

El género del retrato más allá de la captación de la identidad. Representaciones del rostro en la pintura contemporánea: antecedentes y contexto actual



Tesis doctoral presentada por:
Javier Palacios Rodríguez

Dirigida por:
Dr. Ricardo Forriols González y Dr. José Francisco Romero Gómez



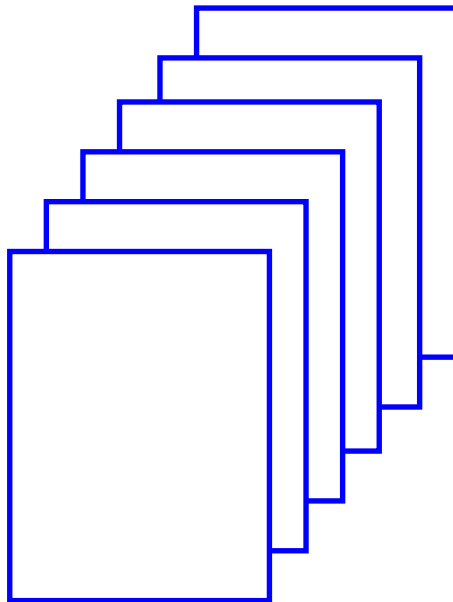
UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Programa de Doctorado Arte: Producción e Investigación

El género del retrato más allá de la captación de la identidad. Representaciones del rostro en la pintura contemporánea: antecedentes y contexto actual



Tesis doctoral presentada por:

Javier Palacios Rodríguez

Dirigida por:

Dr. Ricardo Forriols González y Dr. José Francisco Romero Gómez

Valencia, noviembre de 2015

Resumen

El género del retrato en la pintura ha estado, desde sus orígenes y hasta finales del siglo XIX, íntimamente ligado a la representación del rostro, siendo uno de sus objetivos principales la captación de la identidad del sujeto representado, a través de su descripción física y de carácter. Tras la redefinición de las características y límites del retrato llevada a cabo por las vanguardias históricas, y el contexto crítico tras la Segunda Guerra Mundial que obliga a los artistas a construir una nueva visión del sujeto, empieza un proceso en el que la identidad de los retratados, que hasta entonces había conformado la cuestión principal de las obras de arte de este género, comienza a perder protagonismo hasta su disolución en la práctica pictórica contemporánea. Teniendo en cuenta esto, la presente investigación plantea la cuestión en torno a la expansión del género del retrato en la pintura contemporánea más allá de la identidad perteneciente al rostro de un sujeto determinado.

Para dar respuesta, se ha realizado una investigación cualitativa analítica a través de una serie de documentos, catálogos, entrevistas, textos de artistas, documentales, ensayos de arte, artículos de prensa y obras pictóricas, sintetizando la información y haciendo una interpretación crítica de la misma. Este análisis se vertebra en torno a dos bloques teóricos fundamentales: los "Antecedentes" y las "Estrategias en la representación pictórica contemporánea del rostro más allá de la identidad", y un tercer bloque visual titulado "Atlas de la representación pictórica del rostro".

En las conclusiones, daremos una respuesta afirmativa a nuestra pregunta de investigación, comprobando que en la contemporaneidad se ha generado un campo dentro del género del retrato en el que los artistas trabajan la representación pictórica del rostro tras la desaparición de la identidad del modelo.

Resum

El gènere del retrat en la pintura ha estat, des dels seus orígens i fins a finals del segle XIX, íntimament lligat a la representació del rostre, sent un dels seus objectius principals la captació de la identitat del subjecte representat, a través de la seua descripció física i de caràcter. Després de la redefinició de les característiques i límits del retrat duta a terme per les avantguardes històriques, i el context crític després de la Segona Guerra Mundial que obliga als artistes a construir una nova visió del subjecte, comença un procés en què la identitat dels retratats, que fins llavors havia conformat la qüestió principal de les obres d'art d'este gènere, comença a perdre protagonisme fins a la seua dissolució en la pràctica pictòrica contemporània. Tenint en compte açò, la present investigació planteja la qüestió entorn de l'expansió del gènere del retrat en la pintura contemporània més enllà de la identitat pertanyent al rostre d'un subjecte determinat.

Per a donar resposta, s'ha realitzat una investigació qualitativa analítica a través d'una sèrie de documents, catàlegs, entrevistes, textos d'artistes, documentals, assajos d'art, articles de premsa i obres pictòriques, sintetitzant la informació i fent una interpretació crítica de la mateixa. L'anàlisi es vertebrà entorn de dos blocs teòrics fonamentals: els "Antecedentes" i les "Estrategies en la representació pictòrica contemporània del rostre més enllà de la identidad", i un tercer bloc visual titulat "Atlas de la representació pictòrica del rostro".

A les conclusions, donem una resposta afirmativa a la nostra pregunta d'investigació, comprovant que en la contemporaneïtat s'ha generat un camp dins del gènere del retrat en què els artistes treballen la representació pictòrica del rostre després de la desaparició de la identitat del model.

Abstract

The portrait genre has been, from its very beginning and up until the end of the XIX century, intrinsically linked to the representation of the human face. Consequently, one of its main aims has been the capture of the represented subject's identity according to their physical and psychological traits. The redefinition of the characteristics and limits of the portrait genre by the historical avant-garde movement, as well as the critical context following the Second World War, oblige artists to build a new vision of the individual. They mark, too, the beginning of a new process where the identity of the portrayed subjects, which had until then been the inherent characteristic of art work within this genre, starts losing relevance until its disappearance from the practice of contemporary painting. Considering these facts, this research paper sets a question on the expansion of the portrait genre in contemporary paintings beyond the identity of a specific portrayed individual.

In order to give an answer to this question, qualitative analytical research has been conducted through the synthesizing and critical interpretation of a series of documents, catalogues, interviews, texts by artists, documentaries, art essays, press articles and pictorial works. This analysis is structured around two essential theoretical chapters: "Precedents" and "Strategies in the pictorial contemporary representation of the human face beyond identity", and around a third visual chapter named "Atlas of the pictorial representation of the human face".

The conclusions draw an affirmative answer to our research question: in contemporary times, a field within the portrait genre has been created, where artists work with the pictorial representation of the human face after the disappearance of the subject's identity.

Agradecimientos

«Ningún producto es en ninguna sociedad el resultado del esfuerzo de una sola persona. Son muchas las que colaboran»

John Berger, El pintor de hoy

Esta tesis no podría haberse realizado sin la ayuda y compañía durante todo el proceso de muchas personas. En primer lugar, agradezco a mis dos tutores, Ricardo Forriols y Pepe Romero, su confianza en este estudio y compromiso con la investigación, así como su aporte de conocimiento y guía, indispensable para construir el camino.

Me gustaría agradecer a Miguel Molina su bondad y comprensión desde el primer momento que me uní a su grupo de investigación, y a Marina Pastor, que encendió la chispa para que comenzara este trabajo. A Ambos agradezco también su indispensable papel para que obtuviera una Beca de Investigación F.P.U. otorgada por el Ministerio de Educación y que me permitió la independencia necesaria para centrarme en este proyecto vital. Por supuesto, también quisiera agradecer a Rosa Martínez-Artero su aportación, no solo por su propio trabajo de investigación, sino también porque fue la persona que introdujo en mi la pasión por el retrato, y que me ayudó en mis inicios.

Hay un agradecimiento inmenso a dos mujeres especiales de mismo nombre. A mi Virginia, que ha aguantado todo este duro proceso con una sonrisa preciosa, y en la que me he apoyado cuando ha sido necesario, tanto intelectual como emocionalmente. Y a mi amiga Virginia Murcia, que además de darme consejo y hacer más apetecible esta tesis, ha estado siempre ahí con su rigor, empatía y cariño. Gracias por vuestra paciencia.

Por último, me gustaría agradecer esta tesis a mis padres, por su apoyo en la lejanía y sus lecturas innumerables; y a mis suegros, que me han cobijado en los últimos meses tan intensos, cuidándome como un hijo más para que me pudiera concentrar en que todo saliese de la mejor manera posible.

Índice

Resumen	1
Agradecimientos	4
Introducción	9
Capítulo I. Antecedentes	17
1.1. Breve historia del género del retrato	19
1.1.1. Orígenes	20
1.1.2. Los inicios del retrato pictórico en Occidente. Siglos XIV y XV	23
1.1.3. El esplendor del retrato pictórico en Occidente. Siglos XVI, XVII y XVIII	27
1.1.4. La transición hacia una nueva consideración del retrato pictórico en Occidente. Siglo XIX	39
1.2. Excepciones históricas en el género del retrato	43
1.2.1. En los orígenes	44
1.2.2. En los inicios del Retrato Pictórico de Occidente. La representación del poder	47
1.2.3. El esplendor del retrato pictórico en Occidente. Entre la realidad física y la realidad espiritual	50
1.2.4. En la transición hacia una nueva consideración del retrato pictórico en Occidente. Goya abre la caja de Pandora	54
1.3. De las vanguardias a los inicios de la contemporaneidad	57
1.3.1. El retrato pictórico en el Fauvismo	63
1.3.2. El retrato pictórico en el Expresionismo	66
1.3.3. El retrato pictórico en el Primitivismo	69
1.3.4. El retrato pictórico en el Cubismo	71
1.3.5. El retrato pictórico en la Nueva Objetividad	73
1.3.6. El retrato pictórico en el Dadaísmo y Surrealismo	75

El género del retrato más allá de la
captación de la identidad

1.4. El retrato pictórico tras la segunda guerra mundial. Entre lo posible y lo inalcanzable	78
1.4.1. Zoran Music	80
1.4.2. Antonin Artaud	82
1.4.3. Alberto Giacometti	84

Capítulo II. Estrategias en la representación pictórica contemporánea del rostro más allá de la identidad **89**

2.1. El sujeto sin contexto. El rostro como reducto	92
2.1.1. Antecedentes. Chuck Close	92
2.1.2. Y.Z. Kami	97
2.1.3. Yan Pei Ming	98
2.1.4. Richard Phillips	99
2.1.5. Jenny Saville	100
2.1.6. Jerome Lagarrigue	101
2.1.7. Santiago Ydáñez	102
2.2. El rostro como contenedor de emociones	106
2.2.1. Antecedentes. Franz Xaver Messerschmidt, Edvard Munch y Picasso	107
2.2.2. Francis Bacon	115
2.2.3. Yue Minjun	119
2.2.4. John Currin	121
2.2.5. Raymond Pettibon	123
2.2.6. Marina Núñez	126
2.3. El elemento teatral en la representación pictórica contemporánea del rostro	130
2.3.1. Antecedentes (James Ensor)	130
2.3.2. La teatralidad a través del autorretrato	134
2.3.3. Picasso: Autorretrato con peluca	137
2.3.4. Andy Warhol: Díptico de Marilyn	139
2.3.5. Eric Fischl: Bad Boy	141
2.3.6. Enrique Marty: La familia	143

El género del retrato más allá de la
captación de la identidad

2.4. El rostro como herramienta documental	149
2.4.1. Antecedentes (Hans Holbein)	150
2.4.2. John Baldessari	153
2.4.3. Leon Golub	155
2.4.4. Marlene Dumas	159
2.4.5. Luc Tuymans	163
2.4.6. Marcus Harvey	165
2.4.7. Chema López	169
2.5. El rostro como elemento simbólico	173
2.5.1. Antecedentes (Francis Bacon)	177
2.5.2. Arnulf Rainer	182
2.5.3. Frank Auerbach	184
2.5.4. David Hockney	185
2.5.5. Georg Baselitz	188
2.5.6. Kerry James Marshall	192
2.5.7. Michael Borremans	196
2.5.8. Adrian Ghenie	200
2.5.9. Sergio Luna	203
Capítulo III. Atlas de la representación pictórica del rostro	208
3.1. Breve historia del género del retrato	209
3.2. Excepciones históricas en el género del retrato	238
3.3. De las vanguardias a los inicios de la contemporaneidad	261
3.4. El retrato pictórico tras la segunda guerra mundial. Entre lo posible y lo inalcanzable	291
3.5. El sujeto sin contexto. El rostro como reducto	301
3.6. El rostro como contenedor de emociones	328

El género del retrato más allá de la
captación de la identidad

3.7. El elemento teatral en la representación pictórica contemporánea del rostro	365
3.8. El rostro como herramienta documental	386
3.9. El rostro como elemento simbólico	414
Conclusiones	457
Anexo. Dossier de obra personal de Javier Palacios	466
Bibliografía	505

Introducción

Introducción

El género del retrato ha estado desde sus orígenes íntimamente ligado al rostro. Ha buscado explicar, expresar y representar la identidad de un individuo o conjunto de individuos desde diferentes planteamientos, dando lugar a una inmensa cantidad de obras de arte donde el rostro ha sido el elemento protagonista.

Uno de los principales referentes en la realización de la presente investigación, el ensayo *El retrato. Del sujeto en el retrato* de Rosa Martínez Artero, plantea en su introducción la siguiente definición para el género pictórico objeto de nuestro trabajo:

“En pintura, un retrato es la representación de un sujeto. (...) Esto implica observar la pintura en su forma particular de representación de un ser humano concreto y reflexionar sobre el género pictórico llamado retrato atendiendo principalmente a la idea de sujeto, es decir, cómo se muestra el individuo particular, el ser humano con identidad.”¹

Galiene y Pierre Francastel también pondrán énfasis en este aspecto del género retratístico:

“Puede haber retrato sólo cuando de una manera consciente el artista distingue entre el interés que experimenta por sus propias percepciones y una intención completamente deliberada de hacernos sensible la apariencia de otra individualidad distinta a la suya.”²

En la contemporaneidad, el retrato ha expandido sus límites de significado generando un amplio conjunto de experimentaciones y tentativas. Cuando el espectador observa un rostro pintado, automáticamente viene a su mente el concepto de retrato, junto a la pregunta casi intuitiva sobre la identidad de la

1 MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El Retrato. Del sujeto en el retrato*, Barcelona: Montesinos, 2004, p.11.

2 FRANCASTEL, Galiene y Pierre, *El retrato*, Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra, 1995, p. 230.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

persona representada frente él. Si buscamos la definición que nos proporciona la Real Academia Española encontramos lo siguiente: “(Del lat. *retractus*). 1. m. Pintura o efigie principalmente de una persona. 2. m. Descripción de la figura o carácter, o sea, de las cualidades físicas o morales de una persona. 3. m. Aquello que se asemeja mucho a una persona o cosa. 4. m. Der. retracto.” Siendo así, la motivación de nuestra investigación surgió cuando percibimos que muchas obras realizadas por artistas contemporáneos podían ser la pintura de una persona, pero no existía en ellas una descripción concreta de las cualidades físicas o morales de ésta, es decir, aquello que delimita su identidad y la diferencia de sus semejantes.

La percepción de esta situación, unido al hecho de la dificultad que supuso encontrar información o estudios que trataran la pérdida de la identidad desde el punto de vista del rostro y su representación en el género retratístico, nos llevó a formularnos la siguiente pregunta: ¿Se ha expandido el género del retrato en la pintura contemporánea más allá de la representación de la identidad perteneciente al rostro del sujeto?

Con la intención de responder a ésta cuestión, decidimos que nuestro objetivo general sería establecer las características que se dan en la representación del rostro en la pintura contemporánea, centrándonos en las obras en que la identidad del sujeto pintado se pone en cuestión.

Para conseguir este objetivo hemos realizado una investigación cualitativa analítica a través de una serie de documentos, catálogos, entrevistas, textos de artistas, documentales, ensayos de arte, artículos de prensa y obras pictóricas, sintetizando la información y haciendo una interpretación crítica de la misma.

Este análisis se vertebra en torno a dos bloques teóricos fundamentales: los “Antecedentes” y las “Estrategias en la representación pictórica contemporánea del rostro más allá de la identidad”. Encontraremos también un último bloque visual titulado “Atlas de la representación pictórica del rostro”.

En el primer capítulo “Antecedentes”, presentamos el apartado de inicio con una “Breve historia del género del retrato” desde sus orígenes, con la intención de plantear la forma en que se ha desarrollado y establecido el género,

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

principalmente en su florecimiento a partir del siglo XV, hasta que fuera puesto en cuestión con el origen de las vanguardias históricas a principios del siglo XX.

En el segundo apartado, planteamos las “Excepciones históricas en el género del retrato” en el periodo comprendido en el apartado anterior, en relación a los contenidos ya descritos con anterioridad y conectándolas con el tema a tratar. Analizamos un conjunto de pinturas representativas en las que la identidad del retratado se ha visto condicionada y cuestionada, y trataremos de concluir cuáles han sido las causas.

En el tercer apartado “De las vanguardias históricas a los inicios de la contemporaneidad”, nos centramos en este importante período para nuestra investigación en el que los artistas redefinieron las características y los límites del retrato, realizando un seguimiento por los diferentes ismos y sus planteamientos en relación a la representación del rostro.

En el cuarto y último apartado de este capítulo, “El retrato pictórico tras la Segunda Guerra Mundial. Entre lo posible y lo inalcanzable”, describimos la situación crítica en la que los artistas redefinirán la representación pictórica del rostro ante la dificultad de captar la identidad del modelo y la necesidad de construir una nueva visión del sujeto contemporáneo, centrándonos en las figuras de Zoran Music, Antonin Artaud y Alberto Giacometti.

En el segundo capítulo, analizamos las “Estrategias empleadas en la representación contemporánea del rostro” en las que la identidad del sujeto representado se desvanece o adquiere un valor menor para el significado de la obra, poniendo en cuestionamiento las características del género retratístico.

En este capítulo, los artistas estudiados se han presentado siguiendo un criterio cronológico por fecha de nacimiento. En cada apartado hemos reflexionado sobre un artista contemporáneo español, para así poder comprobar la manera en que las cuestiones trabajadas repercuten en el panorama nacional.

En el primer apartado de este capítulo, “El sujeto sin contexto. El rostro como reducto”, presentamos una tendencia contemporánea en la que los artistas

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

que trabajan el rostro a través de primeros planos, aumentado su escala de tamaño y presentándolo como protagonista absoluto de la composición, descontextualizándolo de su entorno. Los artistas analizados son Chuck Close y Y. Z. Kami, Yan Pei Ming, Richard Phillips, Jenny Saville, Jerome Lagarrigue y Santiago Ydáñez.

En el segundo apartado “El rostro como contenedor de emociones”, contraponemos la expresión contenida que ha caracterizado al género del retrato desde su florecimiento en el siglo XV hasta el inicio de las vanguardias históricas, a las diferentes estrategias empleadas en la contemporaneidad en las que se han empleado la expresión de las emociones a través del rostro. Tras una contextualización a través del análisis de antecedentes, estudiaremos a los siguientes artistas: Francis Bacon, Yue Minjun, John Currin, Raymond Pettibon y Marina Núñez.

En el tercer apartado “El elemento teatral en la representación contemporánea del rostro”, contraponemos la utilización de la teatralidad como herramienta en la práctica pictórica contemporánea, analizando una serie de obras en las que la identidad de los rostros pintados es cuestionada. Examinamos algunos antecedentes dándole una especial importancia a James Ensor, para posteriormente profundizar en determinadas obras de Picasso, Andy Warhol, Eric Fischl y Enrique Marty. En este apartado, para clarificar la manera en que la teatralidad se presenta en las obras, hemos decidido centrarnos principalmente en una obra por artista.

En el cuarto apartado “El rostro como elemento documental”, explicamos la relación entre la representación pictórica del rostro y los lenguajes documentales, destacando su valor para registrar e informar sobre la realidad, así como los nuevos enfoques contemporáneos que surgen de este diálogo entre lo artístico y lo documental. Analizamos los antecedentes a la actividad contemporánea, centrándonos en los retratos de Hans Holbein. Posteriormente, reflexionamos sobre el trabajo de John Baldessari, Leon Golub, Marlene Dumas, Luc Tuymans, Marcus Harvey y Chema López.

En el quinto y último apartado “El rostro como elemento simbólico”, unificaremos a un conjunto de artistas que a pesar de tener diferentes metodologías de

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

trabajo, comparten la utilización del poder que tiene el rostro como símbolo, generando una paradoja entre la pérdida de identidad de estos rostros y su materialización pictórica. Los artistas que presentamos en este apartado son Francis Bacon, Arnulf Rainer, Frank Auerbach, David Hockney, Georg Baselitz, Kerry James Marshall, Michael Borremans, Adrian Ghenie y Sergio Luna.

En el tercer y último capítulo encontramos el “Atlas de la representación pictórica del rostro”. Este apartado ha sido elaborado del mismo modo que el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, es decir, generado como una forma visual de conocimiento a través de varios paneles móviles constantemente montados y desmontados siguiendo una lógica intuitiva. En nuestra investigación estos paneles han sido trasladados a la pantalla del ordenador, y las imágenes en principio heterogéneas entre sí, cuyo único factor común era la representación pictórica del rostro, se han ido agrupando siguiendo una afinidad visual operatoria, y filtrándose a partir de la relación con nuestra pregunta sobre el desvanecimiento de la identidad de los modelos representados en la pintura contemporánea.



Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927–29. Warburg Institute Archive, plate 79. The Warburg Institute, London

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Este Atlas no pretende ser una clasificación definitiva ni un inventario cerrado, como tampoco lo pretende la selección de artistas analizados en la presente investigación. Nuestro Atlas ha sido generado para tratar de parcelar y asimilar una parte de la enorme producción de imágenes existentes relacionadas con la investigación. Su elaboración ha permitido, y se ha enriquecido también durante el proceso, de un diálogo continuo con los dos bloques teóricos de nuestro estudio.

Así, podemos afirmar que tanto la selección de los artistas, como las estrategias planteadas en relación a la representación pictórica contemporánea del rostro, se han delimitado a través de este diálogo entre lo teórico y lo visual.

Tras realizar nuestro estudio, síntesis y análisis de la información encontrada, presentamos nuestras "Conclusiones" en las que damos respuesta a nuestra pregunta de investigación.

Mostraremos un Anexo con el "Dossier de obra personal de Javier Palacios". A través de este estudio hemos experimentado un enriquecimiento de la práctica artística personal, considerándola un elemento clave para la búsqueda de respuestas, pues ha condicionado el enfoque desde el que hemos desarrollado nuestra investigación. Se ha generado una relación en la que la labor práctica enriquecía el trabajo de investigación y a la inversa.

Por último, presentamos en la "Bibliografía" una catalogación de la documentación que hemos referenciado a lo largo de esta investigación.

Los aportes que se realizan con esta investigación son varios. En primer lugar se pone el foco de atención en los cambios que está experimentando el género del retrato en la actualidad, así como en la manera que visibilizamos el rostro en la pintura contemporánea, y el proceso de cuestionamiento y desaparición que se produce en la identidad de los modelos representados.

Aportamos también un nuevo enfoque de análisis sobre el conjunto de obras que han sido contextualizadas en relación a la pregunta que ha provocado nuestro estudio.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Finalmente, consideramos que hemos encontrado nuevos aspectos interesantes en los que profundizar en futuro estudios: la agresión pictórica al rostro y estrategias de evasión en su representación, la acefalia de los sujetos representados y el desarrollo del desvanecimiento de la identidad del rostro a través de otras disciplinas como la fotografía y la escultura.

Finalmente, queremos advertir para la correcta y fácil lectura de esta Tesis, el uso de unos vínculos señalados en azul: [\[fig. X\]](#) que llevarán directamente a la imagen referenciada en el texto, para posteriormente volver a la página de lectura. Esto lo hemos realizado como un procedimiento que dinamiza la lectura digital de este estudio.

Capítulo I. Antecedentes

Capítulo I. Antecedentes

En este capítulo realizaremos un breve recorrido por la situación del género del retrato desde sus orígenes hasta su florecimiento en la Europa occidental del siglo XV, tratando de describir su evolución hasta finales del siglo XIX, período en el que el género comienza a ser cuestionado en el Impresionismo. Posteriormente, analizaremos en paralelo a esta breve historia del retrato aquellas excepciones que se han producido en relación a nuestra pregunta de investigación. Obras en las que la captación de la identidad del modelo retratado pierde su protagonismo en favor de otras cuestiones, permitiéndonos generar puntos en común con las obras posteriormente estudiadas en el segundo capítulo.

Realizaremos una descripción del proceso que experimentó el género del retrato desde su redefinición llevada a cabo a través de la experimentación en las vanguardias históricas, hasta su punto crítico tras la Segunda Guerra Mundial, momento en el que el retrato se convirtió en un problema de difícil solución, generándose la necesidad de construir una nueva visión del sujeto contemporáneo, en la que el reflejo de una identidad determinada y definida iría progresivamente perdiendo protagonismo.

1.1. Breve historia del género del retrato

«La evolución del retrato en la historia de la pintura, de la historia del arte, ya que siempre la pintura ha sido considerada como la coronación de las artes, viene a ser la propia evolución social de la estimación del individuo»

Rosa Olivares³

Somos conscientes de que una reflexión profunda sobre el retrato y sus características podría llevarnos a nuevas y amplias investigaciones, por lo que hemos decidido realizar nuestras fundamentaciones en aquellos pensadores que ya han trabajado sobre este concepto.

Así, creemos bastará con esta breve historia del género del retrato y de la concepción general que de éste se ha tenido en los diferentes períodos hasta llegar a unas vanguardias históricas que requieren un apartado propio, como punto de inflexión en el que se desencadenan una serie de circunstancias que posteriormente permitirán que se produzcan las estrategias que generan las nuevas representaciones contemporáneas del rostro.

