goya y Lucientes”, que corresponde a un autorretrato en aguafuerte el primero de la serie “Los Caprichos”.

Nº 29



El aspecto lúdico en estos autorretratos es un factor constante, como lo es lo irónico, que invita a leer entre líneas, pues Goya, tenía mucho que decir con respecto al mundo que le tocó vivir, y así lo demuestran sus numerosas aguafuertes. Y en cuanto al retrato, “Leonardo y sus Lentes”, tiene este como telón de fondo, la Cordillera de los Andes (Chile), lo cual deja abierto a muchas preguntas: en cuanto a que tiene que decir aquel personaje con respecto a su entorno santiaguino.

Es preciso entonces, puntualizar y detenerse en el tema de la subjetividad, el cual es protagonista en la obra titulada “La Nostalgia del Autorretrato”.

Nº 30



*Fran.^{co} Goya y Lucientes,
Pintor.*

El Cogito y el conocimiento de sí mismo

El cogito gran descubrimiento de Descartes, nos hace pensar en el hombre como un ser racional, pero además emocional. Desde este punto de vista podemos decir que la substancia esencial del ser humano es que “piensa”, que siente, que percibe, que posee un alma que es afectada por las pasiones y emociones. Y este hombre al pensarse como es, -es decir, conocimiento de sí mismo- diría que esta compuesto de materia, entendida ésta como la forma que posee un cuerpo, como la extensión que ocupa un lugar en el espacio, y además, posee un alma, que según Descartes, la define como una cosa rara y sutil, que la podemos asociar perfectamente con la capacidad de razón o intelecto o inteligencia, que para él y para este análisis nos servirá como sustento de nuestro trabajo.

El conocimiento de sí mismo punto esencial para el desarrollo del autorretrato, nos lleva a otra gran pregunta, que ya otro hombre, de la historia de la filosofía occidental se ha hecho y que la conocemos como una máxima: “conócete a ti mismo”, atribuida a Sócrates. Sin embargo, al reflexionar en aquella pregunta nos lleva a reconocer que es un proceso lento, arduo, no exento de problemas y conflictos. Ya que el hombre al mirarse y pensarse, debe hacerlo con la mayor de las objetividades, con verdad y honestidad que sólo él

sabe. Conocerse y reconocerse involucra un proceso de abstracción ya que no sólo está en juego su fisonomía, sino que también, sus estados del alma, es decir, su psique, ya que esta afecta nuestro rostro, nuestra forma, nuestras actitudes etc. Es como que lo interno afecta lo externo y viceversa. Por otro lado, este punto es de suma relevancia ya que el artista, el creador, es el único que puede de alguna manera ya sea intuitivamente o intelectualmente poseer esta verdad de sí mismo, y de expresarla a través de su obra, que refleja además, el mundo en el que habita.

Estas consideraciones dejan al borde de una cuestión crucial para el estudio del autorretrato, en cuanto es concebido como síntesis de emoción estética y voluntad de autoconocimiento. Pues el sujeto a través del diálogo consigo mismo adopta la forma de un descubrirse a través del rostro objetivado artísticamente, se muestran fenómenos esenciales relativos a las resonancias expresivas de los vínculos posibles entre el hombre y el mundo y a las apariencias del cuerpo como expresión del yo. Por este camino se ilumina un campo amplio de problemas propios del conocimiento de sí, donde sucede que el autoanálisis está significativamente asociado a determinadas concepciones de la realidad. Desde este punto de vista podríamos preguntarnos por ejemplo, ¿Cómo el hombre llega a conocerse a sí mismo y a la realidad?, Pregunta no menor.

Ante esta interrogante, se comprende que no puede eludirse la pregunta relativa a la índole de las conexiones existentes entre el conocimiento de la realidad exterior y el conocimiento de sí mismo. Tampoco cabe soslayar el problema acerca del carácter de la

interdependencia que existe entre esas dos formas de saber. De manera que las cosas poseen una doble resonancia significativa: condicionan un horizonte exterior que determina, a su vez, variaciones de la experiencia interior. En otras palabras se puede decir que el mundo exterior, la realidad, influye en el mundo interior de cada hombre. O más bien, en el mundo natural dado a la conciencia perceptiva, además de la certeza de la existencia de objetos y de sus manifestaciones simbólicas, verificamos que esos signos exteriores provocan una conmoción íntima. Pues los cambios en la visión del ámbito físico que rodea a la persona siempre son correlativos de nuevas formas de la experiencia del yo. En efecto, a la contemplación de una cualidad propia del paisaje sigue un percibirse singular, de manera que puede verificarse un vínculo esencial entre visión natural y experiencia de sí. Cada imagen del mundo exterior se asocia a modos de conciencia influidos por lo que se vislumbra en el mirar las nuevas percepciones que condicionan, así, posibilidades renovadas de descubrirse. En consecuencia, no cabe contemplar las cosas con neutralidad metafísica, porque el puro contacto visual con el paisaje reobra sobre el ánimo modificando las formas de la experiencia interior.

Podríamos concluir diciendo que todo estilo de vida se actualiza en forma peculiar en el autorretrato. Su exterioridad deja vislumbrar la interioridad que las anima. A través de estas manifestaciones expresivas el hombre comunica sentimientos y exterioriza su idea de la existencia. Se descubre expresándose y refleja su intuición del mundo en la expresividad, a esta expresión,

Freud la denominó “símbolos”: una imagen supradeterminada, cuyo efecto descansa en la multiplicidad y la aparente inagotabilidad de los elementos de su contenido. Ello indica, a demás, que el proceso expresivo encierra elementos de autoconocimiento como lo mencionamos anteriormente, aunque en el acto de exteriorizarse el individuo no atiende en primer lugar a conocerse.

El idioma de la interioridad que se hace exterior nos enseña, a lo largo de la historia del arte, no sólo la evolución de los modos de concebir el diseño del rostro y los gestos, sino unas formas de ser sensibles que transparentan singulares experiencias internas. Es más, en la antigua Grecia se creía que un hombre feo -de rasgos no muy agraciados estéticamente- simbolizaba su alma mala, es decir, se podía concluir que un hombre malo era esencialmente feo.

Por otro lado, además, tenemos que la conciencia es activa y se dirige siempre hacia el mundo. Un mismo objeto real -como puede ser un autorretrato-, al ser abordado por distintas significaciones intencionales, aparece cada vez bajo un distinto aspecto. Por consiguiente, los caracteres que posee un objeto intencional son correlativos a los que posee la conciencia que lo intencionan.



Nº 31

Autor: Leonardo Lindermann D.

Título: "Leonardo en otra parte" (extracto de la obra)

Técnica: Aguafuertes

La Reiteración del retrato

Cuando vemos un retrato resuelto en cualquiera de las disciplinas de las artes plásticas, sean estas, pintura, grabado, dibujo, etc., en el cual apreciamos los rasgos peculiares de una persona que ha posado para el artista, pues, ocurre que la percepción comienza a trabajar en sintonía con la imaginación adentrándose en un diálogo con aquella imagen hasta formarse un perfil hipotético de aquella persona retratada. Empero, no siempre se llega a una feliz conclusión o hipótesis con respecto a la obra en cuestión, más esto no quita el hecho que, frente a un retrato se estará siempre sujeto a leer e interpretar aquella fisonomía que habla de una persona que, bien pudo haber existido o bien existir. Más esta experiencia contemplativa se vuelve más compleja cuando se esta en conocimiento de que, lo que se esta apreciando en un autorretrato, o sea, cuando el retrato que se observa a sido ejecutado por el mismo que ha posado para la ejecución de este, es decir, de

pronto el espectador se siente más involucrado con el autorretrato como género plástico, porque este implica una operación introspectiva que consiste en un autoconocimiento del retratado que efectuó mediante una sencilla pregunta: la misma que el espectador se formula mientras observa el autorretrato, ¿Quién soy yo?, o ¿Cómo soy? ... siendo esto una cuestión detonante que genera una verdadera expansión de las mismas lo cual, podría de pronto invertir el foco de interés del asunto, es decir, si en un principio el autorretrato requirió la atención del espectador, luego, sería este mismo su propio foco, dicho de otro modo, el que observa comienza a retratarse imaginariamente o intelectualmente. Y esto último es lo substancial del trabajo desarrollado en la serie titulada "La Nostalgia en el autorretrato".

Pues se trata de mostrar mediante el grabado en aguafuerte la "fisonomía" de aquellos pensamientos -que se hace el autor de la obra- con respecto a sí mismo.

A través del tiempo el hombre se ha retratado como lo ha hecho la extensa literatura que nos ha retratado la historia. Pues el arte en todas sus expresiones se ha encargado de reflejar la existencia humana y sus acontecimientos históricos los cuales hoy en día, son

operaciones espontáneas, pues, conforme se dan los hechos, la información en todos sus medios es capaz de reproducir o representar su retrato en forma simultánea. Es decir, la humanidad nos brinda “un gran autorretrato” de la contingencia que va haciendo historia.