Para desarrollar este apartado nos hemos basado en dos obras clave sobre el tema: *El Retrato* de Galiennie y Pierre Francastel y *El retrato. Del sujeto en el retrato* de Rosa Martínez-Artero, aunque nos ha resultado complicado encontrar otras investigaciones en las se realice un estudio desde los orígenes del género retratístico hasta la actualidad. Y es que, tal como nos recuerda Manuela Mena, "El retrato ha sido uno de los géneros de la historia del arte más desconocidos. En nuestros días existen estudios fragmentarios del retrato antiguo, sobre todo del romano, del retrato en el Renacimiento y, parcialmente del Barroco; y poco o nada existe sobre la retratística posterior. Es una faceta de la historia del arte todavía por definir y por tratar desde un punto de vista unitario y complejo".⁴

3 OLIVARES, ROSA, "El retrato como medio del conocimiento", en VV.AA., *Lápiz*, Madrid Diciembre 1996, nº 127, p. 29.

4 MENA, Manuela, "El arte y la fisonomía" en VV.AA., *El retrato*, Madrid: Galaxia Gutenberg, 2004, p.343.

1.1.1. Orígenes

El origen del retrato no está definido, y cada autor propone diversas obras clave según sus propias reflexiones. Por ejemplo, para Francastel es en el Neolítico cuando aparecen los primeros indicios del retrato. El cráneo de los muertos era cubierto de una capa de yeso sobre la que se reproducían los rasgos del difunto, logrando un alto grado de veracidad.⁵ Para McNeil, en cambio, la primera expresión retratística son dos pequeñas esculturas que representan dos caras, una de marfil y otra de barro, de veintiséis mil años de antigüedad encontradas cerca de Brno, República Checa. Éstas estaban inclinadas hacia la izquierda, como el esqueleto de una mujer hallado a pocos metros de distancia, debido a una enfermedad en los huesos⁶. Para Rosa Martínez-Artero:

“Los comienzos del retrato pueden ser vistos como una sucesión de acciones que se caracterizan por la consciencia de la muerte y la construcción objetual de la última mirada. Para preservarla se sacaban las mascarillas mortuorias en cera, en las que aún quedaba la huella de la vida.”⁷

Según Francastel “el retrato es un hecho propio de las civilizaciones evolucionadas porque es el resultado de una meditación elevada.”⁸ Y profundiza añadiendo que el primitivo identificará la representación con la realidad. “La imagen no representa, existe por sí misma”⁹ por lo que puede actuar como intermediaria de maleficios y daños.

En lo que se refiere específicamente al retrato, el contexto es trascendental ya que se ha considerado desde sus orígenes que la representación del individuo, significaba recoger su espíritu y de ahí su estrecha relación con los cultos

5 BEN-TOR, Amnon, *La arqueología del antiguo Israel*, Madrid: Ediciones Cristiandad, 2004, p. 72.

6 MCNEILL, Daniel, *El rostro*, Barcelona: Tusquets Editores, 1999, p. 119.

7 MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El Retrato. Del sujeto en el retrato*, Barcelona: Montesinos, 2004, p. 27.

8 FRANCASTEL, Galiene y Pierre, *El retrato*, Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra, 1995, p. 53.

9 FRANCASTEL, *Ibíd.*

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

funerarios y, en general, con el concepto de sobrevivir a la muerte. “Eternizar la presencia de los rasgos que constituyen la vida ha sido la constante voluntad de los retratos. Ése es, en cualquier caso, su origen histórico¹⁰.” Y dentro de este contexto se desarrolla la evolución del retrato desde el principio de los tiempos hasta bien avanzado el siglo XX.

Culturas como la egipcia se interesaron en el retrato y a partir de las primeras dinastías del Antiguo Imperio, unos 2.500 años antes de Cristo, los faraones se hicieron representar en la estatuaria y en bajorrelieves. El concepto de rey-dios es trascendental en todas las manifestaciones y aunque los rasgos representados recuerdan tipos vistos en la realidad, su repetición durante miles de años hace pensar que:

“El retrato faraónico corresponda a un esquema, fundamentalmente de poder, en el que la identidad de la familia dinástica fuera reconocible para todos (...) Los rasgos raciales se superponen por encima de los que sin duda correspondieron a la identidad real y vital de todos ellos.”¹¹

La principal referencia para el retrato en el arte egipcio es, evidentemente, el arte funerario, ya que la pervivencia a la muerte era la principal motivación para representar a los seres humanos. Al principio con una clara dominante de la piedra tallada escultóricamente o en bajo relieves, para a lo largo del tiempo ir utilizando el fresco y el grabado sobre estuco, mucho más económico y además estéticamente más rico al permitir mayor fluidez y economía de trazos en la representación. Es en este momento cuando se crean cánones que muestran de forma invariable al difunto, “el carácter conservador de la moda viste de un siglo a otro con el mismo traje, algunos detalles dibujados brevemente con un trazo único son suficientes para dar al rostro su personalidad y su carácter”.¹²

10 GARÍN, Felipe, “Historia, concepto y prototipo del retrato como género artístico”, en VV.AA., *El retrato*, Madrid: Galaxia Gutenberg, 2004, p. 9.

11 MENA, Manuela, “El arte y la fisonomía” en VV.AA., *El retrato*, Madrid: Galaxia Gutenberg, 2004, p.345-346.

12 FRANCASTEL, op. cit., p. 29.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

En el Imperio romano aparecen las máscaras mortuorias, modeladas sobre la cara del difunto antes de ser sepultado. La función de estas máscaras era la de recoger el alma del muerto y tenerlo siempre presente en el ara familiar y en las procesiones votivas que se realizaban periódicamente en honor a los ancestros.¹³ Es éste un ejemplo del deseo de manifestar la presencia de una ausencia. También se dan ejemplos de este tipo en las máscaras mortuorias de sociedades aborígenes en México o el Pacífico. Estos casos son considerados también origen del retrato.¹⁴

Si obviamos representaciones contemporáneas como los asirios, volveremos a encontrar el retrato en un periodo bastante tardío en Grecia y se reconoce que:

“El grado de idealización del hombre fue tan elevado (a causa de las ideas filosóficas), que no se pueden considerar como reales algunos retratos de personalidades de gran relieve (...) que serían abstracciones de caracteres, o retratos de caracteres y no de individualidades concretas.”¹⁵

Resulta interesante hacer referencia a los retratos funerarios de El-Fayum [fig. 1]. Es el resultado de una curiosa mezcla: la tradición funeraria egipcia y el estilo grecorromano. Con la contradicción de que los griegos y romanos ignoran en su cultura el retrato pictórico, lo hacen surgir en Egipto bajo una forma realista que los egipcios se habían negado a practicar, ya que son retratos frontales, detallistas en los rasgos y con los contornos no marcados por líneas sino por sombras y modelados. “Dos condiciones motivan la creación de los retratos: la idea de superación de la muerte y del ejercicio eficaz de la función imperial”¹⁶. Nos afirma Rosa Martínez-Artero sobre estos retratos funerarios:

“La figuración contiene, supersticiosamente arraigado en ella, el sentido último de la existencia: el deseo de sobrevivir. En tanto el retrato expresa

13 POLLITT, J.J. *El arte helenístico*, Madrid, Nerea, 1984 cit. en GARCÍA GUAL, “Rostros para la eternidad”, en VV.AA., *El retrato*, Madrid: Galaxia Gutenberg, 2004, p. 32.

14 FRANCASTEL, op. cit., p. 12.

15 MENA, op. cit., p. 347.

16 FRANCASTEL, op. cit., p. 44.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

con mayor precisión la individualidad, (particularidades físicas distintivas y expresión), se aparta de la rigidez de los esquemas simbólicos primigenios y construye una fórmula que explicita la categoría del sujeto.”¹⁷

Con el cristianismo se inicia un largo periodo de rechazo al retrato. Por un lado, porque se consideraba una manifestación de la vanidad del ser humano; por otro, porque implicaba el riesgo de la adoración a una imagen (recordemos que en el siglo III d.C. Constantino [fig. 2] aún exigía la adoración a sus representaciones); y por último, porque en un contexto que tenía tan clara la separación y supremacía del alma sobre el cuerpo, las representaciones de la envoltura carnal carecían de sentido. Sólo la alta jerarquía civil (reyes y emperadores) y religiosa (papas y obispos) seguirán manteniendo por distintos motivos sus retratos, aunque, eso sí, con parecidos más que dudosos, salvo contadas excepciones.¹⁸

En definitiva, los orígenes del retrato pueden rastrearse en las civilizaciones antiguas como la representación gráfica de unas inquietudes filosóficas y espirituales que empiezan ya a manifestarse de manera extremadamente compleja: la muerte y la pervivencia del alma, las jerarquías sociales o el lugar del ser humano en el mundo.

1.1.2. Los inicios del retrato pictórico en Occidente. Siglos XIV y XV

A inicios de la Alta Edad Media, y en la zona de Occidente, ya que en Oriente se empezará a llevar a cabo la iconoclastia más radical, y con el pretexto de rendir homenaje a la causa divina, empezarán a aparecer retratos de particulares junto a personajes sagrados en forma de donantes.

“Gracias al recurso de la donación, condicionada ésta a asegurarse un santo patrocinio, el retrato permanece, pues, de manera lícita en todos los lugares donde el pensamiento civilizador alcanza un nivel de

17 MARTÍNEZ-ARTERO, op. cit, p. 36.

18 MCNEILL, op. cit., p. 120.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

refinamiento lo suficientemente elevado como para autorizar tal tentativa e inventar un subterfugio que permita evitar el escándalo.”¹⁹

Esto llegará a su culmen cuando donante y figura sagrada se ponen al mismo nivel. El cuadro titulado *La Virgen del Canciller Rolin* [fig. 3] de Jan Van Eyck marcará el inicio de esta tendencia. En esta obra el donante Rolin se encuentra a la misma altura y con la misma proporción que la Virgen ante la que ora, y lo que es más importante, la Virgen abandona el tradicional centro de la composición para situarse en el lado opuesto al donante. En los anteriores cuadros de donantes la figura sagrada ocupaba el centro, normalmente con una proporción superior a la de los donantes y éstos solían figurar en las partes bajas de los postigos exteriores del retablo, con lo que sólo podían ser apreciados cuando éstos estaban cerrados.

En Italia se dará un paso más, utilizando como excusa la aparición de séquitos en las representaciones de escenas sagradas. Incluyen en las pinturas a contemporáneos vivos, de los cuales alguno puede ser donante o mecenas de la obra, pero otros son incluidos como meros figurantes, en algunos casos totalmente desatentos de la escena sagrada de la que se trate. Por ejemplo, *La Adoración de los Magos* [fig. 4] de Botticelli representa a los personajes totalmente distraídos del suceso, charlando entre ellos o mirando alrededor y los mismos Médici allí personalizados “ostentan tanta arrogancia e insolencia que uno puede preguntarse si se trata aún de halagar o si surge ya la crítica por parte del pintor”.²⁰

Lo que podemos afirmar a la vista de la evolución fulgurante del retrato en el periodo de los siglos XIV y XV, es que la influencia progresiva de las ideas humanistas, que sitúan al hombre en el centro del interés en perjuicio del anterior y aún persistente teocentrismo, hizo cambiar progresivamente su concepción aproximándolo a lo que hoy día consideramos un retrato tradicional. Reflexiona Rosa Martínez-Artero:

“La idea de individuo se formaba en esta pérdida de idealización. De la forma simbólica de rasgos fijos al estudio científico del hombre. El

19 FRANCASTEL, op. cit., p. 68.

20 FRANCASTEL, op. cit., p. 85.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

así llamado retrato independiente, en la madurez del siglo XV, supone la reinstitución del sentido antiguo griego del género en su profundo humanismo. Quizá por todo esto se podría decir que la individualización de los rostros se correspondió con el naturalismo.”²¹

En principio, tanto en Francia como en Italia y los países nórdicos, los retratados se desgajan de los retablos y frescos y comienzan a ocupar su propio espacio en los llamados retratos de caballete, llamados así por ser elaborados en los estudios de los artistas y no tener ya la finalidad de decorar o cubrir las paredes de espacios sagrados, sino pasar a ser propiedad de los propios contratantes. Así sucede, por ejemplo, en el *Retrato del Cardenal Nicola Albergati*. [fig. 5]



Jan Van Eyck (Maasliik 1390-1441).
Retrato del Cardenal Nicola Albergati,
1432. Óleo sobre tabla, 34,1 x 27,3 cm.
Kunsthistorisches Museum, Viena

El diálogo entre Italia y Flandes hará que los pintores italianos abandonen poco a poco la técnica de las pinturas al fresco que les hacía emplear colores estridentes y pinceladas definidas, creadas para ser vistas a distancia, fijándose en los detalles y aproximando, por tanto, el sujeto al espectador.

21 MARTÍNEZ-ARTERO, op. cit, p. 36.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Los flamencos tomarán de los italianos una “cierta generalización, ahí donde se esfuma la minucia del detalle, facilitando también las posibilidades de personalización del modelo”.²²

Se empieza en este momento a buscar elementos complementarios que trasciendan la representación del modelo: las ropas y las joyas se diseñan con detalle, los fondos pueden llegar a condicionar la composición. Por ejemplo, en el referido cuadro de *La Virgen del canciller Rolin*, la imagen de la ciudad a través de la ventana es el centro visual de la obra y lo que condiciona la posición de los personajes en la habitación.

A mediados del s. XV la creencia de que el hombre merece ser representado de manera autónoma llevará a la creación de una larga serie, de mayor o menor calidad, pero abundante, de retratos sobre fondo neutro. Es decir, que sólo representan al modelo y, habitualmente un poco por debajo de los hombros y con el peinado minuciosamente trabajado.²³ Esta serie se iniciará en Italia en ciudades como Ferrara, Mantua y Florencia y posteriormente pasará a Francia. Como modelos dignos de destacar de este estilo podemos señalar los retratos firmados por Antonello da Messina *El Condottiero* [fig. 6] y *El hombre joven*. [fig. 7]

Sin embargo, esta tendencia duró poco tiempo, ya que se extendió la idea de que el hombre no era completo sin su entorno, por lo que empezó a representar a los retratados en su marco natural. En unos casos será un entorno cerrado, definido por sencillos elementos arquitectónicos o mobiliarios; en otros, se colocará al retratado en exteriores; por último, el marco o elementos alegóricos definirán al sujeto a través de su profesión o estatus. Una obra identificativa es *El matrimonio Arnolfini* [fig. 8] de Van Eyck, que representa a una pareja de recién casados en un dormitorio con muebles, lámparas y diversos objetos. Sin embargo, consigue que el centro absoluto de la atención sean los retratados, aún complementando su personalidad con información sobre su estatus social, origen y otros detalles por el entorno en que se encuentran.

22 FRANCASTEL, op. cit., p. 96.

23 FRANCASTEL, op. cit., p. 97.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Como dos curiosidades de este periodo resaltaremos la abundancia de retratos de perfil en la pintura, producto de la costumbre de representar a los nobles y gobernantes en medallas o monedas, como el *Retrato de Federico II de Montefeltro* [fig. 9]; y la aparición del autorretrato como subgénero y como reivindicación de la figura del artista como tal y no como artesano, ya que se representa con ropas y posturas propios de la alta burguesía o la nobleza, señalando de manera más o menos directa símbolos de ese ennoblecimiento como medallas, escudos o bordados. Rafael Argullol nos dice al respecto:

“Fuerza hasta el extremo el talante del nuevo artista renacentista que en su curso para afirmar su propia identidad creativa pasa de la reivindicación social a la metafísica. De la *dignitas* del artista al artista como *alter deus*, engendrador de mundos a la imagen y semejanza del Dios genético (...) Durante el *Quattrocento* los pintores se reflejan con mayores dosis, cada vez, de individualidad y poder.”²⁴

1.1.3. El esplendor del retrato pictórico en Occidente. Siglos XVI, XVII y XVIII

Será a finales del siglo XV cuando se produzca el florecimiento del retrato, con numerosos estilos y variaciones. Nos afirma Rosa M. Artero:

“Concretamente, lo que se ha venido llamando “retrato” viene a coincidir con las obras realizadas entre los siglos XV y XIX, en las que se advierten algunas características pictóricas constantes: semejanza de forma con el retratado, una técnica pictórica aplicada a la consecución de dicha semejanza y numerosas regularidades compositivas de pose y ordenación espacial.”²⁵

Se empieza a representar a la mujer como objeto del retrato, que hasta ahora había sido un tema menor, representándola fundamentalmente a través de

24 ARGULLOL, Rafael, “Autorretrato: refléjate a ti mismo”, en VV.AA., *El retrato*, Madrid: Galaxia Gutenberg, 2004, p.347.

25 MARTÍNEZ-ARTERO, op.cit., pp. 11-12.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Vírgenes o Santas, pero raramente como particulares, e incluso entonces aparecía encorsetada, con extraños ropajes y tocados. Con Ghirlandaio [fig. 10], Botticelli, Pietro di Cósimo y Lorenzo di Credi la representación de la mujer adquirirá movimiento, con cabellos y ropajes lujosos y elaborados.²⁶

Los pintores tienen ahora un amplio espectro de tendencias sobre el que elaborar sus cuadros y así lo hacen, encontrándonos hasta con retratos ecuestres. Sin embargo, salvo excepciones, muy pocos pintores se especializarán en el retrato, siendo éste un trabajo más para los artistas que pintaban paisajes, bodegones o retablos. A veces, el retrato era un complemento para poder realizar un encargo de mayor envergadura. Debido a esto la mayor parte de los retratos del *Quattrocento* son anónimos, puesto que mientras que para el resto de los encargos había la costumbre de formalizar contratos, no era así para este género. Para mayor complejidad, quitando algunos de los cuadros de los principales creadores en Flandes o Italia, el resto de sus seguidores no firmaba las obras.²⁷ Este hecho, que es un inconveniente para la datación y atribución de las obras, trajo como consecuencia que los retratos quedaran parcialmente fuera de las rígidas normas que se seguían en este periodo en el resto de los géneros, basadas en la doctrina establecida por la obra de los antiguos clásicos grecorromanos y que regulaba las proporciones, la perspectiva, los cánones de belleza, y que se expandió por el mundo occidental como las reglas de oro de la pintura.

La nueva normativa en Italia se asumió con facilidad, ya que surgía de la propia evolución cultural que se estaba produciendo en la sociedad. Pero en los otros países occidentales, especialmente en Flandes, chocará con las ideas aún arcaizantes de los pintores flamencos que sufrirán para conseguir adaptarse a las nuevas normas y tendencias. Un modelo de esta situación es el pintor Alberto Durero, que luchará durante toda su vida para adaptarse a las nuevas ideas de racionalización del arte, la visión dramática y aún medievalista que los artistas nórdicos mantenían. Sin embargo, en el sentido que nos interesa, la obra de Durero es trascendental en un campo que podría parecer anecdótico: el autorretrato. Tengamos en cuenta que con la excepción del autorretrato

26 FRANCASTEL, op. cit., p. 106.

27 FRANCASTEL, op. cit., p. 108.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

de Van Eyck [fig. 11], los escasos autorretratos documentados casi siempre lo han sido de manera anónima, ya que el pintor era considerado como un artesano más, y el simple hecho de reivindicar la autoría de su trabajo parecía improcedente.²⁸ Como comentábamos, al dejar de pintarse sobre grandes superficies fijas como eran los retablos o murales al fresco diseñados para iglesias o capillas, el retrato se individualiza y pasa al caballete en paneles sueltos y, por tanto, a disposición del que los encarga que podrá colgarlos en su casa o palacio. Esto, por un lado facilita la labor de los pintores y por otro, inicia unas relaciones comerciales de nuevo cuño entre artistas y contratantes.²⁹

Los retratos servirán a modo de regalo, documentar el abolengo familiar, establecer relaciones matrimoniales o, simplemente, convertirse en un motivo de orgullo personal para el retratado. Llegarán a agruparse en galerías de retratos, tanto para intentar recoger el historial de una familia, como para mostrar las colecciones como símbolo de poder social. Aparecen los marchantes de arte y los galeristas, que además de favorecer el mercado del arte, entendido desde piezas arqueológicas de la Antigüedad a las más avanzadas manifestaciones pictóricas, y en especial del retrato, protegen a los pintores de problemas y les facilitan su mecenazgo. Por ejemplo, Andrea Odoni, marchante de arte milanés, protector de Lorenzo Lotto en Venecia y coleccionista tanto de obras de la Antigüedad como de las expresiones más modernas del arte de su tiempo; o los Hermanos Strada, Jacopo y Ottario, también en Venecia y retratados por Tintoretto y Tiziano³⁰ [fig. 12] o el mercader Catalán Giovanni Ram, que poseía obras de Giorgione o Tiziano.³¹

Dado que la mayor parte de los pintores tenían el retrato como un género más y no el más frecuente, debido a que la demanda de paisajes o naturalezas muertas era mucho más alta, se tiende a mantener los fondos paisajísticos o

28 REBEL, Ernst, *Autorretratos*, Madrid: Taschen, 2008, pp. 6-25.

29 FRANCASTEL, op. cit., p. 114.

30 ZUFFI, Steffano, *El retrato: obras maestras entre la historia y la eternidad*, Madrid: Electa, 2000, p. 84.

31 FLETCHER, Jennifer, "Coleccionistas, aficionados y el arte del retrato", en VV.AA., *El retrato*, Madrid: Galaxia Gutenberg, 2004, pp.112-119.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

los bodegones en la composición de los retratos, aunque éste sea el centro del cuadro. Se tardará casi cincuenta años en volver a los fondos neutros en los centros artísticos de Occidente, a pesar de las teorías de Leonardo o Rafael [fig. 13 y 14], que pensaban que la atención del retrato debía recaer en la figura y no tener elementos anexos que distrajeran dicha atención, utilizando ellos mismos paisajes o elementos decorativos en sus composiciones. Tal como afirma Francastel “cuando un enunciado de sus doctrinas no se aplica a una de sus obras, Leonardo formula inmediatamente otro y le importa poco si las teorías de antes y después se contradicen”³².

La herencia de los conocimientos técnicos y de la maestría acumulada en este período servirá de base para un nuevo movimiento, que sin renunciar a los conceptos tradicionales, pone en cuestión algunos de ellos. A esa búsqueda formal de un nuevo estilo personal se le llamará Manierismo y se desarrollará en la segunda mitad del siglo XVI. El retrato sufrirá también la evolución del arte en general, pero limitado a las relaciones cliente-artista. Las deformaciones, las representaciones fantásticas u horripilantes, difícilmente pueden ser aceptadas por el sujeto a retratar y por consiguiente sólo se utilizarán en las obras de imaginación y libre creación.

El retrato se estiliza e idealiza más que se deforma. Aunque cada pintor tiene su propio estilo y lo que se intenta es ser diferente y mejor que los demás, sí existe una especie de hilo conductor que hace que los retratos reflejen una cierta melancolía y una menor intensidad que en el *Quattrocento*. Se da un nuevo paso en la captación del individuo, que se evidencia en los retratos del círculo veneciano, desde los de Tiziano y Lotto hasta los de Veronés y Tintoretto [fig. 15], culminando a finales de la centuria en las obras del Greco.

Los fondos abiertos y paisajes son prácticamente abandonados, siendo sustituidos por cortinajes o composiciones de telas que permiten elaboradas composiciones y contrastes de color, junto con un trato minucioso y preciosista de los ropajes.³³

32 FRANCASTEL, op. cit., p. 117.

33 FRANCASTEL, op. cit., p. 130.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Tiziano, que irrumpe con fuerza en el arte renacentista, ocupa un lugar fundamental en la historia del retrato. Gracias a él, el curso de la pintura cambia radicalmente. Inició un nuevo modo de tratar los colores, de relacionar las figuras, de extender la materia pictórica sobre la tela, en definitiva, de construir la obra. Al ser la de Tiziano una trayectoria muy extendida en el tiempo, su producción fue inmensa y su influencia también muy grande, especialmente teniendo en cuenta que estuvo vinculado siempre a las más altas esferas, no sólo en Venecia sino por toda la Europa Occidental, especialmente con la España de Carlos V, con lo que ello suponía para el conocimiento y expansión de su obra.



Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore hacia 1477-1576).
El retrato de Pietro Aretino, 1545. Óleo sobre lienzo,
97 x 78 cm. Palazzo Pitti, Florencia

El retrato de Pietro Aretino [fig. 16] marcará un antes y un después en su técnica. El retrato es de tal novedad que ni siquiera Aretino está en condiciones de comprender su alcance y lo juzga "mas bien esbozado que

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

terminado”³⁴. La pintura se ve, ya que la materia está claramente en el rostro y la ropa, sin alisar los grumos y con amplias pinceladas que dejan los contornos sin definición. Algo totalmente contrastado con la técnica casi caligráfica dominante en el momento. La influencia de Tiziano marcó el cambio de tendencia hacia una técnica que valoraba más la mancha y la materia pictórica que el detalle minucioso y el dibujo delineado.

Al producirse un claro rechazo a esta nueva forma de pintar entre los manieristas oficiales, pintores como Tintoretto o Veronese optaron por un estilo híbrido entre Tiziano (color y materia) y el dibujo preciso como el del florentino Miguel Angel Buonarroti.³⁵

Cerramos esta centuria con la obra del Greco, que sin tener la influencia de Tiziano ni marcar la pintura en ningún sentido, es destacable por aunar la tradición y la modernidad. Sorprendentemente sigue usando la figura del donante en algunos de sus cuadros, de los cuales lo mejor no es la historia narrada o la anécdota, sino los retratos que en ellos figuran. Con un excelente dibujo, el Greco pinta con el color y su dicotomía entre la ciencia del hombre y la de Dios, trae como consecuencia la pintura de figuras bíblicas en éxtasis con ojos brillantes y caras traspuestas, como *La Magdalena penitente* [fig. 17], que contrastan con los retratos de damas y caballeros de una absoluta seriedad y calma [fig. 18].

Es éste un periodo de experimentación y creatividad, en el que entre otras muchas experiencias se fomenta el retrato a lápiz, que constituye un fin en sí mismo. Este retrato permitía difundir la cara de los familiares del rey en los medios alejados de la corte, tal como las fotografías y las revistas lo hacen actualmente con personajes célebres. Una auténtica referencia en este tipo de trabajo es Hans Holbein el Joven, como podemos apreciar en su *Retrato de Lady Elyot* [fig. 19].

Serán los siglos XVII y XVIII épocas difíciles para Europa. Constantes cambios políticos, una permanente situación de guerra y zonas de influencia en redefinición. Y sobre todo, la decadencia de una Italia empobrecida y que vive

34 ZUFFI, Steffano, op. cit., p. 75.

35 ZUFFI, Steffano, op. cit., p. 81.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

del pasado frente a nuevas naciones incluso más allá de las fronteras europeas. Son por tanto siglos de contrastes que se manifestarán en las tendencias artísticas, aún influenciadas por lo italiano pero que desarrollarán novedades extraordinarias y con diferente carácter según las nacionalidades, baste pensar en la Holanda de Rembrandt o en la España de Velázquez.³⁶

El retrato es una de las expresiones más vivas y directas de este periodo: en los rostros, en los gestos, en las ropas y en las posturas de hombres, mujeres y niños se reflejan los cambios de modas y situaciones. Algunos maestros como Caravaggio, Bernini [fig. 20], Poussin [fig. 21] o Rubens son los puntos de referencia en todo el continente y permitirán unas características estilísticas homogéneas en toda Europa.

El eje de influencia Roma- Amberes, que marca las características de representación, se irá decantando hacia la segunda ciudad, cada vez más rica gracias al tráfico atlántico y al enorme talento de Pieter Paul Rubens y sus discípulos Anton Van Dyck [fig. 22] y Jacob Jordaens.

Para Rubens, el retrato es un medio para obtener los favores de clientes eventuales en las cortes o en la alta burguesía, considerándolo un trabajo poco honorable para lograr la realización de trabajos más importantes, lo que consideraba "la gran pintura"³⁷. Esto queda en evidencia en la diferencia estilística y emocional entre los retratos oficiales que realiza a nobles y reyes, como el retrato de *Ana de Austria* [fig. 23] frente a los que realiza de su núcleo familiar, como el retrato de *Helena Fourment con dos de sus hijos* [fig. 24].

Como cambio trascendental observaremos que los pintores se sienten cada vez más próximos a la nobleza, siendo la aspiración de muchos de ellos alcanzarla. De ahí sus autorretratos llenos de simbolismos de alta alcurnia y casi siempre con indumentarias lujosas.

Coincidiendo con la desaparición de Rubens y Van Dyck, se produce la independencia de los Países Bajos y el resurgir económico e industrial de

36 ZUFFI, op. cit., pp. 105-120.

37 FRANCASTEL, op. cit., p. 154.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Holanda, sobre todo de dos ciudades: Amsterdam y Rotterdam. Como nos indica Steffano Zuffi:

“La solidez, los ideales, el orgullo, el bienestar y las estructuras sociales de la burguesía holandesa se reflejan en una ‘civilización del retrato’ que constituye una de las páginas más importantes de la historia del género.”³⁸

Tres pintores marcarán la diferencia en este período en cuanto al retrato: Frans Hals (1580–1666), Rembrandt (1606–1669) y Vermeer (1632–1675). Cada uno de una manera cambiarán la forma de ver y realizar los retratos.

Franz Hals con su técnica sin dibujo previo, iluminación caravaggiesca y trazo suelto y cargado de materia. Pintó tanto a la nobleza y la burguesía [fig. 25] como a personajes populares, así como los famosos retratos de grupo a los que eran aficionados los burgueses holandeses y flamencos para retratar a los componentes de agrupaciones como las compañías militares o los gremios. Hals rompió con la tradición estática de estos retratos de grupos creando composiciones movidas y complejas, sólo superadas por los de Rembrandt de la misma temática.

Considerado uno de los maestros del retrato de todos los tiempos, Rembrandt vincula estrechamente su evolución pictórica a las circunstancias de su vida³⁹. Evolución que podemos ver en la larga serie de autorretratos que desde su juventud a sus últimos años fue realizando y en la que podemos observar no sólo los cambios físicos que se producían en el artista, sino también los cambios estilísticos y pictóricos. En esta evolución podemos ver un paralelismo con la de Tiziano, del refinamiento caligráfico de las minuciosas y pequeñas obras juveniles a la ejecución pastosa y densa de las obras de madurez.⁴⁰

38 ZUFFI, op. cit., p. 115.

39 “Cualquier retrato de Rembrandt es un autorretrato”. Sostiene una acertada expresión. En efecto, en cada figura, especialmente en las que le eran más queridas, ha reflejado con desencantada fidelidad sus propios sentimientos”. ZUFFI, Steffano, op. cit., p. 123.

40 ZUFFI, Steffano, op. cit., pp. 115–119.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Su obra *La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp* [fig. 26] define de alguna manera el espíritu de la época. El grupo de médicos que buscan los secretos de la anatomía humana reflejan el interés de los intelectuales del periodo por la investigación y análisis del ser humano. Los *Caracteres* de La Bruyère, el *Discurso del Método* de Descartes o los estudios sistemáticos de fisionomía de Le Brun expresaron en palabras lo que los artistas desvelaban en el arte⁴¹.

Por último, Vermeer de Delft, con una muy escasa producción en comparación con los anteriores, tanto en número de obras (no conocemos más de treinta y cinco pinturas) como por las dimensiones de las mismas, supone un cambio trascendental en dos campos: las temáticas y el uso del color y la luz. En cuanto a los temas, aun manteniendo el carácter intimista de la pintura flamenca de este período, recordemos que la mayor parte de las creaciones lo serán para adornar los hogares de los ricos burgueses holandeses. Vermeer planteará situaciones nuevas como el pintor de espaldas al espectador mientras pinta [fig. 27], o retratos de mujeres desconocidas pero retratadas con una frescura moderna [fig. 28]. Pero lo más importante será su tratamiento de la luz y el color, basado en una técnica completamente nueva de representar los colores reflejados en los objetos por medio de pequeños puntos más allá del contorno de los objetos.

En 1628 Rubens coincide en Madrid con otro pintor, Diego Velázquez, que trabaja en la corte de Felipe IV como pintor real. Madrid es en este momento el reducto del retrato en España, ya que en el resto del país existirá una preferencia por la pintura religiosa.

Velázquez revolucionará el esquema tradicional del retrato oficial tal como se realizaba por los pintores flamencos. Aunque conserva la postura de pie en traje de corte, la luz, las proporciones y el espacio son modificados. Un ligero punto de vista bajo, los fondos definidos por la luz y la sombra como indicación de la fuente de luz y fijación de la figura al fondo.⁴² Su culmen será el retrato

41 "En el siglo XVII fueron establecidos los principios de la retratística más avanzada y muy pocas serían las novedades entre ese periodo y el nacimiento de la imagen animada con el cine, ya en el siglo XX". MENA, *op. cit.*, p.359.

42 FRANCASTEL, *op. cit.*, p. 160.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

del bufón *Pablo de Villalobos* o *Pablo de Valladolid* [fig. 29], pintado sobre un fondo sin límites en el que la sombra que proyecta la figura será la referencia del espacio. A partir de este momento la pintura de Velázquez será cada vez más impresionista, reduciendo al mínimo los trazos y creando la sensación de detalle en encajes, cabellos o bordados con pinceladas fluidas y cargadas de materia.



Diego Velázquez (Sevilla 1599-1660), *Retrato de Inocencio X*, 1650. Óleo sobre lienzo.
Galería Doria Pamphili, Roma

Reynolds, también retratista, dijo del *Retrato de Inocencio X* [fig. 30] de Velázquez, que era “el mejor cuadro de Roma y uno de los primeros retratos del mundo”, de hecho, la crítica Enriqueta Harris lo consideró “verosímilmente el primer retrato del mundo”⁴³. Probablemente porque hasta este momento se había buscado, en pleno resurgir del retrato en el Renacimiento y Barroco, un acercamiento a la realidad pero matizado por la intencionalidad y la voluntad de los retratados, y es precisamente en esta obra cuando el carácter duro y

43 HARRIS, Enriqueta, *Velázquez*, Madrid: Ediciones Akal, 1999, p.354

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

el físico poco agraciado del sujeto son presentados en toda su crudeza en un ejercicio extraordinario de la capacidad de observación.

A pesar de ello, el mismo Velázquez no se considera un retratista, ya que este género estaba menospreciado entre los propios pintores que consideraban arte mayor las grandes composiciones alegóricas, religiosas o históricas de moda en aquel momento, pues como indica Francastel, existe la conciencia de que la práctica del retrato es el camino más fácil para alcanzar dinero y favores y, por tanto el menos honorable⁴⁴.

La realización del retrato para captar y revelar lo más profundo del hombre llegó a su plenitud en este período. Lo que en el siglo XVI empezó como una ligera sonrisa en *La Gioconda* de Leonardo, con el retrato barroco se conforma como la plenitud de todas sus expresiones. Todo esto queda resumido en la conclusión de Manuela Mena:

“Nada puede escaparse a los geniales padres del retrato del siglo XVII: Rubens y Rembrandt, Van Dyck y Jordaens, Frans Hals y Philippe de Champagne, Andrea Sachi, Domenichino y Guido Reni, Salvator Rosa y Ribera, Velázquez y Murillo, y todos ellos en realidad, más o menos conocidos, fueron dando los pasos que establecieron la grandeza del retrato barroco. Grandeza por su concepción total del hombre, por la armonía y belleza de su técnica, por la variedad de sus composiciones, por el inagotable repertorio de seres interesantes que legaron al conocimiento de quienes les siguieron.”⁴⁵

En la segunda mitad del siglo XVII y el inicio del XVIII el retrato aparece en algunos países como Inglaterra como casi el único género. Pintores como Hogarth, Reynolds o Gainsborough llevan a éste a tal grado de importancia que empieza a ser considerado con el mismo valor que la pintura histórica o de género. De hecho, en Francia se produce un movimiento que intenta popularizar el retrato gracias a la técnica del pastel, llevado a cabo por artistas como Rosalba Carriera o Chardin, alejándolo del academicista

44 FRANCASTEL, op. cit., 1995, p. 163.

45 MENA, op. cit., p. 359.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

retrato oficial. En cualquier caso, no habrá ningún pintor que sea capaz de reconducir el tema hasta que Fragonard regresa de Italia en 1761 y lanza series de retratos con títulos engañosos para facilitar su introducción (Lectoras, Coquetas, Sultanes, Amores...), y que devuelven el gusto por el género con un renovación manifestada en la frescura y ligereza del trazo y la pincelada. *El Retrato de Diderot* [fig. 31] es un buen ejemplo de su destreza. Esto se irá perdiendo conforme las exigencias de los clientes sean cada vez más próximas al preciosismo y la delicadeza meticulosa. Podemos considerarlo el fin de una época y el inicio de las nuevas tendencias que en el siglo XIX llevarán al romanticismo.⁴⁶

Es relevante considerar cómo se produce en esta época una tensión constante entre la evolución de la técnica, el estilo personal y la intención del artista por un lado y las exigencias contractuales inherentes al género del retrato por otro. Aunque la influencia del contexto y los condicionantes sociales están presentes en todas las formas artísticas, es de especial importancia en el retrato, lo que lo dota de un mayor interés histórico.

Es en esta época cuando empieza a forjarse paulatinamente la idea, que se consumará en el Romanticismo, de un arte autónomo, razón por la cual, como hemos visto, el género retrato podía llegar a ser considerado arte menor o incluso poco honorable. Al estar sometido a obligaciones contractuales (explícitas o implícitas), el artista traicionaría este ideal autónomo en ciernes. Sin embargo, esta misma tensión dialéctica constituye el motor de la evolución particular del género que discurre de forma paralela pero con cierta particularidad respecto a las otras formas de pintura. Especialmente relevante resulta ver el modo en que estas ataduras del género son ignoradas a través del autorretrato o el retrato de personajes marginales que constituyen verdaderos precursores de la trascendencia del género respecto a sus condicionantes clásicos.

46 FRANCASTEL, op. cit., p. 178-188.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

1.1.4. La transición hacia una nueva consideración del retrato pictórico en Occidente. Siglo XIX

A pesar de la enorme producción de retratos realizados en el siglo XIX, debido a que los burgueses poseen ahora el derecho a tener lo que antes era privilegio de la realeza y nobleza y, por tanto, pretenden ser igualmente immortalizados, el retrato como género se pone en cuestión a finales del siglo por diferentes motivos: el Impresionismo dejará de atender a los valores psicológicos del retrato, la fotografía sustituirá en parte la capacidad de immortalizar de la pintura y las nuevas tendencias convertirán el retrato figurativo en líneas y colores, alejados de la propia representación del ser humano.⁴⁷



Jean-Auguste Dominique Ingres (Montauban 1780-1867), *Joseph Antoine Moltedo*, 1810. Óleo sobre lienzo, 75 x 58 cm. Metropolitan Museum, New York

Pese a esto, surgirán retratistas dignos de destacar como Jacques-Louis David [fig. 32] y Jean-Auguste Dominique Ingres [fig. 33] en Francia,

47 FRANCASTEL, op. cit., pp. 202-208.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

y Goya en España, que serán capaces de plantear retratos de profunda carga psicológica, básicamente sustentados en el dibujo los primeros y con un dominio fundamental del color en el segundo.

En cualquier caso, y salvando la calidad intrínseca de la resolución, los retratos de Goya resaltarán las cualidades de los individuos por el gesto y por los rasgos. Dice Francastel que "nunca se ha manifestado tanto el individuo, la persona, como en alguna de esas obras admirables".⁴⁸ [fig. 34]

Con la salvedad de Goya, tras David, Ingres y algunos de sus discípulos, se produce un inmovilismo estilístico y no renovador en el retrato europeo hasta la aparición del Impresionismo.

En efecto, se dan el movimiento romántico desarrollado por pintores como Gericault⁴⁹ [fig. 35 y 36], y Delacroix, y el realismo, por artistas como Gustave Courbet [fig. 37] y Jean-Baptiste Camille Corot [fig. 38]. Tienden a continuar las convenciones formales del género, aunque subvirtiéndolo a través de las temáticas elegidas.. En ambos casos lo que se pretende es una representación lo más exacta posible de la realidad.

48 FRANCASTEL, op. cit., p. 194.

49 Creemos interesante destacar la serie de diez retratos de alienados que Delacroix realizó en el hospital parisino de Salpêtrière. En esta serie, bajo la creencia romántica en el fracaso de la razón, el pintor se interesa por captar los rostros de estos pacientes con enfermedades mentales. Llama la atención la empatía del artista con los representados, no hay complacencia pero sí cercanía. Existe un curioso contraste entre la intención analítica a través de la generalización, pues se tratarían de modelos clínicos cada uno de una enfermedad: el cleptómano, la ludópata, etc. y la cercanía que nos producen los personajes representados, tratando de unir el arte romántico con la ciencia empírica.

Posteriormente, en el mismo hospital, Jean-Martin Charcot trataría de conseguir una sistematización fotográfica de la histeria. "Charcot produjo toda una codificación de las pasiones y expresiones de la histeria, llegando incluso a provocar y manipular los ataques de histeria para conseguir un atlas completo de las pasiones, una cartografía visual del deseo femenino, pero sobre todo, una evidencia de la relación entre la expresión y el inconsciente".

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, "La mueca de lo Real [Notas sobre pintura y rostridad]", en VV.AA., *Santiago Ydñez, Lo real hecho sagrado*. Valencia: Ed. Fundación Chirivella Soriano, 2010, p. 38.

Recuerden esto cuando en el apartado de "El rostro como contenedor de emociones" reflexionemos sobre la obra de Marina Núñez.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

“Dicho de otro modo, se plantea la necesidad de la exactitud, mejor dicho, de la identidad de lo representado y de la representación figurativa. De manera que en el fondo marcan una diferencia en el dominio de los temas y en los contenidos sentimentales de las obras, pero una identidad completa en cuanto al concepto estético”.⁵⁰

Sorprendentemente, el paso adelante en la concepción, o más bien en el inicio por la superación del retrato como género de la manera que había sido concebido, se corresponde con una época profundamente humanista como fue la segunda mitad del siglo XIX. Fue causada por el Impresionismo, que sustituye el interés de la psicología del individuo por los efectos que el color, la luz y los efectos de fondos u objetos que rodean al retratado sobre el propio sujeto.⁵¹

Es interesante esta reflexión al respecto realizada por Steffano Zuffi:

“El extrañamiento perceptivo experimentado ante la pérdida de definición de la imagen impresionista, resultado de la recomposición sobre la tela de las impresiones ópticas de la visión objetiva, llevará al pintor ruso Vasili Kandinsky al descubrimiento de la abstracción.”⁵²

Kandinsky se asombraba del hecho de observar los Almiarés de Manet y dejar de considerar la identificación del objeto dentro del cuadro como un elemento indispensable. Igual ocurre con los retratos: la importancia que la captación del carácter del sujeto tenía para los pintores clásicos, que incluso llegaban a prescindir de los fondos para que la atención se concentrara en el modelo, aquí desaparece y con ello el concepto tradicional de retrato y su propia definición como género.

La aparición de los primeros artistas impresionistas, Édouard Manet [fig. 39], Edgar Degas [fig. 40] y Pierre-Auguste Renoir [fig. 41], aporta una transformación decisiva a la concepción del retrato que será llevada al

50 FRANCASTEL, op. cit., p. 203.

51 FRANCASTEL, op. cit., p. 212-221.

52 ZUFFI, op. cit., p. 177.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

extremo por los post-impresionistas Paul Cézanne [fig. 42], Paul Gauguin [fig. 43] y Vincent van Gogh [fig. 44]. Se “ha terminado una nueva etapa en la reevaluación radical del lugar concedido por los pintores a la persona en su enfoque del mundo exterior”.⁵³

A finales del siglo XIX y en pleno XX, la libertad casi absoluta de los artistas hará cambiar radicalmente esta dependencia del contexto, que si bien influenciará, lo hará de diferente forma: como reacción contra el mismo, como intento de cambiarlo o como partícipe de la propia creación artística.

El contexto ha sido la clave para la toma de decisiones de los artistas sobre el modo de representación, tanto por condicionar desde el punto de vista religioso, político o social hasta dónde podía llegar el retratista en su libertad de expresión, como en la consideración del propio artista, que durante mucho tiempo fue considerado como un artesano que dependía de la voluntad del contratante.

La conclusión es que, salvo un breve, históricamente hablando, período de la historia del retrato, la intención del artista no ha sido específicamente representar al individuo, y la representación de su identidad no ha sido el único objetivo del retrato. Sin embargo, aunque no como única finalidad, sí se ha mantenido esa intención “mágica” de permanencia en el tiempo y superación de la muerte, a través de la identificación mediante su descripción física o de carácter, o a través del nombre o símbolos que permitieran su recuerdo.

53 FRANCASTEL, op. cit., p. 221.

1.2. Excepciones históricas en el género del retrato

«Lo que sentimos al relacionarnos, incluso si está oculto, reaparecerá en los retratos que hagamos unos de otros».

Ben Maddow⁵⁴

Siempre ha habido artistas que han sido focos de transformación y cambio, no sólo desde el punto de vista artístico sino social y político, al debilitar las ideas imperantes en determinado momento o al ampliar horizontes, pero en su mayoría los artistas han asumido las ideologías dominantes que habitualmente han acabado compartiendo con sus patrones. Y cuando consiguen librarse de éstos se entra en dependencia de los potenciales compradores o del mercado. Son pocos artistas los que han sido capaces de crear y llegar a su propio público, o en casos aun más extremos, colocar su arte por encima de sí mismos. Para ello necesitaban una independencia económica que implicaba la pertenencia a la burguesía, aunque se rebelaran contra ella, como sucedería en los famosos casos de Rembrandt y Van Gogh, posteriormente pseudo santificados por ello.

En este apartado vamos a reflexionar sobre pinturas que pueden ser consideradas excepciones, que han surgido en los límites del género del retrato en períodos en que éste tenía unas características más o menos definidas, para así poder entender mejor la situación actual. Obras en las que representar la identidad de un sujeto no es el objetivo principal de la obra, en las que la representación del rostro ha tenido otras funciones que la de ponerse al servicio de esta función, cuestionando desde diferentes enfoques la manera en que se captaba la identidad del modelo representado.

Cuando contemplamos obras pictóricas de tiempos pasados, podemos cometer el error de analizarlas bajo nuestros propios criterios estéticos y parámetros conceptuales. Lo cierto es que todas las obras de arte, excepto contadas excepciones, se han creado bajo la presión de determinadas exigencias de carácter religioso, político o social.

54 MADDOW, Ben, *Faces: A Narrative History of Portrait in Photography Faces*, New York: New York Graphic Society, 2003, p. 42.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

En muchas obras hay varios niveles de significado superpuestos que no siempre pueden ser entendidos. Los significados han sido plasmados visualmente de modos muy diversos e interconectados, del más directo (representaciones de dioses o gobernantes) al más simbólico (mediante el uso de colores convencionales o de signos no figurativos como los nimbos) y el alegórico (mediante la personificación de ideas abstractas, como por ejemplo la representación de la justicia como mujer con ojos tapados con una espada y una balanza en las manos).

1.2.1. En los orígenes

Los egipcios, en sus casi tres mil años de historia representaron a los retratados con facciones que se repetían sin apenas variantes haciendo pensar que “el retrato faraónico corresponda a un esquema, fundamentalmente de poder, en el que la identidad de la familia dinástica fuera reconocible para todos”⁵⁵.

Las grandes estatuas del lejano y medio Oriente, las obras clásicas o las esculturas medievales, siempre manifiestan el condicionante social tanto en su motivación para ser elaboradas como en el propio estilo e incluso técnicas empleadas, que se corresponden con el gusto y la tradición de un determinado momento en una sociedad concreta.

La religión como condicionante es trascendental ya que desde las primeras creaciones la vinculación de la creación artística estuvo profundamente vinculada a los cultos funerarios y, por tanto, a la religión. En casi todos los momentos históricos (Egipto, Roma imperial, arte medieval...) la religión impuso reglas estrictas que condicionaban las formas e incluso los procesos de realización.

Las obras de arte forman parte, pues, de una estructura cultural completa y son, a la vez, expresión de sus creencias religiosas, sus códigos morales, sus preferencias estéticas, su sistema social y un medio para mantenerlas y perpetuarlas. En efecto, el arte ha asumido un papel directamente didáctico

55 MENA, Manuela, “El arte y la fisonomía” en VV.AA., *El retrato*, Madrid: Galaxia Gutemberg, 2004, p. 345.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

en periodos concretos (Egipto, Edad Media, China, la Europa Medieval...) o ha asumido las ideologías dominantes, transmitiéndolas de manera indirecta (el ideal griego de belleza, persistente en el arte occidental durante siglos). Todos estos condicionantes, al representar pictóricamente al sujeto en estos períodos, provocan objetivos en la obra más allá de captar o construir la identidad del individuo. La representación de la persona se convierte en una herramienta que permite transmitir creencias, ideologías o valores sociales. En la Antigüedad Clásica griega el retrato, sobre todo escultórico, será la manera que tiene la sociedad de recordar a los grandes hombres y el grado de idealización fue tan elevado que no se pueden considerar como reales algunos retratos de personalidades de gran relieve, incluso de aquellos que se han logrado identificar. Son más bien abstracciones de caracteres y no representaciones de individualidades concretas. En estos retratos se pretende mostrar la imagen ideal, la representación del carácter de grandes hombres como un ejemplo para los demás.

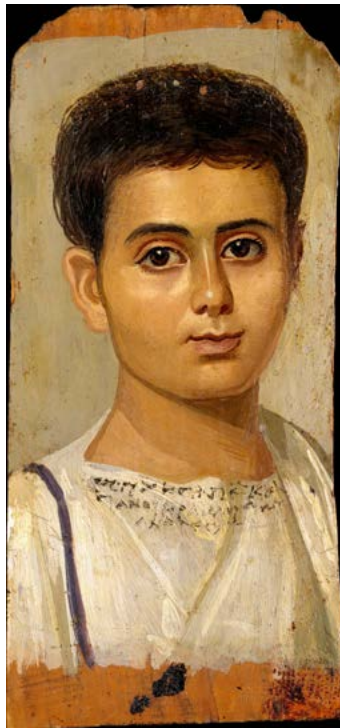
Incluso en los conocidos retratos fúnebres de El-Fayum, a finales del Egipto romano que, pese a sus expresivos ojos y apariencia realista, cuando observamos los muchos ejemplares conservados, podemos detectar características comunes a diferentes tipos de individuos: el joven, el viejo, la matrona, el niño... con rasgos muy similares que nos indican que debieron constituir un tipo de retrato genérico, repitiendo un esquema y un modelo.

Entre el fin del mundo Antiguo y el Renacimiento, prácticamente desaparece el retrato. Por un lado, como ya hemos mencionado, porque la iglesia cristiana rechaza la representación individual del ser humano, y por otro, porque se prefiere como representación de la identidad social el uso de otro tipo de símbolos como escudos o blasones. De nuevo el contexto condiciona la representación.

Nos encontramos aquí con un paradigma artístico heterónomo, es decir, en el que el arte está profundamente implicado en la sociedad y cumple una función concreta. Este concepto, asociado principalmente a la teoría moral kantiana, es utilizado para referirse al arte por Theodor Adorno en su *Teoría Estética* al analizar los mecanismos de evolución del arte:

El género del retrato más allá de la
captación de la identidad

“El arte y las obras de arte son caducos porque no sólo en tanto que heterónomos y dependientes, sino hasta en la formación de su autonomía (que ratifica el establecimiento social del espíritu aislado por la división del trabajo), son no sólo arte, sino también algo ajeno, contrapuesto al arte. Con el propio concepto de arte está mezclado el fermento que lo suprime.”⁵⁶



Anónimo egipcio, *Retrato del Chico Eutyches*, hacia 100-150 A.D. Encáustica sobre madera, 38 cm x 19 cm. Metropolitan Museum, New York

Aunque desde el punto de vista occidental moderno puede resultar extraño hablar de la función del arte (no en vano la historia del arte occidental puede verse como un proceso de conquista de su autonomía), éste es su estado original en las culturas arcaicas, y pervive aún en muchas culturas no occidentales, donde las diferentes formas artísticas cumplen un papel ritual, religioso, espiritual o político muy concreto. En el caso de la representación de la figura humana esta funcionalidad se aprecia muy claramente.