El mismo acto simultáneo lo lleva a cabo el grabador que en el acto para la concreción de los autorretratos se sumerge en aquel fondo oscuro y subjetivo del yo interno y va sacando a la superficie sólo “extractos del alma”: personajes estos que, como embajadores de ese universo interno, están dispuestos a mostrarse bajo el aspecto de un autorretrato que en la serie de grabados nos muestra a un actor ansioso por encarnar a un Napoleón o quizás a un Dante o al propio autor.

Mediante la percepción, observamos el objeto que nos enfrenta, siempre según alguna perspectiva. Podemos verlo y tocarlo, pero sólo lo vemos de una cierta manera que recuerda y excluye a la vez una cantidad de otros puntos de vista. Necesitamos seguir observándolo, necesitamos multiplicar las percepciones, algo así como “dar la vuelta” en torno al objeto, y en esto último radica la explicación del por qué la reiteración del autorretrato.

El objeto percibido -el retratado- nos ofrece un campo infinito de experiencia, un material inagotable de observaciones y significados, cuando se trata de un autorretrato. Por la subjetividad del rostro sujeto a cambios continuos, sin embargo, aquél que retrata también está sujeto a los mismos cambios. Por eso el ente perceptivo es el tema de un conocimiento, desde luego siempre probable, pero en continua expansión. Mejor dicho, es un esbozo o perfil, con un amplio margen de posibilidades no realizadas. Todo simbolismo artístico tiene algo de misterioso, más aún como, de artificiosamente secreto, y traiciona una cierta predilección por los caminos más largos, más retorcidos y más difíciles; no obstante lo cual, es imposible afirmar que la finalidad del símbolo consiste meramente en la ocultación y en el disfraz, y sí, más bien, en la clarificación y en el descubrimiento. Arnold Hauser²³.

Uno de los lugares más apasionantes del dibujo está ocupado, posiblemente, por el retrato. El reto de representar el rostro de una persona particular, con sus rasgos individuales y su personalidad, viene atrayendo a un gran número de artistas e ilustradores que comparten sus intereses con otra parte importante de fotógrafos. Las explicaciones de la importancia de este tema se especifican en la

²³ Arnold Hauser. (1961). "Introducción a la Historia del Arte". Ediciones Guadarrama, C.L. Madrid, España.

mayor parte de los textos; el mismo tratado de Betty Edwards, que nos comenta Lino Cabezas²⁴ en su estudio sobre “El Manual de Dibujo”, dedica unas palabras antes de abordar los contenidos, para justificar la importancia dada en su obra al dibujo de la cabeza y el retrato en particular: “...el rostro humano siempre a fascinado a los artistas. Captar un retrato, mostrar el exterior de manera que se revele la persona oculta tras la mascara, ha sido un objetivo valoradísimo por muchos artistas. A semejanza de cualquier dibujo de un objeto observado atentamente, un retrato no revela tanto la apariencia y personalidad del modelo cuanto el alma del artista. Paradójicamente, cuanto mayor es la claridad con que el artista ve al modelo, con mayor claridad vemos al artista a través del retrato.

Por lo tanto, como vamos en busca de usted mismo a través de las imágenes que dibuja, cuanto más claramente usted vea, mejor dibuja y mejor se expresará a sí mismo, para usted y para los demás.

El retrato requiere tener muy buenas percepciones para lograr el parecido, por lo cual dibujar caras es para los principiantes un eficaz entrenamiento en ver y dibujar. La información retroactiva respecto a la corrección de la percepción es inmediata y cierta, puesto que todos sabemos, el dibujo de una cabeza humana es correcto en sus proporciones generales. Si conocemos el modelo, podemos apreciar aun mejor la exactitud de las percepciones”.

Sin duda, el estar sumergido en una disciplina como el grabado, tiene relación con el lenguaje del dibujo (línea, luz, sombra, etc.), pues

²⁴ Cabezas, Lino. (2005). “El Manual de Dibujo”, Estrategias de su enseñanza en el siglo XX. Cap. II. El Manual contemporáneo pág. 139 – 494. Editorial Cátedra. Madrid, España.

este también es un método eficaz para extraer lo interno del yo, aunque este sea abordado con los mismos materiales con los cuales, trabajaron aquellos connotados referentes de *La Historia del Arte*,

Pese a la complejidad de las soluciones que cada artista reorganiza en sus dibujos, los materiales con los que están hechos no dejan de ser un repertorio relativamente sencillo. El proyecto que realiza el dibujante es siempre un proyecto sin nombre, pero su obra es una realización completa de palabras precisas que siempre es posible citar en otro dibujo.