56 ADORNO, Th. W. *Teoría Estética*, Madrid: Ed. Akal, 2004, p. 13.

1.2.2. En los inicios del Retrato Pictórico de Occidente. La representación del poder

El retrato fue cuestión exclusiva de la nobleza y estuvo profundamente enlazado con la realeza y el poder. No sólo por su elevado coste y dificultad, sino porque por su carácter “mágico” se pretendía que sólo un grupo de privilegiados tuviera acceso a los mismos, con el agravante de que esa misma prepotencia hiciera que el modelo retratado impusiera su voluntad y la visión de sí mismo al artista. En relación a esto, McNeill, tras recordarnos este pasaje de *La náusea*⁵⁷:

“Roquetin deambula por el museo de arte de Bouville contemplando los retratos de los ciudadanos de la localidad. “Los han pintado con todo detalle”, piensa. “Sin embargo, debajo del pincel su semblante se ha visto despojado de esta misteriosa debilidad que marca el rostro de los hombres.”⁵⁸

Nos relata también esta curiosa anécdota histórica.

“Stalin media un metro con sesenta y tres centímetros, pero quería que los pintores lo representaran como un hombre alto y con las manos capaces de arrancar un árbol de raíz. Hubo varios que fracasaron, y él ordenó que los fusilaran y que quemaran sus obras. El pintor Nalbandian lo mostró [fig. 45] como una figura imponente, las manos entrelazadas con fuerza sobre el estómago, y por fin dejó satisfecho al dictador.”⁵⁹

57 SARTRE, Jean Paul, *La náusea*, Buenos Aires: Losada, 2008.

58 MCNEILL, Daniel, *El rostro*, Barcelona: Tusquets Editores, 1999, p. 121.
Este fragmento nos traslada a otro al que hace mención Ricardo Forriols, en relación a “Maestros Antiguos” de Thomas Bernhard:

“Rener, un crítico musical que desde hace más de treinta y cinco años acude a diario al mismo lugar, una sala del Kunsthistorisches Museum de Viena, para sentarse y contemplar durante horas el cuadro *El hombre de barba blanca* de Tintoretto. Y lo traspasa, consigue traspasarlo: ‘Una y otra vez, un semblante y no un rostro. Una y otra vez sólo una testa, no una cabeza.’ En fin de cuentas, siempre sólo el anverso sin el reverso, una y otra vez sólo la mentira y la hipocresía sin la realidad y la verdad”.

FORRIOLS, Ricardo, “Meditación de la catástrofe”, en VV.AA., *Santiago Ydáñez, Lo real hecho sagrado*, Valencia: Ed. Fundación Chirivella Soriano, 2010, p. 13.

BERNHARDT, Thomas, *Maestros Antiguos*, Madrid: Alianza, 1990, p. 41.

59 MCNEILL, op. cit., pp. 121-122.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Como contraposición a esto, y permitiéndonos un salto a la actualidad, presentamos los dos retratos que Lucian Freud realizó al Barón Thyssen [fig. 46], en los que su rango o posición social quedan relegados a poder estar representados en la obra por este artista. Llevando al límite esta situación nombraremos el retrato oficial de la reina Isabel II [fig. 47] realizado por el mismo Lucian Freud. La reina se encuentra carente de cualquier idealización y el pintor la ha tratado como un modelo más, acentuando el paso del tiempo y sus imperfecciones. Su corona aparece, más que como un símbolo de poder, como algo impostado, un peso añadido al rostro de Isabel II. De hecho, al minúsculo lienzo hubo que añadirle dos centímetros para que cupiese la corona en el formato, tras diez meses trabajando en la obra. El retrato fue calificado de ofensivo por la opinión pública.

El retrato está unido al concepto de identidad, y este concepto que puede parecer unívoco a lo largo de la historia, ha variado considerablemente.⁶⁰ Incluso cuando en el *Quattrocento* se recuperan los retratos como representación de los individuos se valorarán, como en el período clásico, los rasgos de fuerza, dominio, carácter viril, firmeza y virtuosa frialdad. La abstracción, aunque no lo parezca, es también muy alta y la introspección en las características individuales del sujeto no tienen aún el protagonismo que adquirirá posteriormente.

Estos límites entre la idealización y la realidad comienzan a desaparecer a finales del siglo XV. *El Retrato de Francesco delle Opere* [fig. 48] de Perugino es una muestra de este ligero cambio.

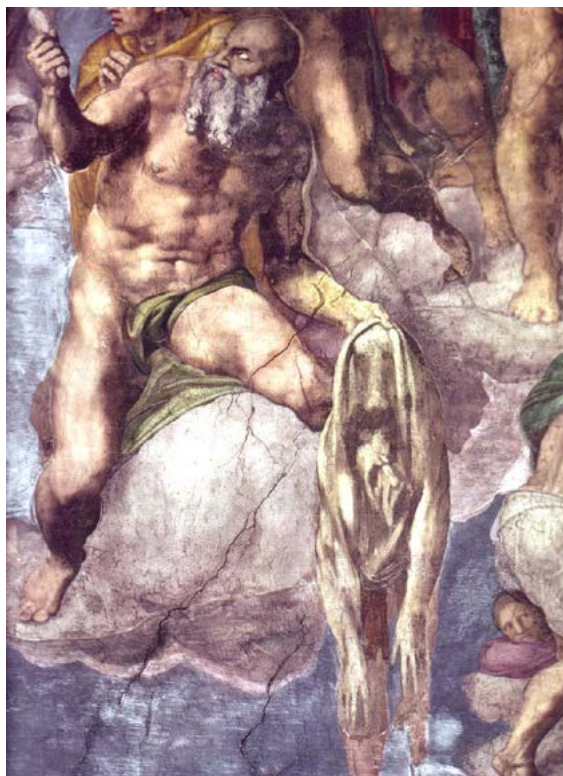
Para entender la manera en que un autorretrato puede servir para reclamar la situación del artista, o incluso protestar por ella, es interesante observar la evolución en los realizados por Durero. Del anecdótico autorretrato que el pintor se realiza con trece años [fig. 49], pasaremos al que se realiza en 1498 [fig. 50], reivindicativo de sí mismo, postura de caballero e idealizando sus rasgos. Recoge las ideas humanistas y su vestimenta es la de un joven renacentista.

Posteriormente, en 1500 [fig. 51] se representa con una postura e imagen similar a la de Cristo, reivindicando la categoría social que daba por sentado

60 MENA, op.cit., p.343

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

tener, y con toda la seriedad en el porte y la vestimenta propia de un protestante. Se produce por primera vez la reivindicación del carácter superior del artista pintor sobre el artesano, la manifestación del orgullo sobre la obra creada y la atribución total de su creación.



Miguel Ángel Buonarroti (Caprese 1475-1564).
Detalle del Juicio Final, autorretrato, 1536-1541.
Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano

De hecho, a partir de este momento serán raros los artistas que no nos dejen su visión de sí mismos bien sea de manera unitaria o confundidos entre otros personajes. Destacaremos, por curioso y original, el autorretrato [fig. 52] que Miguel Ángel Buonarroti introduciría en la pintura mural de *El Juicio Final* de la Capilla Sixtina. Miguel Ángel representa su propia piel como un simple envoltorio arrugado, sujetado por San Bartolomé que fue desollado.

1.2.3. El esplendor del retrato pictórico en Occidente. Entre la realidad física y la realidad espiritual

Aun manteniendo la frialdad caballeresca y un cierto hieratismo, ya aparecen síntomas de interés y curiosidad por la personalidad del hombre. Tensión en las manos, miradas oblicuas, la actitud y la disposición en el espacio, marcan el inicio de una nueva concepción de la representación del individuo, que irá a más a lo largo del XVI con Botticelli, Leonardo, Bellini o Rafael, los cuales intentarán adentrarse en la personalidad de los retratados. Podemos apreciar una profunda evolución técnica de los artistas en este período, que les llevó al dominio de una retratística veraz, capaz ahora, entre dos siglos, el XVI y el XVII, de captar al hombre en toda su dimensión, en lo profundo del alma y sus sentimientos, y en su aspecto externo, único e individual.⁶¹

Sin embargo, en muchos casos seguirá predominando la expresión de poder más allá que la propia identidad del representado, subrayando el cargo que se ostenta, como sucede con los retratos de la reina Isabel I de Inglaterra.

En los siglos XV y XVI nos encontramos con numerosos casos de ruptura con las iconografías tradicionales:

- Los anamorfismos o representaciones de figuras u objetos deformados como si los estuviéramos viendo en un espejo curvo e insertados en medio de un cuadro de formato tradicional, de lo que son buenos ejemplos el *Retrato del Rey Eduardo VI* [fig. 53] de Cornelis Anthonisz y la calavera a los pies de *Los embajadores* [fig. 54] de Hans Holbein el Joven, los dibujos del discípulo de Durero, Edward Schon, o los frescos anamórficos del Convento de la Trinitá di Monti, atribuidos a Jean François Niceron, entre otros.
- La curiosa ocultación de la mitad del rostro en el *Retrato del arzobispo Filippo Archinto* [fig. 55] de Tiziano, por medio de un velo semitransparente, con el que pretende simbolizar la muerte del arzobispo durante la ejecución de la pintura.

61 MENA, op. cit., p.358

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- Los retratos dobles o triples de la misma persona en diferentes posiciones de los que tenemos ejemplos en el *Triple retrato de orfebre* [fig. 56] de Lorenzo Lotto, el *Triple Retrato del Cardenal Richelieu* [fig. 57] de Philippe de Champaigne, el *Triple retrato de Carlos I* [fig. 58] de Anton van Dyck, el *Retrato doble de la madre del artista* [fig. 59] de Hyacinthe Rigaud o el famoso *Autorretrato* [fig. 60] de Johannes Gump en el que el pintor se retrata de espaldas junto a su reflejo en un espejo y el cuadro que lo representa. De Tiziano tenemos la *Alegoría de la prudencia* [fig. 61] que representa al mismo individuo en las tres edades, joven, adulto y anciano, con sus representaciones simbólicas de animales bajo cada uno de los rostros. Aunque no todos, la intención de estos extraños cuadros parece provenir de dos causas: la polémica entre los escultores y los pintores por la primacía de sus respectivas artes, que llevaba a los pintores a intentar demostrar que la tridimensionalidad se podía conseguir en el plano bidimensional, o los propios encargos de los escultores que a falta de un modelo en directo utilizarían como referencia proporcionada dichos cuadros.
- El enfoque surrealista de Giuseppe Arcimboldo con sus cabezas compuestas. Creaba figuras alegóricas de los elementos o las estaciones con objetos, frutos, elementos del paisaje que unía dando forma a figuras humanas y rostros perfectamente reconocibles. Es digno de mención el *Retrato de Rodolfo II como Vertumno* [fig. 62] en el que realiza el retrato del monarca uniendo frutos, flores, hortalizas... simbolizando al Dios de la agricultura.
- Por su carácter moderno en la temática y planteamiento podemos mencionar a un pintor flamenco, Cornelis Norbertus Gysbrecht, que se autorretrató en 1663 en un trampantojo que representaba clavados en la pared objetos de su uso habitual: la paleta de pintor, la pipa, instrumentos de escritura, cartas, sellos... y un pequeño autorretrato [fig. 63]. Destacamos también la experimentación del Parmigianino, que se autorretrata [fig. 64] en un espejo convexo, reflejando la consiguiente deformación. Convierte el retrato en un trampantojo, pero al mismo tiempo, plantea un problema intelectual: la pintura no es más que un espejismo, pero más duradero que el que se produce ante la mirada.⁶²

62 REBEL, Ernst, *Autorretratos*, Madrid: Taschen, 2008, p. 34.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

En el siglo XVII fueron establecidos los principios de la retratística oficial más avanzada. El contexto favorecerá esta evolución, ya que la burguesía dominante aumentará la clientela de los artistas y favorecerá la producción, pudiendo ser retratados no sólo nobles o monarquía, sino todo tipo de profesionales, bufones, seres deformes, lunáticos o incluso caricaturas⁶³.



Quentin Metsys (Lovaina 1466-1530). *La Duquesa fea*, 1513. Oleo sobre tabla, 62,4 x 45,5 cm.
National Gallery, Londres

Rosa M. Artero justifica la aparición de este tipo de representaciones, donde la singularidad física se sobrepone a la identidad del sujeto, en el siguiente texto:

“Del mismo modo que la muerte afirma la vida, lo considerado excepcional a la norma asertiza la normalidad. Los ejemplos más significativos son por tanto del siglo XVII, la época del llamado retrato oficial. (...) John Berger escribe: ‘En cierto modo, nos podemos hacer

63 ZUFFI, Steffano, *El retrato: obras maestras entre la historia y la eternidad*, Madrid: Electa, 2000, p. 129.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

una idea si pensamos en Shakespeare. En sus obras, muchos de los cómicos tienen un papel similar. Hay en ellos algo oracular y no se les consideraba inocentes. Más bien servían para recordar que todo poder es temporal y que todo rango, incluido el suyo, es arbitrario.⁶⁴ Aunque se afirma lo individual, el modo de designación que ha solapado a los nombres propios de estos sujetos es el apodo, 'el mote'. Vemos cómo la exactitud en el análisis del rostro cede paso a la búsqueda de una expresividad que va más allá de su apariencia, relevados como individuos de su sujeción a lo normal."⁶⁵

Como ejemplos representativos, nombraremos *El triple retrato de Arrigo Peloso, Pietro Loco y Amon enano* [fig. 65] de Carracci, que representa a un joven con el rostro cubierto de vello junto a un enano y un grupo de diversos animales, o *La Duquesa fea* [fig. 66] de Quentin Metsys. Y, por supuesto, las famosas representaciones de enanos y bufones llevadas a cabo por Velázquez en la corte de Felipe IV.⁶⁶ [fig. 67]

Rembrandt, pese a vivir dentro de este contexto burgués, tendió a romper con los moldes establecidos llevándolos al límite. Por ejemplo, frente a la tradicional composición casi estática y de pose de grupo para los retratos de compañías o gremios, sin acabar de salirse de la presentación de los personajes, introdujo la variante de reflejar un momento, contar una anécdota que servía de excusa para representar a un grupo de personas.

Cuenta John Nash la anécdota acontecida en 1801, cuando el Estado holandés intentó comprar la obra de *Los Síndicos de los pañeros* [fig. 69], y el entonces inspector de la *National Gallery of Art* escribió al ministro de finanzas:

"Este cuadro no les habría convenido; en primer lugar mide diez pies de ancho por ocho de alto, y por lo tanto habría ocupado muchísimo sitio

64 BERGER, John, "Los enanos cambian de sitio", en VV.AA., *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid: Anaya, 1994, p. 372.

65 MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El Retrato. Del sujeto en el retrato*, Barcelona: Montesinos, 2004, p.55.

66 Esta obra, a su vez, encontraría su antecedente en el retrato del bufón Gonnella de Jean Fouquet [fig. 68]

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

(...) y, por otra parte, no son más que cinco señores vestidos de negro que están posando para que les retraten."⁶⁷

En esta pintura de Rembrandt, como sucedería en otras pinturas de grupo, la individualidad no pervivía por encima del nombre del rango, profesión, o institución.

Como otros grandes artistas de este período, Rembrandt elaboraría en paralelo a sus retratos oficiales un trabajo personal más original y singular. Dentro de esta producción, destacaremos sus autorretratos de vejez. Estos, más que un intento de captar su propia identidad y de la búsqueda de auto-permanencia, son una reafirmación de la pintura y de la agresión del tiempo. En su *Autorretrato con boina* [fig. 70] de 1659, la pintura se superpone a los rasgos del pintor. Como obra innovadora, destacaremos *Autorretrato como Zeuxis* [fig. 71], de claro carácter teatral, en la que el pintor se nos presenta disfrazado, como ya haría en otros autorretratos, personificándose como Zeuxis, pintor famoso de la Antigüedad, considerado el creador de la belleza, pero también de la fealdad. Se mezclan así la personalidad de Rembrandt con la del pintor griego, en un juego complejo de identidades, que practicarán posteriormente algunos artistas contemporáneos.

1.2.4. En la transición hacia una nueva consideración del retrato pictórico en Occidente. Goya abre la caja de Pandora

Goya es, sin duda, una excepción a destacar, también un artista de dualidades, de transición entre los siglos XVIII y XIX, y también entre dos concepciones ante la representación del rostro. Sus aportaciones se incluyen también en el anterior apartado, y aparecerá también en posteriores reflexiones.

Por un lado tenemos a un retratista oficial que cumple todas las normas del género al uso. Dentro de esta forma de hacer representaría la aristocracia y

67 NASH, John, "Rembrandt y el retrato de grupo profesional en los Países Bajos", en VV.AA., *El retrato*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2004, p. 195

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

burguesía españolas, con un estilo característico de pincelada refinada que le ayudaría a escalar puestos en la élite que rodeaba a la corona. Incluso su retrato de grupo más conocido de este período, *La familia de Carlos IV* [fig. 72], que se ha querido percibir como una crítica velada al sistema monárquico, es para nosotros una oportunidad que aprovecharía el artista para mejorar su estatus, como evidencia la inclusión de su autorretrato en la obra de la misma forma que haría Velázquez en *Las meninas* [fig. 73]. Esto no quita interés, por supuesto, a muchas de estos retratos oficiales. Un ejemplo conocido sería el de la *Duquesa de Alba* [fig. 74].

Sin embargo, sí es cierto que hay en Goya un sentimiento íntimo de rebeldía que en este período de ascensión social se permitiría mostrar en sus autorretratos. Nos explica Rosa M. Artero en relación a ellos:

“Tanto sus retratos como autorretratos presentan bruscamente una mezcla entre desobediencia y sabiduría técnica, adaptación y rechazo social, perpetuación de cánones y riesgo conceptual. (...) Es en sus autorretratos donde el artista usa el lenguaje de la pintura como verdadero lenguaje interiorizado. Los recursos que maneja para hablar de sí mismo son variadísimos y suponen tempranas aportaciones a la construcción de un nuevo sentimiento de sujeto. También al seguirlos se puede palpar una nueva consciencia social de humanidad que emerge a la superficie por la vía del lenguaje plástico.”⁶⁸

Este diálogo interno que sufría Goya se desataría en su serie de *Pinturas Negras* [fig. 75 y 76], realizadas en las paredes de su propia casa. Poco se puede añadir sobre estas famosas obras. Un ejemplo extraordinario que entronca directamente con la tendencia contemporánea que presentamos en esta tesis, en el que la representación de los rostros nada tienen que ver con la intención de captar la identidad, de diferenciar un sujeto de otro o de plantear la relación entre el autor y el modelo. Los personajes son utilizados por el artista para transmitir sus miedos e inquietudes personales en una España convulsa y, quizás, para exorcizar los fantasmas que lo poseían y que obsesionaban su imaginación.

68 MARTÍNEZ-ARTERO, op. cit., p.69.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Teniendo en cuenta la trayectoria de Goya, podemos entender los dos caminos que tomará la retratística moderna: el retrato individual que intenta descubrir la personalidad, el alma, del ser humano a través de los rasgos fisionómicos (Gericault, Daumier, Hoggart...) en la pintura del siglo XIX, o la alternativa opuesta pero complementaria de la búsqueda del prototipo, la esencia.

“Se trata de retratar la pasión en sí misma, más allá de las encarnaciones particulares en tal o cual individuo. (...) La modernidad pictórica crecerá en esta encrucijada de caminos, el despliegue de las vanguardias históricas se producirá en ambos simultáneamente y, con frecuencia, mediante una suerte de esquizofrenia expresiva: de un lado, la casi enfermiza necesidad de llevar la anatomía individual a sus últimas consecuencias; de otro, el uso de un enmascaramiento arquetípico que desde la pretensión de una modernidad inexorable y mediante el uso de lenguajes revolucionarios, enlaza con el propósito de las antiguas máscaras.”⁶⁹

69 ARGULLOL, Rafael, “Genealogía del retrato moderno”, En VV.AA., *Retratos. Obras maestras del centro Pompidou*, Madrid: TF Editores, 2012, p. 50.

1.3. De las vanguardias a los inicios de la contemporaneidad

«Hay que tener presente que un cuadro, antes que un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier otra anécdota, es esencialmente una superficie plana de colores asociados según un orden determinado.»

Maurice Denis⁷⁰

El mundo occidental, durante la primera mitad del siglo XX vivió una situación socio-política y económica comparable a las convulsiones que dieron lugar en su momento al Renacimiento: dos terribles Guerras Mundiales, una profunda crisis económica, la revolución soviética y los cambios ideológicos en cuestiones económicas y de relaciones sociales que esas situaciones trajeron aparejados, con el ingrediente añadido de la aparición de nuevas concepciones del ser humano generadas por las teorías psicoanalíticas. Además, en un brevísimo plazo las innovaciones tecnológicas (aviación, automóvil, electricidad, el cinematógrafo, etc.) hicieron surgir el concepto de "modernidad" en oposición a la tradición y las viejas costumbres.

En el caso de las artes plásticas se rechazará la tradición, basada en la reproducción de la apariencia, y se reivindicará la libertad personal al margen de las normas. Se mutará del arte figurativo al abstracto, la agresividad y la violencia se sublimarán en colores estridentes y formas alteradas, los objetos y sujetos se representarán desde varios puntos de vista simultáneamente, transformados en volúmenes geométricos o, simplemente, desaparecerán.

De hecho, lo que más se valorará artísticamente en los inicios del siglo XX será la capacidad de innovar, de ahí que se sucedan los movimientos artísticos con gran rapidez, intentando cada uno superar o modificar los criterios del anterior, trayendo esto también como consecuencia que la experimentación y el activismo hayan sido elementos definitorios de dichos movimientos.

70 DENIS, Maurice, "Definición de Neotradicionalismo", en VV.AA., *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid: Ediciones Akal, 1999, p. 23.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Los artistas, ya de por sí ideológicamente apartados de la sociedad son, con frecuencia, rechazados por ella debido a la falta de comprensión de sus obras, que han necesitado una explicación, la cual se ha facilitado, en muchos casos, en forma de manifiestos o programas facilitados bien por los propios artistas o por intelectuales próximos a ellos. En ellos se atacaba todo lo anterior, que naturalmente estaba desfasado y se reivindicaba lo original y lúdico rechazando los valores sostenidos hasta el momento.

No podemos entender las vanguardias en el mismo sentido que los anteriores movimientos artísticos, ya que éstos, habitualmente, eran evoluciones naturales del anterior o una respuesta a determinados condicionantes sociales que favorecían dicha evolución. Bürger afirma que “aunque los objetos artísticos pueden investigarse fructíferamente al margen de la historia, las teorías estéticas están claramente marcadas por la época en que aparecieron.”⁷¹

La vanguardia no sólo es ruptura, sino que ha traído como consecuencia un cambio radical en la actitud del artista y en el sentido que éste da a la actividad creativa.

Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia* nos dice:

“La vanguardia subraya la mediación del sistema artístico en el conocimiento de la realidad. Con ello critica el principio romántico de la inmediatez, la transparencia al sentimiento que caracteriza a los expresionismos. El arte es intransitivo, no es un medio para difundir o expresar emociones o juicios ajenos al proceso de su realización: se trata de una lente activa que deforma la visión de las cosas de acuerdo con las peculiaridades de su propia consistencia.

En el límite, el arte no sería un instrumento con el que descubrir factores ocultos de la realidad: él mismo sería parte de la realidad caracterizada por su inexistencia, o mejor, por una existencia siempre virtual. La idea de sistema, esencial en el arte clásico, se invierte en la vanguardia en

71 BÜRGER, Peter, *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona: E. Península, 1987, p. 51.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

la medida que no se trata de organizar canónicamente realidades existentes, sino de provocar la emergencia de realidades implícitas.”⁷²

Sin embargo, pasado el shock inicial, lo cierto es que las vanguardias, al no ofrecer alternativas nuevas a las vías de comercialización, ni canales de distribución nuevos (marchantes, galerías, salas de subastas), acaban siendo absorbidas por el sistema, y aceptadas por la sociedad a pesar de su carácter conflictivo, llegando con el tiempo, a ser objeto de especulación y deseo. El pintor berlinés George Grosz declarará: “En la actualidad, el arte depende de la clase burguesa y con ella morirá; el pintor, quizás sin quererlo, es una fábrica de billetes de banco y una máquina que produce acciones”.⁷³ [fig. 77]



Georg Grosz (Berlín 1893-1959). *Die Bestzkroeten*, 1921. Grafito y tinta sobre papel, 52,7 x 41 cm. Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo

72 BÜRGER, op. cit, p. 9.

73 ZUFFI, Steffano, *El retrato: obras maestras entre la historia y la eternidad*, Madrid: Electa, 2000, p. 211.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

A partir de este momento, los retratos pueden ser clasificados por movimientos pictóricos, producidos en un relativamente corto espacio de tiempo: fauvistas, expresionistas, primitivistas, cubistas, surrealistas... En su estudio, Galiene y Pierre Francastel son pesimistas sobre que realmente se haya producido una renovación en el género del retrato, tanto porque hayan atribuido al mismo un verdadero interés o que hayan aportado una verdadera interpretación nueva de la figura humana.⁷⁴

Incluso a Picasso, al que se manifiesta verdadera admiración (“el artista proteo de nuestra época”) le imponen la duda de que sus obras sean verdaderos retratos ya que para él la figura humana no es más que el soporte para una especulación y experimentación plástica:

“Siguiendo la tradición de Cézanne y de Gauguin, ya no considera a los seres sino como fragmentos de realidad entre otros fragmentos. A partir de ahí ya no es verdaderamente posible hablar del retrato.”⁷⁵

Jean Michel Bouhours, en su introducción al catálogo de la exposición *Retratos: obras maestras del Centre Pompidou*, opina:

“La invención del psicoanálisis, la negación del individuo por parte de los totalitarismos, la eliminación de la identidad en los campos de exterminio nazis, la generalización y ultra popularización de la fotografía, que cumplirá su función de identificación burocrática del individuo para el aparato del sistema, pero también para convertirse en una fuente permanente e inagotable de comunicación, la influencia de los *mass media*... mezclados con un arte que con las abstracciones y la pérdida del sujeto en el ideal de las vanguardias, todo parece contribuir al advenimiento de un mundo acéfalo”.⁷⁶

74 FRANCASTEL, Galiene y Pierre, *El retrato*, Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra, 1995, pp. 226-228.

75 FRANCASTEL, op. cit., p. 228.

76 BOUHOURS, Jean Michel, “Inmersión en el rostro”, en VV.AA., *Retratos: obras maestras del centre Pompidou*, Madrid: TF Editores, 2013, p. 119.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Existen retratos, incluso obras clave en la inmensa producción de la primera mitad del último siglo⁷⁷, pero esto no implica que la concepción clásica del retrato esté presente, ya que no impide una muerte definitiva del retrato en el s. XX. Recordaremos la anécdota en la que André Bretón, indignado porque Giacometti pretendía volver a hacer retratos le grita: “¿Una cabeza? ¡Todo el mundo sabe lo que es una cabeza!”⁷⁸

A pesar de todo ello, el retrato tradicional seguirá existiendo en coexistencia con cualquier otro movimiento que lo niegue o descomponga. El mismo Robert Delaunay [fig. 78] o los surrealistas cuando realizan retratos, lo hacen basándose en los criterios clásicos que subvertirán, incluso siendo un elemento de referencia extraño al nuevo sistema. Los artistas nunca rechazan en bloque la experiencia del pasado. Y sin embargo, Galienne y Pierre Francastel son pesimistas respecto al futuro del retrato como género e incluso a su propia existencia en el siglo XX.

“No resulta, pues arbitrario considerar que nuestra época asiste a la decadencia de un género que, sin embargo, ha vivido desde los comienzos de la historia. Y lo justifican desde la iconoclastia de la sociedad actual, a que se tiene el culto a la *vedette* pero en movimiento y, por tanto, vinculada a las nuevas formas de expresión como el cine o cualquier forma de imagen en movimiento.”⁷⁹

Para la realización de este apartado utilizaremos como referencia dos excelentes exposiciones temáticas como han sido *El Espejo y la Máscara: el retrato en el siglo de Picasso* celebrada del 6 de Febrero al 10 de Mayo de 2007 en el Museo Thyssen Bornemisza en Madrid y *Retratos. Obras maestras del Centre Pompidou*, celebrada del 26 de Septiembre de 2013 al 6 de Enero de 2014. Entre ambas exposiciones se lleva a cabo una selección y síntesis de los artistas más representativos de las vanguardias pictóricas, así como una

77 Podemos pensar en las obras de Andrew Wyeth, Lucian Freud o Avigdor Arikha, por nombrar solo algunos de los más reconocidos internacionalmente.

78 CLAIR, Jean, “En el rostro humano”, en VV.AA., *Retratos: obras maestras del centre Pompidou*, Madrid: TF Editores, 2013, p. 20.

79 FRANCASTEL, op. cit., p. 233.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

justificación y clasificación de los mismos que facilita el acercamiento a las obras, sus intencionalidades y al propio contexto en que fueron desarrolladas.

En cualquier caso, respecto al retrato se plantea una situación que dejábamos en el aire en la “Breve Historia del Retrato”: ¿Realmente podemos hablar de retrato cuando observamos las obras de los vanguardistas? Según los parámetros clásicos, evidentemente, no. Calvo Serraller cita a Robert Rosemblum:

“El retrato se ha convertido en el siglo xx en un género amenazado. Los análisis convencionales de la evolución del arte moderno han sentenciado que a los impresionistas les resultaba tan indiferente la gente que pasaba delante de sus ojos, que no dudaban en pulverizar su identidad mediante manchas de luz coloreada. En cuanto a Cézanne, se daba por supuesto que cuando representaba una y otra vez a su infinitamente paciente esposa, Hortense, por completo insensible a los rasgos o la personalidad de ésta, no veía en ella más que el equivalente de las manzanas o los melocotones que se esforzaba en pintar. Las revoluciones artísticas del s. XX habrían supuesto, por su parte, el eclipse del retrato aún más completo. ¿A quién se le ocurriría encargar un retrato a Mondrian o a Rothko? Incluso a los gigantes con los pies más en la tierra del arte moderno supondría un grave riesgo hacerles una proposición semejante. Matisse era muy capaz de disolver un modelo en el color y Picasso en una montaña cristalina. El retrato parecía recular hacia un pasado hacía mucho revolucionado, constituyendo un género evocador para ricos y vanos mecenas, así como propio de artistas que habían elegido la vía comercial en vez de la virtud estética.”⁸⁰

Aunque el mismo Calvo Serraller nos indica que tal vez lo cierto sea que el retrato en el siglo XX declina porque “muere de éxito” o lo que es lo mismo: que el hombre de ese siglo ha visto tan reproducida su imagen, con o sin intención artística, “que la reproducción de la propia efigie se convierte en un hecho trivial”.⁸¹

80 CALVO SERRALLER, Francisco, “La animación enmascarada”, VV.AA., *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*, Madrid: ed. Museo Thyssen-Bornemisza-Fundación Cajamadrid, 2007, p. 8.

81 CALVO SERRALLER, *ibid.*

1.3.1. El retrato pictórico en el Fauvismo

Intentemos comprender cómo el retrato ha ido evolucionando lo largo de los movimientos artísticos de vanguardia. Cuando Louis Vauxelles, en su crítica al Salón de Otoño de 1905, llamó *fauves* (fieras) al grupo de artistas que allí exponían, por contraste con un busto clásico de Marquet, unificó despectivamente a un grupo de artistas que realmente, no se habían definido como tal y que desaparecieron como movimiento con relativa rapidez⁸² ante la aparición de tendencias mucho más radicales. Se considera que el Fauvismo duró desde 1904 a 1908. Lo único que unificaba a todos ellos era el uso de gamas cromáticas estridentes y agresivas, utilizadas como una reacción a la pérdida del color que se había ido produciendo en el Impresionismo por el estudio de los efectos de la luz y una clara falta de interés por el parecido en favor de la representación.

Sus antecedentes eran Van Gogh, con sus experimentos con el color y el trazo para la interpretación subjetiva del retratado y Cézanne, con su cambio en la actitud del artista frente al modelo, ante la necesidad de la anulación de la personalidad del artista y del modelo a la hora de realizar la obra. "Un rostro debe pintarse como un objeto"⁸³, defendía el pintor, y así lo hizo, por ejemplo, en la representación de su esposa [fig. 79].

El centro de este grupo era Henri Matisse y los pintores que se habían conocido en el estudio del simbolista Gustave Moureau: Albert Marquet, Charles Camoin, Henri Manguin, George Rouault y Jean Pui , posteriormente, se les añadirían André Derain y Maurice Vlaminck y por último Raoul Dufy, George Braque, el holandés Kees Van Dongen y el ruso Alexej von Jawlensky, que estaría posteriormente vinculado al *Blaue Reiter* alemán.

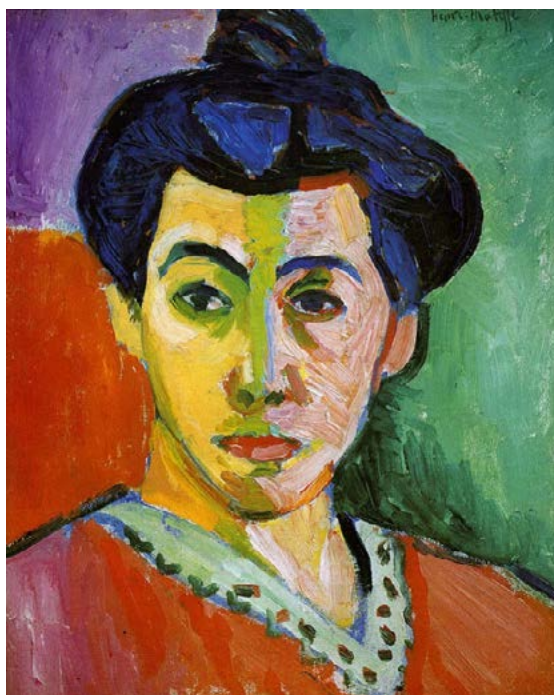
Decíamos anteriormente que el Fauvismo no fue un movimiento definido y compacto, sino una suma de artistas con cierta comunidad de intereses y parecida forma de interpretar el arte en un determinado momento, y aunque

82 GARCÍA DE CARPI, Lucía, *Las vanguardias del siglo XX*, Madrid: Club Internacional del Libro, 1992, p. 52.

83 ZUFFI, op. cit., p. 195.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

no tuvieron como otros ismos un manifiesto, sus principios teóricos artísticos serían aceptados después del final del movimiento. Estos principios fueron expuestos por Henri Matisse en sus *Notes d' Peintre*, publicadas en *La Grande Revue* en 1908 en París, en las que defendía la búsqueda de la máxima expresión a través de medios simples y eliminando lo anecdótico que podía dañar la armonía de la obra, conseguida a través de colores vivos, como si de una composición musical se tratara; buscar la esencia de lo representado, creyendo en su poder icónico y en la proporción a través del color por encima de la apariencia; el uso de los colores basándose en la observación, sensibilidad y experiencia sentida; y concluía: "Una obra de arte debe llevar dentro de sí su significado completo e imponer esto sobre el espectador antes de que él reconozca la materia." ⁸⁴



Henri Matisse (Le Cateau-Cambrésis 1869-1954).
La raya verde, 1905, óleo sobre lienzo, 42,5 x 32,5 cm.
Museo Nacional de Arte, Copenhague.

84 FLAM, Jack, *Matisse on art*, California: ed. University of California Press, 1995, pp. 2-29.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Las obras fauvistas son rápidas e intuitivas, con un resultado sorprendente para sus contemporáneos. Se aplicaba el color directamente y sin matizar, escogido por su fuerza expresiva, utilizando la teoría del contraste simultáneo, sin una relación directa con la realidad física. Los trazos toscos y las distorsiones en busca de la expresividad serán también características. Como obras ejemplares centradas en la representación de rostro destacaremos *La raya verde* [fig. 80] de Henri Matisse, en el que como Cezanne, utilizaría a su mujer como modelo, o *El velo rojo* [fig. 81] de Jawlensky. Los personajes serán representados por figuras carentes de cualquier ilusión de profundidad o volumen, en superficies planas, prescindiendo del claroscuro y delimitadas por gruesas líneas, como sucede en el *Retrato de Andre Derain* [fig. 82] de Maurice de Vlaminck. Nos explica el propio Matisse:

“El pintor ya no necesita preocuparse de detalles insignificantes, para ello está la fotografía que lo hace mejor y más rápido (...), la pintura es para representar visiones interiores (...), ver ya es en sí un acto creador, requiere un esfuerzo, todo lo que vemos se deforma por nuestras costumbres occidentales (...). Hay dos maneras de expresar las cosas: señalarse brutalmente y otra evocarlas con arte, se evoca lo que la mirada produjo en nosotros como acto que requiere trabajo, (...) el pintor debe tener simplicidad de espíritu.”⁸⁵

En uno de los pocos testimonios escritos por Jawlensky nos explica: “Comprendía que no debía pintar lo que veían mis ojos, ni siquiera lo que sentía, sino sólo aquello que vivía dentro de mí, en mi alma”.⁸⁶ La pintura de Jawlensky se propone hacer visible lo invisible a través de sus personajes. En la primera fase del Fauvismo, aún con la influencia del postimpresionismo, se utilizará la técnica pictórica de los divisionistas o puntillistas, si bien de manera menos pulida que Seurat o Signac [fig. 83] y más parecida a cómo lo empleó Van Gogh [fig. 84]. Un obra representativa de este primer período es el *Retrato de Andre Derain* [fig. 85] de Matisse.

85 APARICIO MAYDEU, Javier, *Escritos y consideraciones sobre el arte*, Barcelona: editorial Paidós, 2010, p. 45.

86 ZUFFI, op. cit., p. 209.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

A partir de 1906 Matisse y sus compañeros utilizarán como único recurso compositivo el color y las características plásticas, rehuyendo la expresión o la representación de rasgos y detalles anatómicos. Posteriormente, Matisse evolucionará llegando incluso a prescindir de ojos y boca en alguno de sus retratos más experimentales, como en *Mujer con collar de perlas* [fig. 86].

Se puede afirmar que a pesar de su ruptura estilística e incluso conceptual, los fauvistas mantuvieron claras relaciones con el arte tradicional, ya que aparte de sus retratos utilizaron como motivos los clásicos bodegones, paisajes o marinas, impregnándolos de alegría y optimismo, con la excepción de Georges Rouault, que entendía la pintura como una expiación y una denuncia de la degradación moral de su tiempo, por lo que formalmente puede ser considerado un pintor de transición hacia el Expresionismo alemán, parecido en sus temáticas y colorido, como sucede en *Tres payasos* [fig. 87].

1.3.2. El retrato pictórico en el Expresionismo

La exposición en 1905 de París que presentaría a los fauves coincidirá con la creación en Dresde del grupo expresionista *Die Brücke* (El puente), compuesto por Ernst Ludwig Kirchner, Erik Heckel, Karl Schmidt-Rottluff y Fritz Bleyl, a los que se unirían posteriormente, Max Pechstein, Otto Müller y Emil Nolde.

En un ambiente intelectual fuertemente influenciado por las teorías nietzscheanas y marxistas y por el advenimiento del psicoanálisis, la Alemania de principios del siglo XX era un hervidero de ideas sobre la oscuridad del alma humana, el nihilismo y la lucha de clases, en la que el Expresionismo pictórico aparece como correlato artístico de la filosofía crítica de la escuela de Franckfurt o la dramaturgia de Bertold Brecht.

Al igual que los fauves, admiraban a Van Gogh y Cézanne, y también utilizaron el color de manera antinaturalista simplificando las formas al máximo, como podemos apreciar en *Franzi ante una silla tallada* [fig. 88] de Kirchner. Mientras que los fauves se limitan a investigar y renovar el lenguaje pictórico, los alemanes introducen un nuevo concepto ético: el artista como intérprete y

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

denunciante de las cuestiones sociales, sobre todo, la problemática generada por la gran ciudad en la psicología del ser humano. Sus temas preferidos son la muerte y la enfermedad, el sexo, las relaciones hombre-naturaleza y la religión, siempre desde una perspectiva negativa y desesperanzada, por lo que sus colores pierden la alegría e intensidad del Fauvismo, cayendo en una gama cromática dominada por los tonos oscuros y los contrastes. Las gamas de color, que en los fauves buscaban la compensación y concordancia, en este caso son discordantes y violentas. En su *Autorretrato con modelo* [fig. 89], Kirchner nos presenta un nuevo tipo de hombre contemporáneo, con características que se mantendrán en la concepción de muchos artistas hasta nuestros días.

La idea era exagerar los temas, buscando impresionar al espectador y conmoverlo para forzar su reflexión sobre las problemáticas propuestas: alienación producida por la industrialización y la convivencia en las grandes ciudades, que producía el aislamiento y la masificación. Kirchner representaba a los burgueses paseando, y sus rostros denotan una especie de muerte en vida, con rasgos angulosos y colores verdáceos, como en *Potsdamer Platz* [fig. 90].

El Expresionismo alemán tuvo dos precedentes dignos de ser reseñados: el noruego Edvard Munch y el belga James Ensor. Ambos siguen siendo claves para contextualizar el trabajo de artistas contemporáneos, como comprobaremos en posteriores apartados.

La amistad de Munch con el dramaturgo Strindberg, junto con su propia personalidad atormentada, es la base ideológica de sus cuadros angustiados en los que los personajes, especialmente femeninos, manifiestan una extraordinaria tensión psíquica que llamó la atención de los expresionistas alemanes por la intensidad que transmitían sus figuras angulosas. La obra *Pubertad* [fig. 91], nos muestra a una niña en su transición a mujer, mostrándose desvalida ante el entorno, algo que se repetirá en la representación del sujeto contemporáneo a lo largo del siglo XX.

En cambio, la obra de Ensor, aparentemente bañada de colores alegres y escenas burlescas o divertidas, entra en lo que se ha dado en llamar "estética de la fealdad". Esqueletos, máscaras, locos ... llenan sus cuadros y esa sustitución de los rostros por las máscaras será de gran influencia para

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

los expresionistas junto con sus propias críticas sociales y sus intereses y temáticas escatológicas e irreverentes.

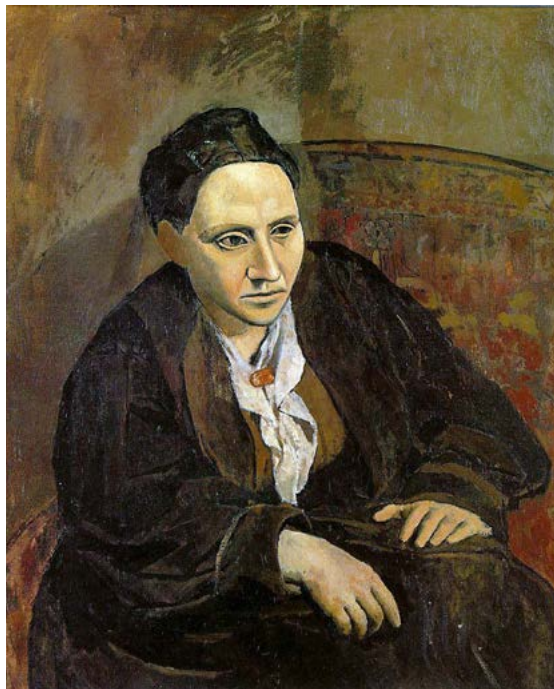
Die Brücke sufrió una serie de transformaciones, produciéndose una ruptura que lleva a la unión de varios de los artistas fundadores con otro grupo expresionista, éste fundado por Kandinsky y Franz Marc: *Der Blaue Reiter* (El jinete azul). La gran diferencia es que frente a la dureza de *Die Brücke* los pintores de *Der Blaue Reiter* utilizan líneas más curvas, colores más gratos y temas más comprensibles de modo que su pintura se hace más lírica, menos violenta, aunque plenamente expresionista, como en *Mujer en el parque* [fig. 92] de August Macke o *Muchacha con gato II* [fig. 93] de Franz Marc.

Fuera de Alemania y por motivos sociales muy similares, el Expresionismo había crecido en Austria, al principio de forma muy moderada bajo los auspicios de la *Secesión*, movimiento artístico de vanguardia liderado por Gustav Klimt, que manifestó la expresividad a través de gestos contenidos, temáticas de tipo sexual o manos y rostros retorcidos, aunque en un entorno ornamental y creado a modo de una escenografía decorativa. *Las tres edades de la vida* [fig. 94] es una de sus obras más representativas, aunque Klimt también cultivó el género del retrato entre la alta burguesía vienesa, sobre todo el femenino, donde todos los elementos formales estaban al servicio de la sensualidad, siendo un ejemplo el *Retrato de Adele Bloch- Bauer I* [fig. 95].

En la generación más joven destacaremos a Egon Schiele. La pintura de Schiele, que en cuanto a dibujo debe mucho a Klimt, es sin embargo atormentada y retorcida. Sus autorretratos [fig. 96], muy numerosos, huyen de los cánones anatómicos tradicionales para representarse retorcido y en posturas forzadas, con una gran importancia a las manos y disfrazado en numerosas ocasiones. Le dio gran importancia al erotismo, casi rozando la pornografía en un gran número de pinturas y dibujos de desnudos tensos y atormentados como *Desnudo femenino yacente con las piernas abiertas* [fig. 97]. Su obra escandalizaba hasta el punto que en una ocasión llegaron a encarcelarlo.

1.3.3. El retrato pictórico en el Primitivismo

Transversalmente a todos estos movimientos se está generando una atracción por lo primitivo, como lo culturalmente virgen que no ha sido contaminado por el hombre civilizado. Esto se verá agudizado con el descubrimiento de las máscaras africanas por parte de Matisse, Derain y Vlaminck, aunque se dice que Picasso sufrió un exorcismo al visitar el Museo Etnográfico de París y ver las esculturas y obras de arte africano que allí se conservan.⁸⁷



Pablo Picasso (Málaga 1881-1973). *Gertrude Stein*,
1906. Óleo sobre lienzo, 100 x 81,3 cm.
Metropolitan Museum, New York

De hecho, en 1906, Picasso, tras haber trabajado durante varios meses en un retrato de *Gertrude Stein* [fig. 98], de repente, de un brochazo, borró todo lo que llevaba hecho y dijo: "Por mucho que la vea no puedo verla"⁸⁸. Después

87 GOMBRICH, Ernst, *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*, Londres: Phaidon, 2001, p. 64.

88 STEIN, Gertrude, *Autobiografía de Alice B. Toklas*, Barcelona: Editorial Bruguera, 1978, p. 70.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

de un periodo en España, donde había conocido las esculturas ibéricas y las imágenes del románico catalán, terminó el retrato sin volver a necesitar a la modelo, transformando su rostro en una máscara.

“Afirmó su voluntad mediante un proceso de borrado y sustitución y, con ello, terminaba el retrato y acababa con la carga de su ejecución. También utilizaba la máscara de apariencia dura e impenetrable, como agente de dominación sobre su modelo, protegiéndole de la obligación de representar los rasgos de Stein y su personalidad difícil.”⁸⁹

“La máscara se ha convertido así en un instrumento de liberación de la subjetividad, que hasta entonces se había identificado con el rostro”.⁹⁰ Ante el escepticismo que provocó la falta de parecido entre la pintura y la retratada, Picasso contestaba con un rotundo “se parecerá”.

“Gertrude Stein ciertamente terminó pareciéndose al retrato realizado por el artista malagueño, que había “adivinado” la forma indicada y designada por el rostro, sus ‘líneas de fuerza’”.⁹¹

En este retrato, como en el posterior cuadro de *Las damiselas de Avignon* [fig. 99], el uso de las máscaras o la transformación del rostro es utilizado más como búsqueda de un lenguaje alternativo de representación visual que como imagen del otro. Se consigue romper con el rostro como retrato, impersonalizándolo, consiguiendo la deformación expresiva y la estilización abstracta.

Adelantándose a Picasso, Matisse, en su política de distanciarse del sujeto retratado, ya había pintado varios retratos de rostros-máscaras, basándose en la influencia de las caretas africanas que coleccionaban tanto él como su amigo Derain, pero el mejor ejemplo lo tenemos en el *Retrato de Madame Matisse* [fig. 100] de 1913, en el que el rostro es sustituido por una máscara de ojos ciegos,

89 KLEIN, John, “Las máscaras como imagen y estrategia”, en VV.AA., *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*, Madrid: ed. Museo Thyssen-Bornemisza-Fundación Cajamadrid, 2007, p.26.

90 CREGO, Charo, *Geografía de una península. La representación del rostro en la pintura*, Madrid: Abada Editores, 2004, p. 72.

91 BOZAL, Valeriano, *El tiempo del estupor*, Madrid: Ediciones Siruela, 2004, p. 46.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

similar a las de Costa de Marfil. Estas ideas coinciden con el cuestionamiento de las creencias etnocéntricas que habían estado vigentes durante siglos de imperialismo y colonialismo de las potencias occidentales, y con el surgimiento del interés antropológico por otras culturas o por la propia tradición.

En el mismo período, para Amedeo Modigliani, cuyo trabajo se basa casi de manera monotemática en la representación del rostro, la máscara vuelve a ser el modo de constituir a los sujetos, pero con la peculiaridad de que mientras Picasso o Matisse transformaban el rostro en una máscara, como podemos observar en *Antonia* [fig. 101], Modigliani partía de la máscara como arquetipo y patrón al que realizaba ligeras modificaciones para hacerla parecida a su modelo.

El Primitivismo tuvo otras influencias como fueron las pinturas sienesas pre renacentistas o los frescos románicos españoles. Haremos referencia al *Autorretrato* [fig. 102] de Joan Miró de 1919, que, ya dentro de la influencia del cubismo, está claramente basado en el estilo del *Pantócrator* de los frontales románicos del Pirineo catalán.

1.3.4. El retrato pictórico en el Cubismo

El influjo de Cézanne y sus teorías alcanzó su punto máximo después de la muerte de éste en 1907, con la exposición retrospectiva de su obra y la publicación de parte de sus escritos y correspondencia, de donde se deducía su teoría artística. De esta teoría una parte importante era la que defendía la fórmula de integrar fondo y figura a través de los contornos y que “en la naturaleza todo está modelado según tres módulos fundamentales: la esfera, el cono y el cilindro. Es necesario aprender a pintar estas sencillísimas figuras, y luego ya se podrá hacer todo lo que se quiera”.⁹² Picasso y Georges Braque deciden empezar a aplicar este lenguaje a un proyecto común y en los distintos géneros de la pintura, bodegón, paisaje y, después, en el retrato.

Con respecto a éste, vemos como el retratado va perdiendo sus contornos y su cuerpo se fragmenta en distintos puntos de vista fundido con el entorno.

92 BERNARD, Émile, *Souvenirs sur P. Cézanne*, París: R.G. Michel, 1927, p. 175.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Fondo y figura se convierten en un rompecabezas que ha de montar conceptualmente el espectador. El proceso de descomposición es paulatino, primero se geometriza la figura y se confunde con el fondo como podemos apreciar en *Cabeza de mujer* [fig. 103] de 1909, hasta llegar al Cubismo analítico en el que las figuras se descomponen en fragmentos, en los que aún se reconocen elementos que permiten reconocer al modelo, como sucede en *Mujer con mandolina* [fig. 104] de Braque. Cada vez se tendería más a la desaparición del sujeto y a la abstracción.

La influencia inicial de Cézanne queda superada por una pintura mucho más intelectual, en la que las formas geométricas iniciales se fragmentan en facetas elaboradas a partir de un proceso mental de descomposición del modelo que le hace perder el contorno y lo confunde con el fondo. Dichas facetas son visiones del sujeto desde distintos puntos de vista, como si el pintor se estuviera moviendo alrededor del modelo y, por tanto se introdujera una nueva dimensión en la pintura, el tiempo. Esta descomposición se irá haciendo cada vez más compleja hasta llegar al llamado Cubismo hermético, en el que los modelos ya son irreconocibles salvo por algunos detalles o palabras repartidos por el lienzo, como sucede en *Cabeza de muchacha joven* [fig. 105].

En este momento, con una pintura que ya era casi abstracta, Picasso y Braque invierten el proceso y en lugar de llevar a cabo un análisis del objeto, se realiza una reconstrucción en la mente del pintor, seleccionando aquello que al artista le parece necesario para la consecución formal de la obra, como queda patente en *Hombre acodado sobre una mesa* [fig. 106]. Picasso afirmaría: "Pinto las cosas como las pienso, no como las veo".⁹³ Acordémonos de esta afirmación a lo largo del recorrido de esta tesis, pues se plantea como el punto de partida del trabajo de los artistas contemporáneos que presentaremos.