Es necesario detenerse en este punto, ya que la técnica del grabado apremia un verdadero adiestramiento de la mano, y por supuesto del dibujo para efectuarse así, una sincronía con aquella, y por otra parte, -como es sabido- para obtener también la depuración de lo que es ideación y creación del dibujo, como proyección de la intuición y raciocinio del autor que como tal, también se verá beneficiado. Pues bien, en la técnica al buril, se dice a pesar de su condición rudimentaria en cuanto se consideran sus medios empleados, que es de hecho una de las disciplinas más arduas del grabado. El burilista debe tener un perfecto dominio del dibujo, una gran destreza de la conducta del instrumento, mucha concentración, paciencia y buena vista. Krejca, Ales²⁵.

²⁵ Krejca, Ales. (1999). "Las Técnicas del Grabado". Editorial Libsa, Madrid, España.

Ahora bien, podemos agregar que en el dibujo hay dos proyecciones: el dibujo como ideación y el dibujo como expresión. El primero hace referencia a que: “El dibujo, a través de su brevedad e inmediatez, también puede ser un medio de cristalización de las ideas; cuando movemos nuestra mano sobre el papel, las ideas intuídas sólo vagamente al principio llegan a adquirir sustancia. En este caso, el dibujo llega a ser parte de un proceso de ideación que puede transformarse en una invención, un edificio, escultura o pintura, así como en un dibujo más acabado.

Se puede afirmar con seguridad que esta función es la más habitual del dibujo, su aplicación para la creación de obras de arte y todo tipo de artefactos, al permitir, ciertamente, “pensar sobre el papel”. Los bocetos sirven para tantear diferentes soluciones, y ensayar las variables formales hasta llegar al nivel de concreción capaz de predecir el aspecto de una obra futura. En este sentido, el dibujo es sinónimo de proyecto, permitiendo prever las características de cualquier obra realizada con otros medios. Se pueden encontrar fácilmente dibujos de este tipo relacionados con la arquitectura, la pintura, la escultura y el diseño en general” Cabezas, Lino²⁶.

²⁶ Cabezas, Lino. (2005). “El Manual de Dibujo”, Estrategias de su enseñanza en el siglo XX. Cap. II. El Manual contemporáneo pág. 139 – 494. Editorial Cátedra. Madrid, España.



Nº 32

El dibujo como expresión, “no sólo hacen referencias y representan estructuras del mundo físico, también, pueden expresar algunos aspectos personales y propios del autor

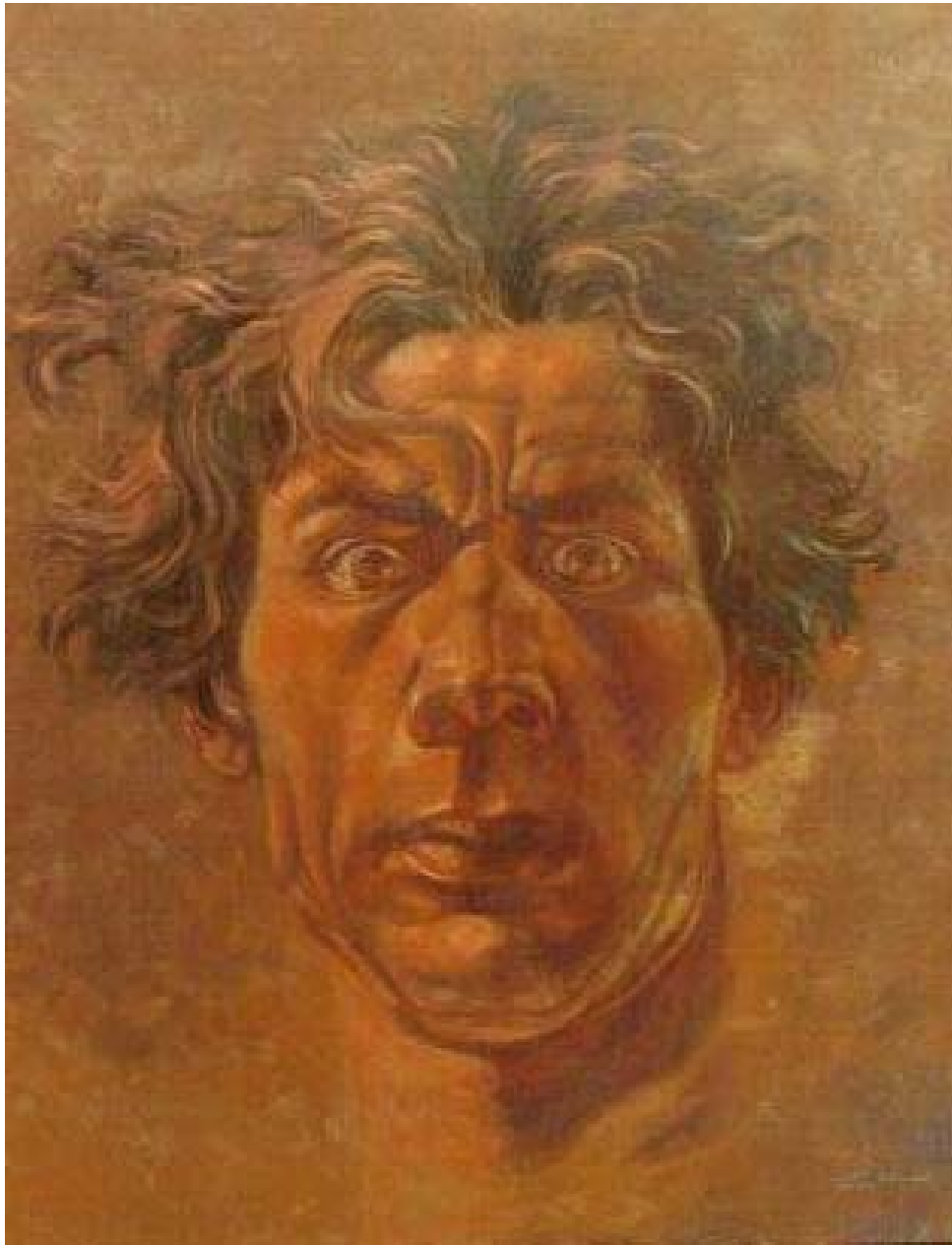
que lo realiza: emociones, imaginación, percepciones y la personalidad en general del dibujante. La manera personal de cada autor es el rasgo que hace posible reconocer la autoría; hablar de la “mano” del artista es una forma de expresión que reconoce esta evidencia, radicaliza en muchas ocasiones en obras que, precisamente, se adjetivan “expresionistas”. Cabezas, Lino²⁷.

Como en estas líneas hemos mostrado, podemos concluir que en la reiteración del retrato o autorretrato, es fundamental el dibujo como forma de expresión de la subjetividad del artista y la expresión del “yo”, mediante el carácter caligráfico del dibujo, se entiende desde los dos aspectos ya citados: el primero está enlazado con la ideación, previa a cualquier realización artística, y la tradición de la representación. Desde este primer punto de vista, al dibujo se le atribuye la función de determinar las características estructurales de la obra, asumiendo la función de configurarla desde el punto de vista formal. El segundo aspecto (el dibujo como expresión) hace referencia a la concepción autográfica del dibujo, entendida como la huella engendrada por un gesto físico individual, consecuente con la acción puesta en obra durante el trazado.

Frente a la primera acepción, la de un dibujo conceptual o intelectual en su sentido estricto, en la segunda acepción el dibujo se puede hablar de éste como revelación o confesión autográfica. Se ha llegado a decir que el dibujo así entendido puede concebirse: “hasta como expresión biográfica” es el dibujo rápido, primera manifestación de la concepción intuitiva del artista. En este sentido

²⁷ Cabezas, Lino. (2005). “El Manual de Dibujo”, Estrategias de su enseñanza en el siglo XX. Cap. II. El Manual contemporáneo pág. 139 – 494. Editorial Cátedra. Madrid, España.

el dibujo es toque, el medio por el que puede ser reconocida la presencia única del artista.



Nº33

Aguafuerte como Autorretrato

El interés por rescatar el trabajo artesanal cuya manufactura se deja ver como propuesta plástica, rescatando y manteniendo vivo un oficio ante una modernidad avasallante y un encanto turbador, sustenta mi admiración por el grabado.

Los procesos técnicos del grabado, implican, una lectura constante de una jerarquía de valores con respecto al color que ha establecido el proyecto a abordar, la cual por cuya organicidad plantea una imagen concreta. Por otro lado, implica desarrollar distintos niveles motrices y mentales que requieren los distintos procesos. Por lo tanto, se entiende que, concebir una estampa, lo cual es la finalidad última de los procesos del grabado, no sería entonces un resultado espontáneo como dibujar sobre papel. Además, demanda una sincronía mayor de la destreza manual y creativa y una observación atenta y aguda durante el desarrollo bajo

una voluntad, en cuyo rigor se confirma la autoría y se consigue una estampa correcta.