Aunque el Cubismo se puede considerar un movimiento breve cronológicamente hablando, Picasso hasta sus últimas obras mantuvo la articulación de la imagen mediante planos de origen cubista, o la representación desde distintos puntos de vista, y es un movimiento que abrió un nuevo camino para explorar por los artistas posteriores. Otros pintores

93 APOLLINAIRE, Guillaume, *Propos de Pablo Picasso*, París: Gallimard, 1992, p. 201.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

como Juan Gris experimentarían con las características esenciales del Cubismo, pero la importancia de este movimiento creemos reside más en lo que fue capaz de cuestionar.

Las obras cubistas las consideramos una clave de nuestro estudio, pues en ellas se hace evidente cómo la representación del sujeto no es un fin en sí mismo, sino un elemento más dentro del cuadro sobre el que se cimentan otras reflexiones que lo trascienden.

1.3.5. El retrato pictórico en la Nueva Objetividad

Tras la Primera Guerra, se produce una reacción que aun teniendo diferentes nombres (*Rappel à l'ordre* en Francia, *Valori Plastici* en Italia o *Neue Sachlichkeit* en Alemania) todos tuvieron la intención común de volver a la figuración. Fueron los propios artistas vanguardistas los que encabezaron este movimiento, como evolución a sus propias experiencias expresionistas, cubistas o de los diferentes ismos que habían roto con la tradición. En cualquier caso, no significó una vuelta automática a los principios de la representación clásica, sino que se pretendió, en el caso del retrato, “la recuperación realista del retratado, aunque, como no podía ser de otra forma, con un modo diferente de definir la identidad”.⁹⁴

Un caso llamativo es el de Picasso, cuya pintura se vuelve más figurativa hasta llegar al llamado periodo neoclásico, que, a pesar de todo, no supone un abandono de los principios vanguardistas, sino una reinterpretación con el añadido de todo lo aprendido y practicado hasta el momento, como podemos apreciar en *Cabeza de mujer* [fig. 107]. Destacamos el *Retrato de Olga en un sillón* [fig. 108], ya que en él detectamos los residuos de sus anteriores tendencias, las superficies planas y la exageración de los ritmos de las figuras del sillón, y del Primitivismo en los ojos y las desproporciones anatómicas de brazos y manos, al mismo tiempo que la vuelta a las influencias de las obras clásicas de Ingres y la tradición.

94 VV.AA., *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*, Madrid: ed. Museo Thyssen-Bornemisza - Fundación Caja Madrid, 2007.pg.161.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

En Alemania, la Nueva Objetividad reúne a artistas que provienen del Expresionismo, como Max Beckmann o del dadaísmo, como George Grosz y Otto Dix.

Tanto Grosz como Dix, sumidos en una Alemania que ha perdido la guerra, realizarán una pintura crítica y satírica, tanto en sus temáticas crudas y desagradables como en los modelos humanos representados, deformes, feos y presentando su peor aspecto.



Otto Dix (Gera 1891-1969), *Hugo Erfurth con perro*, 1926. Temple y óleo sobre tabla, 80 x 100 cm.
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Otto Dix nos ha dejado una serie de retratos de la decadencia de la burguesía alemana como los de la periodista Silvia Von Harden [fig. 109] o el fotógrafo Hugo Erfurth con su perro [fig. 110]. Todos ellos están a un paso de convertirse en caricaturas, al exagerar algunos de sus rasgos determinantes como manos, maquillaje y posturas. Son también dignas de destacar sus escenas de guerra, en las que el rostro llega a unos niveles de agresión pocas veces visto antes, y que nos recuerda a *Los desastres de la Guerra* de Goya. Realizará mucha obra gráfica y algunas pinturas como *Mutilados de guerra jugando a las cartas* [fig. 111].

Grosz evolucionó también de un retrato crítico y mordaz como el del poeta Max Herrmann-Neisse [fig. 112] a uno más moderado y amable, siendo su época más cruda la caracterizada por acuarelas y grabados en los que representaba escenas de la sociedad que le rodeaba llevadas hasta el extremo

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

de la caricatura y en algunos casos rozando la pornografía [fig. 113]. En general, se pretendía retratar no al individuo como tal, sino a éste en cuanto a miembro de la sociedad, ya que según Max Weber “En el seno de la moderna sociedad industrial sólo era posible definir la identidad individual a través del papel desempeñado en la sociedad”.⁹⁵

Un caso aparte dentro del arte alemán de posguerra es Max Beckmann, que si expone y se sitúa cronológicamente dentro de la Nueva Objetividad es, sin embargo, mucho más personal. Su obra no refleja el espíritu crítico de la misma forma que los demás artistas, sino de manera más encubierta y oculta. Observamos además una evolución entre las obras de principios de 1920, de colores suaves y matizados, con cierto aspecto caricaturesco en cuanto a las proporciones anatómicas, pero volumétricas y con claroscuro, como el *Doble retrato de Frau Swarzenski y Carola Netter* [fig. 114] frente a las realizadas entre 1930 y 1935, mucho más planas, enmarcadas en trazos oscuros y cortantes y una sensación de más seriedad, como apreciamos en *Quappi con suéter rosa* [fig. 115].

1.3.6. El retrato pictórico en el Dadaísmo y Surrealismo

La crisis del arte durante la Primera Guerra Mundial se manifiesta con la aparición del movimiento Dadá, antiartístico y antipoético, que nos interesa relativamente poco en cuanto al tema tratado, y que por su propia definición tuvo pocas manifestaciones en el género del retrato, si es que éste es ya un género, y las pocas que hubo rozaron la abstracción o el Surrealismo, como *La casada desnudada por sus solteros* [fig. 116] de Marcel Duchamp, un juego conceptual en la que la representación formal del sujeto no tiene ya lugar.

Sin embargo, como producto de la decepción y el desengaño causados por la guerra y por su contenido nihilista, iconoclasta y radical, su influencia en el arte posterior fue grande, con un soporte intelectual muy sólido, como en el Surrealismo, gracias a la intervención de André Bretón que lo canalizó hacia

95 VV.AA., *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*, Madrid: ed. Museo Thyssen-Bornemisza- Fundación Caja Madrid, 2007, p. 167.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

actuaciones bajo la influencia del psicoanálisis, las teorías de la interpretación de los sueños de Freud y la liberación del subconsciente como origen del acto creativo.

“En una Europa inestable, amenazada por los fascismos, el Surrealismo sería una fórmula de evasión que aspiraba a cambiar el mundo a base de sacar a la luz los impulsos interiores del ser humano que la civilización había reprimido...los surrealistas proclamaron la creación de una nueva realidad según un modelo interior. A pesar de esta desvinculación con la realidad, el género del retrato no desapareció para los surrealistas, pero se llenó de símbolos y metáforas, de imágenes crípticas, bajo la nueva doctrina de asociaciones irracionales.”⁹⁶

El retrato surrealista oscilará entre las representaciones metafóricas, que por medio de objetos o signos, según el artista, identifican al retratado y que utilizarán con frecuencia Picasso [fig. 117] o Miró, y la aplicación de nuevos códigos que, a veces, necesitan incluso explicación para poder entender la obra como un retrato. Por ejemplo, el cuadro de Magritte de 1935 representa una mesa dispuesta para la comida y en el centro de una loncha de jamón hay un ojo. El propio Magritte titula a esta pintura *El retrato* [fig. 118]. Lo importante es el concepto, la idea que hay detrás de la obra que vemos. Magritte experimentaba una repulsa sostenida en la concepción objetiva de la pintura y no cree en el género del retrato tradicional, por lo que busca en sus obras diluir la identidad del representado y lo experimentará de diversas maneras. Si hemos visto cómo los pintores del XVIII empleaban el espejo como prolongación del espacio del cuadro o vehículo de comunicación, en el caso del autorretrato de Magritte *La reproducción prohibida* [fig. 119] lo utiliza para poner en duda los intentos de apertura de la imagen frente a la realidad. En *El hijo del hombre* [fig. 120] directamente neutraliza el rostro tras una manzana verde que levita frente a él.

El Surrealismo buscaba plasmar lo extraordinario, y para ello empleaba técnicas como el automatismo, pues los artistas creían que la mejor forma

96 VV.AA., *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*, Madrid: ed. Museo Thyssen-Bornemisza- Fundación Caja Madrid, 2007, p. 203.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

de representar algo original y único era indagando en el interior de cada individuo. André Breton, en su artículo “El Surrealismo y la pintura”, afirma que “Lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso es bello”.⁹⁷ Aunque, evidentemente, para los surrealistas lo bello no se relacionaba con el concepto de belleza tradicional, ya que al ser los motivos extraídos del subconsciente y encerrar éste un mundo cuando menos conflictivo, las escenas o los sujetos representados son perturbadores y desagradables, como en el *Retrato de Pablo Picasso en el siglo XXI* [fig. 121]. No hay ningún parecido físico con Picasso, y el retrato está compuesto de elementos simbólicos como el clavel, la cornamenta o la mandolina, que se refieren a valores como el intelectualismo, la exaltación de la fealdad o el sentimentalismo.

A Salvador Dalí su compleja personalidad con problemáticas de neurosis erótica unida a un discurso basado en interpretaciones pseudocientíficas de diferentes avances como la mecánica cuántica, las teorías genéticas y el ADN, o las interpretaciones de las teorías freudianas, así como la obsesión por su esposa Gala [fig. 122] que se convierte en una modelo permanente, le llevan a unos retratos surrealistas complejos y elaborados tanto a nivel formal como en los planteamientos conceptuales, a veces inexplicables.

Los artistas surrealistas utilizarán diferentes estrategias en la realización de sus retratos como el desdoblamiento o la repetición del motivo, la escritura superpuesta, la transformación de los materiales, el recorte o velado de las figuras y la mayor parte de los rostros, a menudo tan inexpresivos como los maniqués de los escaparates o los sonámbulos.⁹⁸

97 BRETON, André, *Antología 1913-1966*, México D.F.: Siglo XX, 2004, p. 63

98 VV.AA., *Retratos: obras maestras del centre Pompidou*, Madrid: TF Editores, 2013, p.160.

1.4. El retrato pictórico tras la segunda guerra mundial. Entre lo posible y lo inalcanzable

«La obra es la máscara mortuoria sobre el rostro de la concepción.»

Walter Benjamin.⁹⁹

La experimentación de las vanguardias supuso un antes y después en la forma de representación del sujeto, y por supuesto, del rostro. Fue un período en el que se ampliaron los límites del arte y de la pintura, y se experimentó formal y conceptualmente, bajo la firme creencia de que era posible cambiar el mundo a través del arte. Aunque, por supuesto, todo este contexto artístico necesitaría una investigación más profunda y completa, aquí hemos intentado realizar un estudio que ha dado lugar a una serie de ejemplos que muestran esa experimentación que abrirá una variedad de posibilidades que han condicionado la forma en que posteriormente se representaría al individuo.

Aunque de nuevo podríamos profundizar en el porqué y el cómo desaparecieron las vanguardias, cronológicamente pensamos en el final de la Segunda Guerra Mundial:

“Con el final de la Segunda Guerra Mundial la conciencia europea se sitúa ante un abismo incierto que produce una dislocación general de las dinámicas de la vanguardia. Las utopías de preguerra se encuentran entonces con su faz negativa: la distopía. París, ciudad liberada tras cuatro años de ocupación alemana y desconcertada tras la experiencia bélica, pronto será desplazada como capital del arte a favor de Nueva York. Sin embargo, numerosos artistas, escritores y filósofos exploran desde la capital francesa el desencanto humano, niegan toda trascendencia, rechazan cualquier idealismo y reivindican la materialidad y el cuerpo como nuevo campo de operaciones para el arte.”¹⁰⁰

99 BENJAMIN, Walter, *Obras IV*, Madrid: Abada, 2010, p. 25

100 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, “La Europa de la distopía. Arte después de la Segunda Guerra Mundial”, [en línea] http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/401_esp_web_cuadernillo.pdf [citado en 14 de octubre de 2015]

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Las aspiraciones de cambio de las vanguardias habían sido erradicadas ante las barbaries de la guerra, los campos de concentración y la bomba nuclear. Es famosa la frase del filósofo Theodor Adorno “No se puede escribir poesía después de Auschwitz”¹⁰¹. Junto a otros pensadores de influencia marxista de la época, profundizarían en la idea de que el desastre bélico de principios del siglo XX era la consecuencia última del pensamiento ilustrado, del que el arte y sus formas de expresión participaban. El arte que se produciría en Estados Unidos, hacia donde se desplazaría el peso de la pintura actual de la época, daría la espalda a la figuración, viendo en el camino de la abstracción una forma de olvidar el esperpento de lo vivido y la capacidad de un nuevo lenguaje. En París, en un ambiente de malestar y precariedad, los intelectuales se enfrentarían al absurdo para intentar comprender lo sucedido, surgiendo las nuevas representaciones artísticas del hombre contemporáneo. Nos indica Valeriano Bozal:

“No había sujetos libres, incluso dejaba de haber sujetos. Los artistas europeos en los años cuarenta y cincuenta no podían dejar de enfrentarse a este hecho, pero tampoco podían comportarse como si el arte de vanguardia no hubiera existido: era su tradición y su horizonte. (...) La problemática relación de la cultura europea con su pasado es uno de los ejes de la investigación historiográfica, pero es un fenómeno que va mucho más allá de los límites estrictamente académicos, pues en esa relación se perfila el rostro de una memoria que en muchas ocasiones preferiría no recordar y que, sin embargo, el arte, muchas veces de forma sesgada, se encarga de poner una y otra vez ante nosotros.”¹⁰²

Destacaremos a varios artistas que se encuentran dentro de este contexto: Zoran Music (Bukovica 1909-2005), Antonin Artaud (Marsella 1948-1896) y Alberto Giacometti (Borgonovo 1901-1966). En este conjunto podríamos añadir a Francis Bacon, pues los elementos formales y conceptuales comunes son varios, pero consideramos adecuado incluirlo en otro apartado donde encaja mejor con el espíritu de lo contemporáneo, y ayudará a contextualizar mejor el trabajo de otros artistas que experimentan con la representación del rostro.

101 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, op. cit.

102 BOZAL, Valeriano, *El tiempo del estupor*, Madrid: Ediciones Siruela, 2004, pp. 16-17.

“Todos estos pintores (...) cada vez que hablan de otro se representan a sí mismos, y cada vez que se refieren a sí mismos, es a los otros a los que se refieren: el otro está siempre presente, el otro soy yo. (...) Ahora bien, esos rostros, esos ‘otros’, conservan en el centro de su naturaleza el enigma, la interrogación.”¹⁰³

1.4.1. Zoran Music

Zoran Music fue un superviviente esloveno del campo de concentración nazi de Dachau. Fue éste dónde mayor número de atrocidades se cometieron contra la población judía. Music lo describió de primera mano a través de más de un centenar de dibujos.

Tras ser liberado por los americanos, sufrió también el régimen comunista en su Eslovenia natal. En 1950 se trasladaría a Venecia, donde desarrollaría su trayectoria artística. Veinticinco años después de su estancia en el campo de concentración, necesitaría realizar una serie de pinturas para exorcizar la experiencia:

“Pasaba a menudo cerca de los hornos crematorios, donde había cuatro metros de cadáveres. Un amigo checo me decía: ‘Ves, mañana o pasado mañana saldremos por la chimenea. Jamás podrá volver a suceder algo parecido. Somos los últimos en ver una cosa así’. Más adelante, cuando la carga interior se hizo demasiado fuerte, cuando los recuerdos del campo resurgieron en mí, empecé a pintarlos, años más tarde, y me di cuenta de que no era cierto. No somos los últimos. (...) Todo lo que tenía dentro tenía que surgir algún día. [fig. 123] El detonante fueron los sucesos del mundo que se empezaron a repetir por todas partes, las guerras, las matanzas. (...) Cosas parecidas a las que nosotros, en Dachau, creíamos que no era posible que se repitieran jamás, todavía se repiten. Lo horrible es innato en el hombre —no sólo en una sociedad que fuera aberrante— y he sentido el deber de decirlo así.”¹⁰⁴

103 BOZAL, op. cit., p. 41.

104 MUSIC, Zoran, “No somos los últimos” en *Amnistía Internacional* [en línea] <http://www.amnistiatalunya.org/edu/3/music/index.html> [citado en 14 de octubre de 2015]

El género del retrato más allá de la captación de la identidad



Zoran Music (Bukovica 1909-2005).
Autorretrato, 1990, 48 x 38 cm.
Sainsbury Center for Visual Arts, Sainsbury

En algunas de estas obras, donde la pintura se desvanece y pierde todo detalle para remarcar su condición de recuerdo, los rostros adquieren un especial protagonismo, concentrando todo el recuerdo del horror. Aísla las cabezas en el formato como si de fantasmas se trataran y convierte los ojos, fosas nasales y la boca en huecos sin vida [fig. 124].

“Nada parecido a una vida interior podemos encontrar en ellas: es razonable, se trata de cadáveres. Todo es exterior, la fuerza de su imagen se funde en los elementos plásticos que la componen, el punto de vista, la situación del papel, su aislamiento, la concentración de los rasgos, etc [fig. 125]. Los ‘huecos’ perfilan una transparencia, un libre fluir entre interior y exterior, como si el cuerpo humano no fuera más que otro entre cualesquiera de los objetos que por allí pueden encontrarse.”¹⁰⁵

105 BOZAL, Valeriano, op. cit., pp. 28-30.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Estas obras están rodeadas por un espíritu obsesivo, y según se desarrolla la serie los retratos y autorretratos, pintados en serie, recuerdan cada vez más a las víctimas que describiría en sus dibujos de Dachau. Los rostros son calaveras sin vida, o lo que es más terrorífico, con lo mínimo necesario para estar vivo. Afirma Jean Clair en relación a Music:

“El estar muerto antes de estar muerto, el estar no-vivo como hombre, el dejar de ser hombre antes de haberse extinguido por completo: ‘Se duda en llamarlos vivos, se duda en llamar muerte a la muerte, ante la que no temen porque están demasiado cansados para comprenderla’.”¹⁰⁶

“Cuando hago un retrato todo es un desierto” nos dice Zoran Music, y es que todos los personajes representados podrían formar uno solo:

“Rasgos de un hombre único que es muchos hombres, todos los que allí estuvieron, sin perder por ello la individualidad que en cuanto retrato o autorretrato le es propia. El tiempo pasado es el ámbito en que se vive el presente, es el molde del presente.”¹⁰⁷

Creemos que en la obra de Zoran Music no se trata de intentar comprender, solamente de aceptar lo sucedido y mirar hacia delante, eso sí, con una advertencia que dará nombre a esta serie de obras fundamentadas en el recuerdo de la barbarie: “Nosotros no somos los últimos”.

1.4.2. Antonin Artaud

La trayectoria de Antonin Artaud es reconocida por ser poeta y novelista, y por su relación con el teatro. En sus comienzos estará ligado al movimiento surrealista, para luego desarrollar una trayectoria muy personal. Aunque sus aportaciones se producen principalmente dentro de lo literario y lo teatral, nos interesa realizar algunas anotaciones sobre algunos rostros que realizó, de amigos cercanos y de sí mismo, por su crudeza y sinceridad, acompañados

106 BOZAL, op. cit., pp. 36-37.

107 BOZAL, op. cit., pp. 32-33.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

por reflexiones del propio autor. La singularidad de estos trabajos recae en que no pretenden retratar según un estilo determinado, ni construir uno. No trata Artaud de hacer una obra de arte, sino simplemente traducir en una superficie bidimensional un rostro tridimensional. La ausencia de filtros y la inocencia formal de este artista producirán una intensa presencia, como sucede en el *Retrato de Minouche Pastier* [fig. 126], o en el de *Jany de Ruy* [fig. 127] que realizaría en un ambiente de postguerra y entre entradas y salidas del hospital psiquiátrico Rodez, en el que recibía tratamientos de electroshock.¹⁰⁸

“Los protagonistas de Artaud tienen deseo de la nuestra (presencia), ‘salen’ hacia nosotros. Artaud ha sabido dibujarlos de tal modo que su existir sería por completo solitario si carecieran de esa mirada que nos interpela, con la fijeza del que busca necesariamente a otro: otros, nosotros, es el supuesto de todos estos rostros.

Solo el rostro, quizá parte del cuello, excepcionalmente parte del rostro, pero sólo el rostro, frontal, como un tótem cotidiano. El pop supo descubrir posteriormente las posibilidades totémicas de la industria cultural y, en concreto, de la fotografía de identificación. (...) Pues bien, creo que Artaud, de una manera distinta, se adelantaba, pidiendo al que posaba que no hiciese ningún esfuerzo expresivo, para así poder hacerlo él expresivo —es el pintor el que le proporciona forma, fisonomía—. El resultado lo tenemos a la vista: un conjunto de rostros que se preguntan, nos preguntan. No sobre esto y aquello, sino sobre su propia presencia, la presencia de la mirada y del gesto, de la frente, del mentón, de los pómulos... ¿Qué vida han vivido, qué vida vivirán? He aquí una de las primeras características de la pintura europea: estar y preguntar. Ni Artaud, ni Giacometti, Fernández o Villon afirman, tampoco lo hacen Bacon ni Dubuffet, sólo hacen preguntas incontestadas con la presencia de sus motivos.”¹⁰⁹

108 BAUMELLE, Agnès de la, “Collection art graphique-La collection du Centre Pompidou, Musée national d’art moderne”, en *L’œuvre: Portrait de Minouche Pastier* [en línea] <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c6brXyE/rgzd59g> [citado en 14 de octubre de 2015]

109 BOZAL, op. cit., p. 49.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Nos sirve la sinceridad de los rostros representados por Artaud para llegar a esta característica que acompañará a las obras pictóricas en las que el rostro es representado, el sentido interrogativo más que afirmativo. Pocas veces se afirmará y completará el significado de la obra, sino que más bien, serán propuestas como foco de reflexión para el espectador.

1.4.3. Alberto Giacometti

El trabajo de Alberto Giacometti se nos presenta como un punto de transición entre las características tradicionales que definen el género retratístico y la nueva forma de representación contemporánea.

Tras una primera etapa surrealista, Giacometti empezaría a enfocar su obra hacia la representación de las personas más cercanas a él, entre los que destacarían su mujer y su hermano [fig. 128 y 129]. Comienza entonces la paradoja de su trabajo, la contradicción entre su tendencia a hacer desaparecer el rostro, a la vez que mantiene la resistencia de su representación, reafirmando su presencia. Es ésta una característica intrínsecamente contemporánea, hasta el punto que puede considerarse el eje sobre el que se vertebra el trabajo de los artistas que vamos a analizar en los posteriores apartados.

La imposibilidad de captar la realidad física, y por tanto, la identidad del sujeto representado, de retratar, era algo imposible para Giacometti, pensamos que era algo ya imposible para cualquiera.

“Lo que sí tenía sentido y existía con vida propia era la lucha infatigable e interminable que Alberto había emprendido para expresar en términos visuales, y a través del acto de pintar, una percepción de la realidad que, por casualidad, había coincidido con mi cabeza. Evidentemente, era imposible conseguir esto, pues lo que es abstracto por naturaleza nunca podrá concretarse sin alterar su esencia. Pero él se había comprometido y, de hecho, estaba condenado a lograr algo que, en ciertos momentos, parecía el castigo de Sísifo.”¹¹⁰

110 LORD, James. *Retrato de Giacometti*, Madrid: La balsa de la Medusa, 2005, p. 102.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Pero Giacometti vive en un momento de transición, y es esta su meta y el objetivo que siempre perseguiría sin alcanzarlo, generando a su vez una imagen del individuo contemporáneo, deshecho e inacabado. El mismo Giacometti le confesaba a James Lord en uno de los descansos en su intento de retratarle [fig. 130]:

“— Si al menos pudiera conseguir algo dibujando, pintando o esculpiendo — dijo, — no sería tan malo. Si pudiera hacer una cabeza, tan solo una cabeza, una sola vez al menos, entonces habría alguna posibilidad de hacer lo demás, un paisaje, una naturaleza muerta... Pero es imposible. —

(...) — Es imposible pintar un retrato — dijo — Ingres podía hacerlo. Podía terminar un retrato. Era una forma de sustituir a la fotografía y tenía que hacerse a mano, pues no había otra manera de hacerlo. Pero ahora no tiene sentido. La fotografía existe y ya está. Lo mismo ocurre con la novela y la prensa. Novelas como las de Zola serían absurdas hoy en día, pues cualquier periódico está infinitamente más vivo. —

— ¿Y los retratos de Picasso? — dije — todos esos dibujos, ya sabes, Apollinaire, Max Jacob, Stravinsky. —

— Los odio — dijo Alberto. — Son vulgares. —

(...) — Pues se han hecho retrato después de Ingres — insistí. — Cézanne pinto algunos de los mejores, de Gustave Geffroy y Joachim Gasquet, por ejemplo. —

— Pero nunca los acabó— señaló. — Después de que Vollard hubiera posado unas cien veces, lo más que pudo decir Cézanne es que la pechera de su camisa no estaba del todo mal. Y tenía razón. Es la mejor parte del cuadro. Realmente, Cézanne nunca terminó nada. Iba tan lejos como podía y después abandonaba el trabajo. Eso es lo terrible: cuánto más lejos se trabaja un cuadro, más imposible resulta acabarlo. —¹¹¹”

111 LORD, op. cit., pp. 23-24.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Aunque buena parte de la producción de Giacometti es escultórica, aquí nos centraremos en sus retratos, o intentos de retrato, que realizó en pintura. El pintor suizo trabajaba en sesiones que siempre seguían una rutina parecida.

Trabajaba la cabeza, el rostro, rehaciéndolo una y otra vez, del natural, y en ocasiones, de memoria. Al final de cada sesión, emborronaba lo realizado, sobre lo que volvería a trabajar en la siguiente sesión.

“— Hay que destruirlo todo otra vez. —

— Era previsible — dije.