La técnica es el conjunto de esos medios, procedimientos, maneras, mediante los cuales el artista trabaja la materia y le da forma. Así como el pensador posee una técnica del pensamiento –la lógica- y una técnica de la expresión hablada o escrita –la gramática- que le permite comunicarlo, existe una técnica de la concepción artística y una técnica de su expresión; pero lo que generalmente se comprende bajo esa denominación es a esta última.

Por una parte, la técnica tiene carácter universal, ya que esta constituida por formas derivadas de la experiencia de todos los artistas; por otra, tiene un carácter profundamente personal. Por de pronto, los conocimientos de carácter científico intervienen en la elaboración de la técnica. Así, cuando en el siglo XV en Italia se empezaron a crear figuras con rigor constructivo racional, ese movimiento respondió a los progresos de la geometría y de la investigación naturalista que significó el humanismo.

Tienen todas las artes, sin duda principios técnicos básicos, que son transmisibles en forma de preceptos, gracias al carácter de artesanía que poseen; pero la verdadera técnica del artista es la que cada uno se crea según sus necesidades expresivas, ya que el resultado del permanente aprendizaje espiritual que realiza en sí mismo. Por eso las técnicas varían, no sólo a través de las épocas, sino también a través de los hombres. Es un error hablar de “la técnica”, como si ella existiera en forma independiente, puesto que las diversas maneras de elaboración de la materia –lo que constituiría la pretendida técnica universal- están profundamente

unidas con el espíritu del artista que las utiliza. La técnica de los diferentes artistas, tienen algunos rasgos de similitud, pero sin embargo, difieren en cuanto a la manera de utilizarla y de expresarse.

Por lo anterior, es claro entonces, afirmar que se trata de un reto apasionante el apropiarse de los recursos técnicos del grabado, para someterlos a la experimentación del artista.

La elección por este oficio (aguafuerte) responde también a la intención clara de expresarse a través del alto contraste y los medios tonos, que nos son dados por el blanco y el negro, dejando entonces rasgos que hablaran de un temperamento. Antonio Romera²⁸, en un ensayo sobre “La obra grabada de Francisco de Goya” apunta a lo siguiente: “Goya busca en el contraste del negro y del blanco en la alternancia de los valores lumínicos, en el tenebrismo que tan hondas raíces peninsulares tiene, mayores posibilidades para sus propias representaciones y vivencias”.

En ese lenguaje más congruente con su temperamento lúgubre y lleno de inquietudes inexplicables. Sin duda es posible advertir el espíritu de modernidad. Goya a pasado paradójicamente del Rococó al Barroco, es decir, el ansia de fuga mística, le ha llevado hacia una expresión fuertemente subjetivada -por otro lado prosigue- Goya suprime el color. Llega al monocronismo para que la función sensual cromática no se oponga a la intensidad de los valores

²⁸ Romera, Antonio. (1951). *Catalogo de la “Primera Exposición Internacional de las Artes Gráficas – Chile”*. La Obra Grabada de Francisco de Goya. Pág. 123 – 126.

expresivos. Su derivación hacia el grabado era, sin duda, consecuencia fatal”.



Hablar del “oficio del grabado”, específicamente del huecograbado o aguafuerte, implica que, el autor debe abarcar varias etapas en el desarrollo de una imagen elaborada mediante esta técnica. Y en esta oportunidad, la técnica que interesa abordar, es el aguafuerte. Disciplina que es propicia esta vez, para desarrollar el trabajo de creación e investigación que se titula “La Nostalgia en el Autorretrato”. El cual se llevó cabo, a través del manejo no sólo de la técnica, sino que también, de la intuición, que juega un rol fundamental para la creación y desarrollo de una obra.

Esta vez la técnica de las aguafuertes es abordada de una manera que no condice con la imagen propuesta y aquí radica también la autoría, pues como, a través, de una factura violenta, resolvemos rasgos que nos hablan de la suavidad de lo efímero en las reminiscencias de la imagen. Pues una mano hostil subyace en rasgos suaves, mediante los cuales, esta también, resuelto el autorretrato, dicho de otra manera, no sólo la efigie del autor resuelve el propósito, sino también, las huellas que ésta muestra, es decir, un autorretrato resuelto también a través de una particular factura, esta vez, violenta.



El hecho es que una superficie como piel que viene a recibir el nacimiento de una nueva imagen pareciera resistirse a esta invasión de elementos plásticos mediante la violencia de los materiales y recuperar así, desesperadamente aquella blanca quietud -“mi quietud”- que ahora yace oculta bajo una obra de manufactura nerviosa y turbadora, herida por un rayo lineal que viene a delimitar aquellas superficies ya invadidas, para reafirmar la existencia de aquellas imágenes que también son contenidas en sus masas en movimiento expansivo en

un sólo retrato. Todo esto habla de una representación de la pugna entre soporte-imagen, una dualidad que pareciera no tener reconcilio, algo así como lo bélico de una obra; lo que somos nosotros como raza. Sin embargo, aquí no hay consecuencias, sólo una nueva representación de algo que nos permite ver por aquí o por allá lo que hubo antes: un proceso, un tiempo vivido, como aquel muro que pierde su piel cuando su pintura se desprende y nos deja entre ver el tiempo transcurrido en una superficie que bien pudieran ser espacios interiores o exteriores los cuales cobijan a veces a esos personajes inmersos en un cromatismo que se mueve, no logrando situarse seguros, como si aquella superficie quemase todo pigmento que quisiera posarse en ellas, no obstante, estos quedan atrapados y fundidos en el frenesí de una obra.

A través de los procesos técnicos del grabado, el artista se vera sometido también a la prolongación del tiempo para concretar su empresa, el cual por otra parte permitirá reflexionar y corregir una y otra vez su obra, estableciéndose así un compromiso de mayor rigor para resolver una imagen, la cual deberá cumplir con las expectativas del imaginario del autor. Esto es importante

ya que el tiempo es un factor que viene a mediar entre la obra en proceso y el autor, o sea, no siempre el dibujante se conformará con la inmediatez de su mano, para efectuar su proyecto, puesto que , su imaginario demandara también otras exigencias que tendrán que ver con los instrumentos plásticos: texturas, valores, líneas, etc. Lo que implica por su puesto reflexionar con respecto a los mismos y los métodos y materiales a emplear para que estos sean resueltos en la imagen con eficacia.

Por otro lado los procesos técnicos del grabado permiten establecer una conexión, algo así como sintonía mística, -aunque anacrónica, pero efectiva en cuanto a las experiencias empíricas que implica cada proceso, los cuales están sujetos a ciertas reglas que sustentan el perfil de la técnica resuelta-, con aquellos referentes del grabado, ya que el autor por repetir y respetar las reglas de la técnica, de alguna manera se incorpora a un circuito que lo sitúa en el mismo “escenario místico” en donde aquellos hombres que admiramos por su obra, se hacen presentes puesto que sus experiencias son revividas por el autor que en el presente resuelve los mismos problemas plásticos que aquellos ya resolvieron.

Una imagen resuelta en la disciplina del Grabado (estampa) implica que sus procesos técnicos o artesanales han concluido simultáneamente, sin embargo, por tratarse de las aguafuertes, es preciso resolver la imagen mediante una lamina de metal, sea ésta aluminio, cobre etc., - y he aquí, la razón de la admiración por este método de trabajo en particular, ya que el trabajo de la plancha o matriz, implica no sólo un trabajo gráfico, sino también, escultórico -pues en aquella lamina de metal después de haber sido abordada por elementos como barnices, buriles, polvo de resina, etc., y luego de ser corroída por ácidos como el nítrico, el percloruro, el muriático etc., en las zonas en donde requiere la imagen adopta una calidad de relieve en una de sus superficies. Trascendiendo este nuevo carácter con respecto a las formas ya resueltas en su calidad ahora de relieve.

Esto último, da cabida a la especulación o investigación que; tendrán que ver con su comportamiento ante distintos procesos de impresión y sus respectivos materiales de taller que son las tintas, rodillos, aceites y otros, siendo esto posible por la independencia, que, posee la matriz o la imagen como objeto, con respecto a aquellos elementos que conforman los aspectos cromáticos o valóricos, que funcionan como vehículos indispensables para que sea efectivo el proceso de impresión al huecograbado y sólo mediante una transferencia de la imagen al papel, efectuada por una prensa manual de huecograbado podemos ver un resultado ahora visible y concreto en el papel. Siendo de esta manera la culminación de la obra aunque la imagen o el relieve permanece en la matriz. Este

proceso es posible reiterarlo varias veces efectuando distintos cambios en el aspecto de la imagen impresa según sea los requerimientos del autor en cuanto a su proceso investigativo. Dada entonces dicha dualidad relieve - imagen en una superficie regular en su terraza y corroída en su imagen es propicia para el alma inquieta que se manifiesta como una obsesión de buscar la perfección de una obra, ya que, podemos entintar toda aquella información y transferirla a un papel de alto gramaje.