— No hasta este punto — dijo — Mírame. *¡Merde!* He vuelto exactamente donde estaba en 1925. Es absolutamente imposible reproducir lo que uno ve. —

— Por supuesto — dije, — lo cual revela simplemente que no se puede pretender copiar la naturaleza. —

— Pero es lo único que merece la pena hacer. Es lo único en lo que estoy interesado. —¹¹²

Finalmente, muchas veces por exigencias externas, o por propio cansancio, abandonaba el cuadro, en un estado que bien poco se diferenciaba de las primeras sesiones, como así nos confirma James Lord en la documentación fotográfica que fue haciendo al final de las sesiones de trabajo.

“— ¿Estás enfadado? — preguntó.

— ¡Por supuesto que no! — exclamé, — ¿porqué debería estarlo? —

— Porque estoy acabando con todo. — (...) Se encogió de hombros.

— Bueno, al menos tengo el valor de no ser prudente. Me atrevo a dar ese brochazo final que acaba con todo. —

112 LORD, James, op. cit., p. 115.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

— Pero, ¿por qué tienes que hacerlo? —

— Porque no hay otra manera. —

— Ya lo sé. Ha sido una pregunta estúpida, ¿no? — No contestó.”¹¹³

Giacometti personaliza simbólicamente la imposibilidad del artista contemporáneo de captar a través de la pintura la identidad del modelo. Y es que quizás la pintura acepta los impedimentos para captar algo de inasequible complejidad, o quizás, que en un contexto excesivamente traumático, prefiera no cerrar su sentido y presentarlo en transición.

“El XX, con su oprobio, nos ha devuelto reveladoramente una imagen bifronte y consecuente de nosotros: la maldad y la “infrahumanidad”. Los ‘rehenes de Fautrier’ [fig. 131] o los ‘homúnculos’ [fig. 132] de Millares son una imagen del hombre que es menos hombre, que no llega a esa condición, que la ve rebajada o ultrajada por los acontecimientos que él ha desencadenado – ya saben, ‘el hombre es el lobo para el hombre’, que sentenciara Plauto-. En el siglo pasado, como también advirtió Bataille en un artículo de los años veinte para la revista *Varietés*, los desastre que originaba el hombre hacían que el grado de humanidad descendiese, deviniendo nuestra imagen menos humana.”¹¹⁴

Añadiremos a los trabajos de Fautrier y Millares los realizados por Saura, cuya pintura violenta y expresiva adopta las características gestuales del Informalismo y la Pintura de Acción norteamericana, para dar forma a sus representaciones de mujeres, crucificados, y personajes históricos, a los que denominaría retratos imaginarios [fig.133]. El retrato es uno de sus temas más repetidos, de sus obsesiones, como él mismo los llamaría.¹¹⁵ Generó una forma de representar el rostro muy característico, teniendo en común con los artistas anteriormente citados las formas informes y una sensación de indefinición. En su caso, a la

113 LORD, James. op. cit., p. 139.

114 RUEDA, Juan Francisco, “Mascar la pintura”, en *Diario SUR*, 27 de diciembre de 2014.

115 VV.AA., *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*, Madrid: ed. Museo Thyssen-Bornemisza-Fundación Cajamadrid, 2007, pp. 29-30.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

debacle europea de la Segunda Guerra Mundial se le añadiría el contexto asfixiante de la postguerra de la Guerra Civil española. Destacaremos sus versiones de *El perro de Goya* [fig. 134], por reunir las características de los artistas de este apartado.



Antonio Saura (Huesca 1930-1998). *El Perro de Goya*, 1982. Serigrafía sobre papel. 64 x 49,5 cm.
Colección particular

A partir de este momento, se seguirá representando el rostro, pues la necesidad continúa existiendo, la de confirmarnos a nosotros mismos y a los demás. Pero los objetivos, las causas y las consecuencias irán más allá que la captación de una personalidad o de su descripción física, la diferenciación de un individuo de los demás, o presentación de su valor social dentro de la comunidad. Las experimentaciones llevadas a cabo durante las vanguardias harían tambalearse los cimientos de los parámetros del género del retrato, y el esperpento de la Segunda Guerra Mundial obligaría a los artistas a replantear su visión del sujeto contemporáneo, pero la necesidad de representarnos a nosotros mismos y a los que nos rodean haría que la representación del rostro buscara nuevos sentidos, regenerándose y renovándose.

Capítulo II.

Estrategias en la representación pictórica contemporánea del rostro más allá de la identidad

Capítulo II.

Estrategias en la representación pictórica contemporánea del rostro más allá de la identidad

«El arte se convierte, desgraciadamente, en retrato, pero en realidad no lo es.»

Donald Judd¹¹⁶

La finalidad de este capítulo es tratar de confirmar que existe una tendencia contemporánea donde la representación pictórica del rostro dentro del género retratístico, tiene unos rasgos físicos y un carácter, pero esto no permite captar una identidad determinada, o ésta ha quedado como un factor sin importancia para el sentido de la obra.

“En principio, un retrato es un cuadro en el que se reconoce a un sujeto particular por la semejanza y parecido principalmente con su rostro y que además suele titularse con el nombre del retratado. Ahora bien, aun dentro de esta aparente correspondencia entre rostro y nombre (que todos sabemos y en parte creemos intrínseca característica del género), hay claras excepciones a este gran acuerdo. Respecto al sujeto del retrato, la apariencia externa debe concordar con las señas de identidad pero éstas son mucho más que un nombre. Respecto a cómo se ocupa de la semejanza el pintor al elaborar el cuadro, puede distinguirse dos modos: con el sujeto a retratar delante, y sin él. En el primero de los casos, el cuadro anticipa una ‘verdad’ en la que incluimos desde una mascarilla en cera del rostro, un cuadro de pose completa en elaborada técnica realista, una construcción de las facciones de un tipo concreto a base de varios puntos de vista, una figura desdibujada por la textura pictórica, un rostro fragmentado, un conjunto de trazos abstractos inducidos de los rasgos físicos...¿un mechón de cabellos enmarcado?

116 SCHNEIDER, Norbert, *El arte del retrato. Las principales obras del retrato europeo*, Alemania: Taschen, 1999., p. 10 a su vez ref. St. Berg: Forma n sich. Don Judd in der Kunsthalle Baden-Baden, en Frankfurter Allgemeine Zeitung nº 211, 12-9-1989 p. 35.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

En el segundo caso, si no está el sujeto referente pero sí su nombre o su biografía, a veces un rostro viene a prestársele, o son la memoria común y el estereotipo los que construyen una 'verdad' de presencia, aunque en algunas ocasiones llegue a desaparecer cualquier referencia a la figura humana."¹¹⁷

A lo largo de este capítulo, proporcionando múltiples ejemplos de artistas y obras, ampliaremos esta interesante reflexión en la que Rosa Martínez-Artero plantea los límites del retrato. Añadiremos un tercer caso, en el que el sujeto está presente en la obra, existen unos atributos físicos reconocibles, e incluso unos rasgos de carácter, pero no unas señas de identidad que permitan relacionar estas cualidades con un sujeto determinado, lo que impide al espectador completar esta correspondencia identitaria.

Como hemos podido apreciar a través de la evolución histórica descrita en el capítulo "Antecedentes", la correspondencia entre el rostro del sujeto y su identidad comenzaría a desaparecer con la redefinición del género que se produjo a lo largo de las vanguardias históricas, y se haría de alguna manera insostenible tras la Segunda Guerra Mundial, en un contexto en el que se comenzaría a reconstruir una nueva visión del sujeto contemporáneo.

En este capítulo realizaremos una clasificación de las diferentes maneras en que los artistas analizados han trabajado sobre el rostro escapando del concepto tradicional de retrato, pues la identidad de los modelos deja de ser un factor determinante. Es una clasificación orgánica relacionada con la propia creación, con límites difusos: muchos ejemplos se podrían trasladar de un apartado a otro, o funcionar en varios a la vez. Estas estrategias y grupos de artistas y obras han surgido de trabajar siguiendo un método similar al empleado por Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne*.

117 MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El Retrato. Del sujeto en el retrato*, Barcelona: Montesinos, 2004, p. 16.

2.1. El sujeto sin contexto. El rostro como reducto

«En el rostro está todo.»

Cicerón¹¹⁸

Se ha consolidado en las últimas décadas una nueva tipología de representación en la que se ha ido limpiando, filtrando, al individuo representado de todo lo anecdótico que le acompañaba, hasta llegar a colocar sólo su rostro, como último reducto de identidad sobre fondos neutros que lo aíslan, empleando primerísimos planos. El rostro adquiere absoluto protagonismo en la composición.

Paradójicamente, al mismo tiempo que el género del retrato convencional iba perdiendo sentido para el arte contemporáneo, el rostro por sí solo adquiría poder para muchos artistas significativos. Es esta estrategia la más directa para entender la forma en que la representación del rostro se centra en la potestad en sí mismo y su capacidad de transmitir más allá de la necesidad de explicar la identidad de un sujeto en concreto. Es interesante cómo en esta búsqueda de la soberanía del rostro a través de su aislamiento con el entorno, se haya dado un engrandecimiento del formato.

2.1.1. Antecedentes. Chuck Close

Aunque, por supuesto, hay ejemplos importantes aislados en períodos en que el género retratístico era aún protagonista [fig. 135 y 136], la radicalidad en esta forma de hacer nos llega de la mano de artistas que continúan trabajando. Sin embargo, si hay un artista que podamos considerar un referente inicial y un antecedente dentro de esta práctica contemporánea, ese es Chuck Close (Monroe 1940).

Chuck Close es un artista americano que comenzó a trabajar sobre el rostro en un momento en el que su contexto potenciaba el arte abstracto y la experimentación

118 CICERÓN. Marco Tullio. De Oratore III, 29, 221

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

formal, a la vez estaban surgiendo nuevos lenguajes artísticos basados en sistemas tecnológicos de reproducción visual como el videoarte y la fotografía.

La obra de Chuck Close está constituida por rostros ampliados, y aunque en un principio las pinturas de su primer período nos podrían parecer retratos con matices fotográficos, cuando se profundiza en este trabajo podemos percibir que las finalidades van más allá de atrapar la identidad del sujeto representado.



Chuck Close (Monroe 1940), *Richard*, 1969.
Acrílico sobre lienzo, 274 x 213 cm.
Neve Galerie, Sammlung Ludwig, Aachen

La obra de Close trata sobre el propio lenguaje de la pintura, y en la manera en que ésta se origina y construye, en diálogo con las nuevas técnicas de reproducción. Close se describe a sí mismo como “un artista en busca de un problema”, porque considera que poner al límite lo problemático de una técnica lo libera y se convierte en un catalítico esencial para su creatividad.¹¹⁹

119 SULTAN, Terrie, “Introduction Chuck Close prints”, en VV.AA., *Chuck Close Prints. Process and collaboration*, New Jersey: ed. Princeton University Press, 2003, p. 10.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Antes de comenzar estas *Heads* (Cabezas), Close trabajó el Expresionismo abstracto en sus años de formación en Yale, con referentes como De Kooning o Arshile Gorky.

Sus primeras obras figurativas de grandes rostros, como *Richard* [fig. 137] o *Phil* [fig. 138] eran realizadas con pulverizadores, retales de tela, borradores, con una pintura expresiva modulada basándose en una retícula ortogonal formada por pequeñas celdas idénticas que le permitía trabajar por partes independientes, como si de píxeles informáticos se tratara. Estas primeras obras buscaban un resultado fotográfico en su imagen final aunque jugando con un procedimiento perverso, que permitía reafirmar el lenguaje pictórico en un contexto en el que estaba siendo puesto en tela de juicio¹²⁰.

Su manera de hacer evolucionaría hacia una nueva metodología de trabajo¹²¹ en la que estos módulos se hacen cada vez más independientes y abstractos, evidenciándose cada vez más el lenguaje pictórico y lo artificioso de la imagen por encima de su capacidad ilusoria a través de líneas, manchas, o empleando como grafismo sus propias huellas dactilares, como sucede en *Phil Spitbite* [fig. 139] o en *Autorretrato III* [fig. 140]. Desde sus primeras pinturas en la década de los 60 hasta las últimas realizadas en la actualidad, el rostro, en primer plano cinematográfico mirando al frente majestuoso, siempre permanece.

Que el artista llame *Heads* a su línea de trabajo más conocida implica de por sí matices que lo alejan del género retratístico. Es evidente que, pese a que el artista ha pintado durante toda su trayectoria a amigos, conocidos

120 Existen ciertos rasgos comunes con el proceso divisionista que pintores como George Seurat o Paul Signac realizaron a finales del siglo XIX, cuando la pintura y la emergente fotografía comenzaban a disputarse la hegemonía de la imagen.

121 Condicionado quizás por su situación vital. En 1988, Close sufrió un colapso de su arteria espinal, el día que iba a dar una conferencia en una ceremonia de entrega de premios de arte. Se sintió enfermo antes, dio su conferencia, y después acudió con dificultad a un hospital en la calle de enfrente. Pocas horas después era parapléjico. Close siguió pintando con un pincel entre los dientes, creando mini-retratos en mallas cuadradas preparadas por un asistente. Desde la distancia, estos cuadrados aparecen como una imagen única. Recuperó algún movimiento en su brazo y piernas, y en la actualidad pinta con una brocha atada a su mano.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

y a sí mismo, no existe un interés real por hablarnos de su entorno, ni de la personalidad de cada uno de los representados. Las imágenes originales son simplemente referentes fotográficos que Chuck Close utiliza para su propósito y no tiene problema en utilizar una y otra vez, a veces con la diferencia de décadas, y con las que experimenta formalmente, desfragmentándolas o variándolas, y trabajando con diferentes materiales. Close representaba a su grupo cercano de amigos por el anonimato que impedía que sus representaciones se convirtieran en símbolos, como por ejemplo sucedía con los rostros de Warhol, y que el protagonismo absoluto fuese la metodología formal. Sin embargo, esto fue torciéndose por la notoriedad que fueron adquiriendo sus amigos: Richard Serra, Eric Fischl, Cindy Sherman... aunque como una consecuencia involuntaria al artista.

Esto, junto con su paso radical de un trabajo marcado por el Expresionismo abstracto a una pintura auto-limitada y semi-mecánica en el que la selección de la imagen de referencia parece anecdótica, nos hace entender la obra pictórica de Close alejada del género del retrato. José Luis Molina habla de "el último gran anti-retrato con aspecto de retrato"¹²²: el aspecto externo de sus obras tiene un claro parecido mimético a lo real, y por tanto, al modelo representado. Pero esto no es más que un espejismo, pues el artista está dialogando con el documento fotográfico y sus características en relación con la pintura, y no con la imagen representada en él. Su metodología y la escala empleada derriban el concepto tradicional de retrato.

Sin embargo, aunque queda así claro que el objetivo principal de Chuck Close es reflexionar sobre el propio proceso de construcción de la imagen y no en la identidad de los modelos pintados, cabe preguntarnos por qué pinta rostros, y no imágenes abstractas o paisajes, lo que sería común en pintores de su generación e hiperrealistas como Richard Estes. En primer lugar, sí existe la intención de incrustar en la imagen signos de lo que ha sido la vida de la persona que representa¹²³.

122 MOLINA, José Luis, "Chuck Close o la expansión del género" en *Laboratorio de Arte 13*, p. 290 [en línea] <http://institucional.us.es/revistas/arte/13/14%20molina.pdf> [citado en 21 de septiembre de 2015]

123 FUENTE, Manuel de la, "Chuck Close: No me comprometo a que la gente salga bien en mis retratos", en *SurDigital* [en línea] http://www.diariosur.es/prensa/20070206/cultura/chuck-close-comprometo-gente_20070206.html [citado en 21 de septiembre de 2015]

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

En segundo lugar, Close padece *prosopagnosia*¹²⁴, una enfermedad que incapacita para reconocer los rostros humanos, incluso el suyo propio, lo que le ha generado una atracción casi intuitiva hacia este tema por su relación problemática con el mismo. Por último, y lo que nos hace incluir a Chuck Close en este apartado, el artista cree en el poder inherente al rostro, y consciente de esto, se permite experimentar sobre imágenes del mismo, sabiendo que existe una coherencia para el espectador, además de empatía y sentimiento de impacto, aunque lleve la desfragmentación al límite.

Chuck Close elimina todo el contexto alrededor del rostro, y enfoca todo el detalle y anécdota en la cara, innovando también al ampliar en grandes dimensiones sus obras, produciendo así una suerte de defensa y reivindicación en un momento en que la representación del rostro se encontraba denostada e incluso puesta en entredicho.

Esta forma de hacer innovadora de Close es posteriormente utilizada por muchos artistas en las últimas décadas, convirtiéndose en una estrategia. Dentro de esta forma de hacer, podemos destacar a varios artistas representativos: Y.Z. Kami (Teherán 1956), Yan PeiMing (Shanghai 1960), Richard Phillips (Marblehead 1962), Jenny Saville (Cambridge 1970), Jerome Lagarrigue (París 1973), y el español Santiago Ydáñez (Puente de Génave 1969). Aunque sus trabajos tienen rasgos comunes, cada artista presenta una propuesta personal en la que reflexiona sobre conceptos diferentes, más allá de expresar la identidad de sujeto representado. A continuación, realizaremos un breve análisis del trabajo de cada uno de ellos.

124 “Hoy día Close está convencido que su hambre por entender las mecánicas del pictorialismo tiene mucho que ver con su dislexia y su prosopagnosia.”

FINCH, Christopher, *Chuck Close: Life*, Londres: Prestel, 2010, p. 46.

“El término *prosopagnosia* deriva del griego *prosopon* que significa “cara” y *agnosia* que es la “ausencia de conocimiento” y coloquialmente se define como un problema para reconocer caras. El término fue acuñado por el médico J. Bodamer en 1947, quien describió dos casos de esta singular alteración perceptiva y la definió como “la interrupción selectiva de la percepción de rostros, tanto del propio como del de los demás, los que pueden ser vistos pero no reconocidos como los que son propios de determinada persona”.

Hospitales Nisa [en línea] <http://www.neurorhb.com/blog-dano-cerebral/prosopagnosia-quien-es-quien/> [citado en 28 de septiembre de 2015]

2.1.2. Y.Z. Kami

Y.Z. Kami es un pintor iraní cuya obra ha sido recuperada por la galería Gagosian en la última década, y a nosotros nos interesa porque tras su forma de representar el rostro hay rasgos comunes a Chuck Close y el resto de pintores presentados, pero también una intención radicalmente diferente.

Aunque formalmente la estrategia seguida es similar a la de Close, puesto que amplía los rostros a tamaños más grandes que una persona, y los descontextualiza de un espacio real, existen unas diferencias marcadas. Kami presenta una imagen borrosa, sin detalles, donde la materia pictórica se nos presenta como protagonista. Además, la gama cromática que emplea tiene un filtro blanquecino que crea una atmósfera diferente, como si los personajes representados tuvieran algo de vaporosos, en contraposición directa a Chuck Close o Jenny Saville, cuyas imágenes parecen estar exentas de aire, y los detalles forman una parte importante del trabajo. Este tratamiento hace que las obras del pintor iraní provoquen una suerte de espiritualidad relacionada con la soledad y la intimidad, surgida de la misma existencia.

Esta espiritualidad está relacionada con lo religioso. Para la bienal de Estambul en 2005, Kami tomó fotos de lugares y personas en Konya, la ciudad más sagrada de Turquía durante la celebración del nacimiento del profeta [fig. 141]. En su última exposición en la galería Gagosian de Londres en 2015¹²⁵, Y.Z. Kami propone un diálogo entre sus grandes y borrosos rostros de personas anónimas en estado de meditación, con los ojos abiertos o cerrados [fig. 142 y 143] manos extra dimensionadas en posición de oración [fig. 144], y cuadros abstractos de composiciones concéntricas en los que transcribe pasajes de poemas sufíes y de textos religiosos.

125 Gagosian Gallery [en línea] <http://www.gagosian.com/exhibitions/yz-kami--april-09-2015> [citado en 28 de septiembre de 2015]

2.1.3. Yan Pei Ming

Yan Pei Ming nace en China pero tiene la nacionalidad francesa. Sus obras más identificativas son representaciones pictóricas de Mao en grandes dimensiones, realizadas con un registro expresivo y utilizando una paleta limitada al blanco, negro y rojo¹²⁶ [fig. 145 y 146]. En relación al icono de Mao tantas veces reproducido, Daniel McNeil reflexiona:

“Todos los iconos fusionan un rostro con una idea. No exploran la identidad, sino que la destilan y la crean. Sin embargo, estos semblantes tienen algo especial. Son iconos de la autoridad. Mao mira por encima de la plaza de Tiananmen y es la imagen de un jefe supremo. Su rostro evoca una respuesta visceral desde el fondo de nuestro propio ser.

La expresión japonesa *kao ga kiku* significa ‘ser influyente’, pero su traducción literal sería ‘utilizar la cara’, y los iconos del poder utilizan la cara en muchos aspectos.”¹²⁷

Yan Pei Ming representa el rostro de grandes personalidades del arte y la política que han alcanzado el nivel de efigies culturales. Al percibir el conjunto de su obra, podemos afirmar que su objetivo no es el de atrapar la personalidad de Picasso, Obama [fig. 147] o el papa Ratzinger, sino el de reflexionar sobre el papel que estos personajes ocupan en la sociedad. En sus proyectos expositivos contrapone a estos personajes icónicos reconocibles por el espectador con personas anónimas como niños [fig. 148] o asesinos en serie¹²⁸. Al mostrarlos todos juntos con las mismas características formales, el pintor pone en el mismo nivel al anónimo y al icono reconocible: todos son personas con luces y oscuridades.

126 Nos resulta interesante comparar esta representación de Mao con las realizadas por Andy Warhol en su conocida serie. Observamos así cómo un mismo tipo de imagen puede transformarse al ser empleada por diferentes artistas, dando lugar a obras diferentes.

127 MCNEILL, Daniel, *El rostro*, Barcelona: Tusquets Editores, 1999, p. 127.

128 MELLADO, Sergio, “La penetrante mirada de Yan Pei-Ming”, en *El País* [en línea] http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/03/20/andalucia/1426868508_363786.html [citado en 22 de septiembre de 2015]

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

No existe un interés en retratar la identidad en cada uno de los rostros, sino de mostrarnos nuestra relación con el representado y probar a romper nuestra anestesia¹²⁹. Su finalidad es la de captar lo universal e insustituible que se repite en cada uno de los personajes pintados, en contraposición al retrato, que busca lo peculiar y determinante del individuo. Para ello, emplea el mismo encuadre, la misma gama de color, y las personas representadas se encuentran abstraídas de cualquier marco real, siendo su única relación espacial las gruesas capas de pintura formada por pinceladas expresivas, chorreones y *dripping* que invaden las figuras.

Con acierto, el crítico Juan Francisco Rueda, en relación a la exposición *No comment* en el CAC de Málaga, entiende el trabajo del pintor chino como "pintura de historia", pero excediéndola también, pues como sucede al compararla con el género del retrato, el artista no busca aquello que define una época, sino lo que siempre nos acompaña, en este caso la guerra, acabando su reflexión: "El rostro de la muerte siempre es el mismo"¹³⁰ [fig. 149].

2.1.4. Richard Phillips

Richard Phillips es un pintor americano conocido por sus grandes rostros hiperrealistas. De la misma manera que Yan Pei-Ming, no utiliza modelos surgidos de su entorno y desconocidos para el espectador. Una clave importante de su obra es que los rostros representados, en la mayoría de los casos femeninos, pertenecen a actrices de Hollywood [fig. 150 y 151] o procedentes del porno suave [fig. 152], estrellas de la música pop o famosas de la prensa amarilla. Existe una clara relación con el trabajo de Warhol, en cuanto al uso de la fama como una herramienta más dentro de su trabajo, pero también en la búsqueda de una estética influida por nuestra cultura de masas. Sin embargo, en las obras de Phillips existe un valor pictórico importante, y una manera de hacer que juega entre la frialdad característica de los medios de reproducción gráfica y las cualidades procesuales de la pintura.

129 RUEDA, Juan Francisco, "Ante el dolor. Yan Pei-Ming", en *La cuerda floja* [en línea] <https://juanfranciscorueda.wordpress.com/2015/05/03/ante-el-dolor-yan-pei-ming/> [citado en 22 de septiembre de 2015]

130 RUEDA, op. cit.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

A Richard Phillips no le interesa la identidad de las personas representadas, ni las particularidades que diferencian a una de otra. Al pintor le atrae un tipo de belleza que se da en todas ellas, y la manera en que ésta se presenta en la industria del espectáculo por un lado, y en su propio trabajo artístico por otro. Un ejemplo de esto es su obra *Scout* [fig. 153], donde unas gafas refuerzan la falta de identidad de la modelo.

El desinterés por la identidad de sus modelos llega al límite en sus últimos trabajos recogidos en la exposición de 2015 en la galería Gagosian de Atenas. El artista enfoca ya todo su interés en el propio lenguaje que conforman las obras, influenciado por los medios de masas y el diseño, y los rostros aparecen como vestigios en forma de iconos pop a la manera de Warhol, como queda resumido en *Blue Sector Medium* [fig. 154] o *Jim Morrison* [fig. 155].

2.1.5. Jenny Saville

Jenny Saville es una pintora inglesa a la que se relaciona con el movimiento *Young British Artist*. Su trabajo se hizo conocido a través de grandes pinturas en las que presentaba voluptuosos cuerpos femeninos, generalmente el suyo propio, enfatizando las imperfecciones, para criticar así el concepto actual de belleza femenina y sus propios problemas identitarios como mujer [fig. 156]. En esta representación corporal de lo incómodo, el deterioro se convertiría en heridas, con una cierta atracción por lo violentado, accidentado y enfermo, lo que le llevaría a realizar grandes rostros de personas que padecieran estos estados, como *Reverse* [fig. 157] y *Stare* [fig. 158].