Por otro lado, la multiplicación de las estampas como consecuencia de dicha dualidad la cual se manifiesta en el mecanismo de impresión resulta también muy atractiva, ya que es una posibilidad más de la técnica que ayuda a la divulgación de nuestra obra.



Conclusión

En cuanto al retrato como género, éste desde sus comienzos a tenido aquella pulsión que conforma lo peculiar de un rostro humano que nos atrapa por su aspecto exótico y luego nos mueve a acogerlo como obra de arte sin antes abstraer todos sus propósitos acondicionados en lo histórico, social y cultural, es decir, lo despojamos del mundo al cual pertenece y lo aislamos de sí mismo.

Pues bien, ir en busca de aquella pulsión en el autorretrato implico esta vez para el autor, valerse de una de las cualidades psicológicas del comportamiento humano. pues dado el aspecto anacrónico de un conjunto de autorretratos, que dista mucho del contexto actual del autor, queda instalado entonces en aquellos retratos, una postura social que da la espalda a un entorno real y contingente, en algunos de sus aspectos, lo cual reviste un perfil a la obra de egolatría que se puede interpretar como la reducción absoluta y necesaria para “constituir” desde el ego la realidad que en este caso, a través de imágenes impresas, se plantea un discurso estético mediante una realidad subjetiva.

Bibliografía

Azúa, Félix de. Ensayo extraído de la Revista “El Paseante” N° 26 “El cuerpo y la poesía”, Ediciones Siruela, Madrid.

Brion, Manuel. 1954. “Leonardo De Vinci”. Editorial Sudamericana S.A. Buenos Aires, Argentina.

Duval, Amaury. 1944. “El taller de Ingres”. Publicado bajo la dirección de Leonardo Estarico. Editorial El Ateneo. Buenos Aires, Argentina.

Duplessis, J. 1865. “La Historia del Grabado”. Ediciones Cesa. Buenos Aires, Argentina.

De España, José. 1943. “Breviario de Leonardo De Vinci”. Editorial El Ateneo. Buenos Aires, Argentina.

De La Encina, Juan. 1964. “La Pintura Italiana del Renacimiento”. Editorial Fondo de Cultura Económica, México.

Ferrater Mora, José. 1999. “Diccionario de Filosofía”. Editorial Ariel, S.A. Barcelona, España.

Genalille, Robert. 1963. “Rembrandt, Autorretratos”. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona, España.

Goethe. 1808. *“Fausto”, Primera Parte, escena “Aldeanos bajo el Tílo”*.

Guerrero, Luis Juan. 1956. *“Revelación y Acogimiento de la obra de arte”*. Cap. *Estética de las Manifestaciones Artísticas*. Editorial Losada S.A. Buenos Aires, Argentina.

Gómez Molina, Juan José; Cabezas Lino, Bordes Juan. 2005. *“El Manual de Dibujo”, Estratégicas de su enseñanza en el siglo XX*. Cap. II. *El Manual Contemporáneo (Lino Cabezas)*, Pág. 139 - 494. Editorial Cátedra. Madrid, España.

Gómez Molina, Juan José. 2002 *“Máquinas y Herramientas de Dibujo”*. Editorial Cátedra, Madrid, España.

Hauser, Arnold. 1961. *“Introducción a la Historia del Arte”*. Ediciones Guadarrama, S.L. Madrid, España.

Jasinowski, Bogumil. 1968. *“Renacimiento Italiano y Pensamiento Moderno”*. Ediciones de la Universidad de Chile. Santiago, Chile.

Krejca, Ales. 1990. *“Las Técnicas del Grabado”*. Editorial Líbisa, Madrid, España.

Maragael, Jorge. 1959. *Revista Nacional de Cultura*. Año XXI marzo-abril. *“El Arte y la Abstracción”*. Pág. 44-53. Caracas, Venezuela.

Romera, Antonio R. 1951. "Primera Exposición Internacional de las Artes Gráficas - Chile". *La obra Grabada de Francisco de Goya*. Pág. 123-126.

Romero Brest, Jorge. 1945. "Historia de las Artes Plásticas" II *La Pintura*. Editorial Poseídon. Buenos Aires, Argentina.

Schwartzmann, Félix. 1967. "Teoría de la Expresión". Cap. III *Expresión y Conocimiento de sí mismo*. Ediciones de la Universidad de Chile.

Stukenbrock, Christiane y Töper, Bárbara. 2000. "1.000 Obras Maestras de la Pintura Europea, del siglo XII al XIX". Editorial Könemann. Barcelona, España.

Tagle, Armando. 1941. "Las Formas del Arte". Cap. V. Editorial El Ateneo, Buenos Aires, Argentina.