De la misma forma que su manera de pintar parece poner en crisis lo pictórico, con una lucha interna entre lo analítico y lo expresivo, lo figurativo y lo abstracto, esto se expande hacia los referentes que utiliza. En su gusto por lo mórbido, el género retratístico se deteriora, pues la identidad de los sujetos representados pasa a un último plano en las imágenes sacadas de ilustraciones de libros de texto de patología de enfermedades o de fotografías a color de quemaduras, contusiones y lesiones de personas anónimas. El sujeto representado pierde su identificación y se convierte en una víctima expuesta de la manera más cruda posible, a gran tamaño y aislada. Así sucede claramente

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

en *Aperture* [fig. 159]. La obra de Jenny Saville recuerda lo perecedero y frágil de nuestra existencia. Nos indica la propia pintora al respecto:

“No estoy interesada en los retratos como tal. No estoy interesada en la personalidad externa. No utilizo la anatomía de mi cara porque me guste, en absoluto. La utilizo porque trae fuera algo desde adentro, una neurosis.”¹³¹

2.1.6. Jerome Lagarrigue

Jerome Lagarrigue sea quizás el menos conocido de este conjunto de artistas y del que menos referencias hemos encontrado. Pintor francés afincado en Nueva York, Jerome es de origen africano, y centra su trabajo en grandes rostros de hombres y mujeres negros [fig. 160 y 161] para reflexionar sobre la forma en que históricamente ha sido concebida su propia identidad racial a través del color de la piel, el pelo, el movimiento, etc. Lagarrigue emplea el gran formato para ensalzar el rostro de aquellos a los que pinta y reafirmar con orgullo su cultura y orígenes. Una de sus últimas series, *Round Zero*, se centra en boxeadores negros [fig. 162], pudiéndose relacionar con la obra de reivindicación racial de Basquiat y Kerry James Marshall, que trataremos en un próximo apartado.

En 2014 realizaría un proyecto expositivo centrado en la representación de Shaun Ross, un afroamericano albino, homosexual y supermodelo, al que titularía *Visible man* [fig. 163 y 164]. En un primer momento, la exposición podría entenderse como un conjunto de obras que retratan a este peculiar personaje en particular, pero si conocemos sus anteriores trabajos, y hacemos caso a las propias intenciones del artista¹³², Jerome quiere emplear las imágenes del rostro de Shaun para plantear sutilezas, complejidades y contradicciones que enfrenten al espectador a sus ideas preconcebidas sobre raza y belleza, y los prejuicios sociales que provocan.

131 MACKENZIE, Suzie, “Under the skin. Interview: Suzie Mackenzie meets artist Jenny Saville”, en *The Guardian*, 22 de octubre de 2005 [en línea] <http://guardian.co.uk/artanddesign/2005/oct/22/art.friezeartfair2005> [consulta en 4 octubre 2015]

132 “Visible man / Jerome Lagarrigue”, en *Arcade44*, [en línea] <http://arcade44.tv/art/visible-man-jerome-lagarrigue2/> [citado en 22 de septiembre de 2015]

2.1.7. Santiago Ydáñez

Pensamos que la importancia de Santiago Ydáñez es clave en nuestro contexto nacional actual, pues ha condicionado la forma en que se percibe el tratamiento del rostro dentro de la pintura. La producción de Santiago Ydáñez es conocida por sus grandes formatos con un amplio registro de representaciones del cuerpo, humano y animal, y como Yan Pei Ming, en ocasiones juega con el poder emblemático del personaje representado¹³³ [fig. 165 y 166]. Pero lo que nos ha llevado a introducirlo en este apartado son sus series de autorretratos con espuma [fig. 167 y 168] y las vírgenes y santos [fig. 169]. En ambas series, trabaja el pintor con los primeros planos y con la consecuente descontextualización del rostro, que lo aleja del género del retrato. Nos indica Miguel Ángel Hernández-Navarro en relación a esto:

“Esa pertenencia a un imaginario codificado hace que estos rostros no lleguen nunca a ser retratos, es decir, representación de sujetos que establecen una diferencia. No hay retrato porque no hay sujeto, sino gestos, miradas, expresiones que ya no son únicos y singulares, sino comunes y compartidos.”¹³⁴

La pintura de Ydáñez tiene características de otras disciplinas como la fotografía y el cine, usando siempre imágenes sacadas de estos lenguajes para generar la obra pictórica en la que fija la acción:

“La influencia del cine sobre la construcción cultural del rostro ha sido determinante a partir del momento en el que éste empezó a ser representado en primeros planos, expuesto y asumiendo toda la entidad del personaje y los hechos en sí mismo, por acabar para convertirse y reivindicarse como universo. El tamaño descomunal que ha adquirido la representación del rostro tanto en la pantalla como en la pintura

133 Llama la atención el interés de ambos artistas por el mismo tipo de personajes. Como podemos comprobar, ambos se han interesado por la representación de figuras eclesíásticas y asesinos en serie, e incluso coinciden en la peculiar representación de cadáveres.

134 HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, “La mueca de lo Real [Notas sobre pintura y rostridad]”, en VV.AA., *Santiago Ydáñez, Lo real hecho sagrado*, Valencia: ed. Fundación Chirivella Soriano, 2010, p. 37.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

contemporánea le ha conferido un mayor poder estético y una enorme presencia simbólica de carácter tan universal que –ya lo señalaron Deleuze y Guattari¹³⁵– se hace difícil, imposible, escapar al rostro.”¹³⁶

Toda su obra tiene un aire sacro, espiritual, que también se encuentra reflejado en sus grandes rostros de santos y vírgenes, en los que toma como referencia tallas religiosas. Genera una dualidad entre el objeto inerte y lo vivo, enfocando en el formato sólo el rostro de las esculturas, y vivificando su mirada e incorporando matices de color sonrosado.

Su conjunto de obras más identificativas son los autorretratos en los que se cubre la cara con espuma blanca de afeitarse. Lo que podría ser una acción burlesca, adquiere a través de la pintura una apariencia ritual, que se ve reforzada por las expresiones exageradas de éxtasis que el artista escenifica en los referentes fotográficos que él mismo produce.

En estas pinturas, el autorretrato es anecdótico. Al descontextualizarse, y mostrar solo el rostro en un fuerte primer plano, éste se universaliza. Se convierte en un sujeto cualquiera, sin detalles que lo identifique. Esta pérdida de identidad, que permite al espectador empatizar de manera más directa con el rostro de grandes dimensiones presentado frente a él, el auto-reconocimiento de gestos y muecas, se ve reforzado por el blanco y negro predominante, y por supuesto, por la máscara de crema de afeitarse.

Es Santiago Ydáñez, de todos los pintores presentados, el que más forzaría la descontextualización del rostro, el que más se acercará al significado limpio del mismo, limitando en el formato la representación a la zona de cejas, ojos, nariz, boca y barbilla, y mejilla por los laterales [fig. 170].

Podemos recordar aquí la reflexión de Francastel para así comparar la manera en que en la contemporaneidad, se ha llevado al extremo esta situación:

135 DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix, *Mil mesetas*, Valencia: Pre-textos, 2002.

136 FORRIOLS, Ricardo, “Meditación de la catástrofe”, en VV.AA., *Santiago Ydáñez, Lo real hecho sagrado*, Valencia: ed. Fundación Chirivella Soriano, 2010, p. 15.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

“El retrato despojado de todo entorno debió aparecer en un momento determinado, y lo fue efectivamente, el súmmum del culto que el hombre pudiera dedicar a sí mismo. Pero tal privación acrecienta la austeridad. Entonces la idea de que el hombre no era completo si se le desprendía de todo aquello que constituía el ámbito de su vida habitual, germinó muy rápidamente.”¹³⁷

De nuevo ha surgido esta tendencia en la representación del rostro, llevándose al límite, quizás porque ya no hay esa necesidad de entender al hombre como un todo y se acepta su incompletud, o porque el objetivo no es ya ni siquiera el de la comprensión del sujeto.



Santiago Ydáñez (Puente de Génave 1969).
Sin título, 2010. Acrílico sobre tela, 200 x 200 cm.
Colección particular

Santiago es un artista que puede funcionar como transición hacia el nuevo apartado, pues como nos indica José Giménez, “La trayectoria de Santiago Ydáñez se articula toda ella, precisamente, como una interrogación radical del gesto, de su diversidad de matices y variaciones.”¹³⁸

137 FRANCASTEL, Galiene y Pierre, *El retrato*, Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra, 1995, p. 98.

138 JIMENEZ, José, *Santiago Ydáñez*, Valencia: ed. Luis Adelantado, 2005, p. 9.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Y es que este rasgo definitorio de la obra de Ydáñez, puede incluso servir de presentación del rostro como contenedor de emociones [fig. 171]:

“La desnudez gestual de los rostros y figuras de Ydáñez, humanos o animales, es sólo aparente. Para mí es más bien lo contrario, en su caso el gesto sirve como una máscara, como un elemento más o hablando propiamente como el elemento decisivo, que se adopta en la puesta en escena del juego de pintar, de la acción artística, un juego que consiste en ponerse distintas máscaras (...)

Lo que el gesto más originario revela es, así, que somos una auténtica superposición de disfraces, de máscaras, como las capas de una cebolla, que nunca pueden eliminarse o desvelarse del todo.”¹³⁹

2.2. El rostro como contenedor de emociones

«Los grandes bustos de piedra de la isla de Pascua se hallan entre los rostros más conocidos de la tierra, y constituyen una impresionante visión. Cada uno conserva los rasgos de un hombre perdido en la historia, y también su mente, puesto que a través de aquellas cabezas de basalto, logré atisbar sus pensamientos. (..) Son unos dioses indiferentes a todo, incluso a las gotas de lluvia que casi les han borrado los rasgos.»

Daniel McNeill¹⁴⁰

El rostro es reconocido como el foco principal desde el que transmitimos nuestros sentimientos, emociones y pensamientos, es la primera herramienta que podemos utilizar para comunicarnos, para emitir y recibir información con los demás. En él se concentra nuestra capacidad de mirar, oler, oír, hablar...

Cuando se nos pide que pensemos en alguien, recordamos ante todo su rostro. Es, en definitiva, lo que nos confiere apariencia y nos define.

“En el marco del cuerpo humano el rostro posee la más extrema medida de esta unidad interna. El primer síntoma y la demostración de ello es que una transformación que, real o aparentemente, sólo concierne a un elemento del rostro, modifica inmediatamente todo su carácter y expresión: una contracción de los labios, arrugar la nariz, la forma de mirar, fruncir las cejas. Tampoco hay ninguna parte del cuerpo de algún modo cerrada estéticamente en sí que por la desfiguración de un único lugar, pudiera ser tan fácilmente arruinada estéticamente como un todo.”¹⁴¹

Para entender la importancia crucial que supone la expresión de nuestras emociones a través del rostro en relación con nosotros y con los demás, nos referiremos a una interesante experiencia que nos relata el neurofisiólogo clínico

140 MCNEILL, Daniel, *El rostro*, Barcelona: Tusquets Editores, 1999, p. 15.

141 SIMMEL, George, “La significación estética del rostro”, en *El individuo y la libertad*, Barcelona, Ed. Península, 2001, p. 284.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Jonathan Cole en su libro *Del rostro*¹⁴². Cole nos habla de la paciente Mary, una anciana que debido a una extraña enfermedad, había perdido por completo la expresividad en su rostro. Apreciamos el valor de algo a través de su pérdida. El aspecto de Mary era tan impenetrable que apenas se podía decir nada sobre ella, debido a la relación esencial existente entre el rostro y la personalidad. Sin rostro, esta mujer quedaba completamente invalidada como persona. La imposibilidad de relacionarse con los demás mediante el rostro la dejaba reducida ante los demás y ante sí misma. “Nadie se ocupaba de ella, pues no tenía nada que ofrecer”¹⁴³. El médico relata todos los problemas vitales desencadenados por la situación hasta su muerte, cuando la paciente adquiere una expresión que en vida no había podido mostrar. Jonathan concluye que para Mary su rostro era una parte más importante de su ser que la capacidad de tragar o la movilidad de sus extremidades atrofiadas. La popular metáfora de que la cara es el espejo del alma¹⁴⁴ es muy certera para el neurofisiólogo, pues las personas al mirar a Mary, no miraban su rostro tal como era, sino que pasaban a través de esta ventana creyendo ver su estado de ánimo o personalidad. Es éste el increíble poder del rostro y su capacidad de transmitir emociones.

2.2.1. Antecedentes. Franz Xaver Messerschmidt, Edvard Munch y Picasso

Mostraremos a continuación cómo este poder se ha utilizado en su representación pictórica. En primer lugar, nos llama la atención una expresión hierática que acompaña a la pintura de retrato hasta finales del siglo XIX, de absoluta seriedad, boca cerrada, rostro relajado que transmite una tensión mantenida en el tiempo. Aunque buscar una explicación completa para este fenómeno necesitaría de una investigación profunda aparte, podemos vislumbrar parte de su sentido en la reflexión de Norbert Schneider:

142 COLE, Jonathan, *Del rostro*, Barcelona, Alba Editorial, 1999, pp. 15 – 33.

143 COLE, *ibíd.*, p. 31.

144 Autores como Michele Savonarola o el humanista Pomponio Gaurico estudiaron la importancia expresiva de algunas partes del rostro, como los ojos, que aun hoy siguen siendo considerados “espejos del alma”.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

“A partir de finales del siglo XV comienza a comunicarse el estado de ánimo, el talante, las actitudes intelectuales y morales. Se llega tan lejos que, por una inversión dialéctica, esta representación psicológica desemboca en un temor a exponer los propios sentimientos e ideas. Contra una representación segura de sí misma se prefiere la retirada a un mundo interior enigmático, al que el observador sólo tiene acceso mediante alusiones.”¹⁴⁵

Para Charo Crego, esta contención que provocaba el protagonismo de la mirada dentro de los rostros representados, se debía a lo siguiente:

“La belleza exigía contención y distancia, por eso el ojo se iba a convertir en su órgano privilegiado. Pues, frente a los sentidos del gusto, del tacto o del oído, que suponen proximidad y contacto, el ojo requiere alejamiento y un espacio intermedio. De esa distancia resulta la objetivación del mundo exterior, del otro y, por último, del yo. El mundo deja de ser ese espacio mágico, encantado, en el que el hombre estaba inmerso como parte integrante de la naturaleza, para empezar a convertirse en un objeto de la empresa humana, objeto de conquista, transformación y conocimiento. Por primera vez, el hombre se considera maestro y dueño de sí mismo y del mundo.”¹⁴⁶

Nombraremos unas cuantas excepciones representativas de esta contención de las emociones en el rostro que se han producido a lo largo de la historia del retrato, para posteriormente tratar una serie de artistas contemporáneos que han empleado la expresión de las emociones como herramienta de reflexión y transmisión de diferentes mensajes.

En primer lugar, es imposible no mencionar un cuadro que ha adquirido su fama mundial precisamente por la expresión del rostro de la retratada. Hablamos de *La Gioconda* [fig. 172] de Leonardo da Vinci. No es necesario

145 SCHNEIDER, Norbert, *El arte del retrato. Las principales obras del retrato europeo*, Köln: Taschen, 1999, p.6-7.

146 CREGO, Charo, *Geografía de una península. La representación del rostro en la pintura*, Madrid: Abada editores, 2004, p. 52.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

profundizar mucho en esta famosa obra, simplemente volveremos de nuevo a una reflexión de Schneider para explicar su importancia en relación al tema que tratamos:

“Leonardo llevó aquí a la práctica una exigencia de la teoría del arte: un retrato debe mostrar los ‘movimientos del alma’; es decir, hacer visibles los afectos psíquicos, más allá de la mera apariencia externa. La famosa sonrisa, leve, apenas visible, insinuada por una sombra prendida de la comisura de los labios, en la que se ha proyectado todo lo imaginable desde la lascivia al pudor, desde la ironía a la ternura es ya, sin embargo, la anulación dialéctica de una representación de emociones más fuerte.”

Ejemplo de una representación de la sonrisa más exagerada la podemos encontrar en obras como el *Tocador de Laúd* [fig. 173] de Frans Hals, pintor holandés reconocido por sus retratos sonrientes; el *Autorretrato como Demócrito* [fig. 174] en el que Rembrandt se autorretrata en su vejez disfrazado del llamado “filósofo que ríe”; o el esperpéntico *El tío Paquete* [fig. 175] de Goya, donde representa a un hombre ciego y desdentado que ríe descaradamente y cuyas características formales nos recuerdan a sus *Pinturas Negras*.

Pasamos a enumerar otras emociones menos representadas a través del rostro. La tristeza queda reflejada en las expresiones de los personajes de *El descendimiento de la cruz* [fig. 176] del pintor flamenco Rogier van der Weyden, en un retrato de grupo en que se nos muestra esta emoción a diferentes niveles; el arrepentimiento, en *Las lágrimas de San Pedro* [fig. 177] de Doménikos Theotokópoulos el Greco donde el apóstol eleva la mirada suplicando perdón tras negar a Jesús en la noche que es capturado; el miedo y la desesperación en la recién cortada y sangrante *Cabeza de la Medusa* [fig. 178] de Caravaggio, que también encontramos en la bíblica *Judith degollando a Holofernes* [fig. 179] de Artemisia Gentileschi, donde la expresión de dolor se encuentra más contenida, por la mezcla de sorpresa de la víctima.

Merecen también una alusión en este apartado los estudios que realizarían diversos artistas sobre las expresiones faciales. Se ha investigado mucho sobre esto, y nosotros proponemos una mención de los mismos. Constataremos, como una reflexión propia, la impermeabilidad existente entre estos estudios

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

y los retratos oficiales¹⁴⁷. Por ejemplo, los tratados de fisionomía de Giovanni Battista della Porta son contemporáneos a uno de los períodos dorados del retrato, y no parece influir en las expresiones de los representados.

Llaman también la atención los atrevidos estudios de pseudo retratos grotescos [fig. 180] de Leonardo da Vinci, como un análisis en paralelo en su búsqueda de las proporciones ideales, así como sus estudios gestuales [fig. 181]. Estos personajes inventados se permitían expresiones faciales y representaciones de emociones que posteriormente no tenían lugar en sus pinturas por encargo.

Lo mismo sucede con la serie de autorretratos de Rembrandt. El artista se permite una libertad en el análisis casi caricaturesco de sus expresiones como en *Autorretrato con la boca abierta* [fig. 182] y *Autorretrato riendo* [fig. 183] que luego no se permitiría en casi ninguna de sus pinturas.

Pese a nuestra autolimitación en investigar sobre la pintura, se nos hace imposible no hacer una breve mención a Franz Xaver Messerschmidt, escultor alemán que trabajó en el período de transición entre el Barroco y el Neoclasicismo. Algunos críticos defienden que su trabajo es uno de los antecedentes del Expresionismo¹⁴⁸. Su obra escultórica está elaborada con características plásticas cercanas a lo pictórico, y desde un punto de vista que sorprende por su contemporaneidad. Los bustos que nos interesan, trabajados en bronce, mármol o alabastro, en muchas ocasiones autorretratos, ríen, lloran, se sorprenden y asustan, y los rasgos faciales se fuerzan al máximo para expresar las emociones con una intensidad que pocas veces se había dado hasta entonces y que no se repetiría hasta dos siglos después. El escultor buscaba en ellos la máxima capacidad expresiva del rostro a través de lo meramente físico. Como sucedería con los estudios de Leonardo y Rembrandt,

147 El mismo Gianni Battista della Porta dijo: “El rostro no es razonable juzgarlo en todo momento, sino solamente cuando las emociones y pasiones se han enfriado”.

Y a su vez, sobre la fisionomía Johann Kaspar Lavater diría: “¡Qué locura convertir la fisionomía en una ciencia!”

148 TOPAL, Hakan, “Franz Xaver Messerschmidt 1736–1783. From Neoclasicism to Expressionism”, Documentary film [en línea] <https://vimeo.com/14909282> [citado en 30 de septiembre de 2015]

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

esta serie de sesenta esculturas formaría parte del trabajo privado e íntimo del artista, mientras que realizaría en paralelo otras esculturas de encargo para subsistir. Franz Xaver buscaba encontrar una teoría personal sobre la proporción, y dentro de ésta, se encontraban los sesenta y cuatro gestos que él consideraba primordiales¹⁴⁹ [fig. 184]. Realizaría sesenta y nueve bustos hasta su muerte, como *El hombre fuerte* [fig. 185] o *El aburrido* [fig. 186].

Pese a todas estas representaciones aisladas en las que se pretendía expresar las emociones humanas a través del rostro, la contención en las emociones de los retratados continuaría durante varios siglos hasta que en las vanguardias históricas explotaría como una suerte de catarsis. Pondremos dos ejemplos muy conocidos para mostrar la manera en que las emociones expresadas a través del rostro representado comenzaron a ser protagonistas absolutos de la obra por encima de cualquier otra característica perteneciente al género del retrato. La identidad de los sujetos pintados desaparece, como meros continentes de unas expresiones faciales puestas al servicio de lo que el artista quería transmitir.

En primer lugar, nombraremos *El grito*¹⁵⁰ [fig. 187] del pintor noruego Edvard Munch. Aunque cronológicamente es aproximadamente una década anterior al inicio histórico de las vanguardias, sus características son el precedente claro del Expresionismo alemán. Poco podemos añadir sobre esta famosa obra en la que en su reverso el propio artista escribió: "Sólo un loco pudo haberlo pintado". En esta pintura aparece un personaje en el primer plano de la composición, con las manos echadas a la cabeza, con ojos y boca muy abierta. Mucho se ha escrito sobre este gesto, cuyo rostro, acompañado por unas determinadas pinceladas y colores en la composición, nos comunica desesperación y soledad. Para conseguir esto, el artista ha obviado la identidad del protagonista de la obra, centrándose solamente en los detalles

149 Muchos de estos gestos los podemos apreciar en la litografía realizada por Mathias Rudolph en la que describe cuarenta y nueve bustos de los realizados por Messerschmidt.

VV.AA., *Franz Xaver Messerschmidt 1736-1783. From Neoclassicism to expressionism*, Florencia: Louvre éditions, 2010.

150 Existen tres versiones más de esta obra. Dos se encuentran en el Museo Munch, en Oslo, y una cuarta fue subastada en 2012 por Sotheby's a un particular.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

que potencian aquello que quiere transmitir. El sujeto es un contenedor de emociones, vacío de rasgos identitarios. Lo mismo sucede con las dos figuras que aparecen en último plano, que se convierten en sombras y ayudan a reforzar el aislamiento del protagonista.

La segunda obra que comentaremos, como metáfora de esta catarsis de emociones en el rostro durante las vanguardias, será la pintura icónica de Picasso *Mujer que llora* [fig. 188].



Pablo Ruiz Picasso (Málaga 1881- 1973). *Mujer que llora*, 1937. Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm.
Museo de Melbourne

En esta obra todo está al servicio de la transmisión de emociones. La mujer representada no es una mujer específica, sino un icono de mujer. Reúne las cualidades necesarias para identificarla como tal, pero no nos da pistas para reconocerla como nadie en particular, su identidad nos es desconocida e

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

innecesaria¹⁵¹. El artista quiere expresar la tristeza y desesperación y el rostro de la mujer es un mero transmisor de estos sentimientos. Los vivos colores complementarios, los gruesos trazos negros, los planos angulosos ayudan a reflejar el desgarramiento de esta angustia femenina. Parte de las manos, la boca, la nariz y un pañuelo parecen convertirse en puro grito, y resaltan en la composición por su blancura. La acción transcurre ahí, y el resto de los rasgos del rostro pasan a un segundo plano. La obra fue realizada en 1937, y con ella Picasso presentaba el sufrimiento y el dolor ante la guerra civil española.

Como contrapunto mencionaremos su pintura *El beso* [fig. 189] de 1931, en el que el juego de los rasgos son también protagonistas, para, en este caso, transmitir una emoción diferente de violencia y sensualidad grotesca, y al mismo tiempo servir como justificación de su peculiar experimentación formal, que dará como resultado un buen número de pinturas con esta misma temática.

Haremos una mención al último *Autorretrato* [fig. 190] de Picasso, que ejemplifica a la perfección nuestra tesis. El rostro, más allá de expresar la identidad del artista, trata de expresarnos un sentimiento, la ansiedad por la brevedad de la vida y la cercanía de la muerte. Picasso, ya anciano, percibe cómo su vida se acaba y ante esta situación, realiza este dibujo en el que su parecido se diluye y solo queda su mirada, en otros autorretratos desafiante y llena de seguridad, aquí desquiciada e insegura.

Tras las vanguardias, el uso de las expresiones faciales y la transmisión de emociones se convirtieron en una herramienta más que los artistas podían emplear para comunicar su mensaje. Nos llama la atención que la contención en los rasgos (ojos centrados y concentrados en un punto fuera de la composición, boca cerrada y sin forzar, al igual que la nariz) haya continuado siendo la tónica general en la representación del sujeto hasta la contemporaneidad. Pensemos en los rostros de los modelos pintados por Lucian Freud [fig. 191] en innumerables sesiones, o los de Avigdor Arikha [fig. 192], cuyo objetivo es empezarlos y acabarlos en la misma sesión. Junto con otros motivos, vemos en la atemporalidad que produce el gesto referido una de las causas para que

151 La obra parte de la que entonces era la pareja sentimental de Picasso, Dora Mar, pero la fisonomía está tan distorsionada que esto se convierte en algo puramente anecdótico.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

domine este tipo de representación. Pedro Azara le añadirá un matiz que diferencia el gesto contenido contemporáneo del que caracteriza a anteriores representaciones: ve en él el cansancio de la existencia llevado al límite.¹⁵²

Presentaremos a continuación la obra de los siguientes artistas, donde la expresión de las emociones a través de la representación pictórica de los rasgos faciales ha sido una característica importante: Francis Bacon (Dublín 1909-1992), Yue Minjun (Heilongjiang 1962), John Currin (Boulder 1962), Raymond Pettibon (Tucson 1957) y la española Marina Núñez (Palencia 1966).

152 “Muerto o desaparecido el fundamento último que garantizaba y legitimaba las acciones humanas, y que impedía las mayores atrocidades, perdido el bondadoso modelo ideal al que el hombre antiguo trataba de parecerse, ¿qué puede evitar ya la descarnada exposición de las miserias del hombre o la ausencia de sentimientos, una vez que le ha sido negada su imagen, su apariencia exterior? Las figuras están desoladas, hechas trizas. La carne es pálida, como si la luz se hubiese ocultado, y desde hace un siglo, incluso en la obra de pintores callados como López y Freud, huele a descomposición. Si el garante del ser se desvanece, también se pierde la fe en la unidad del ser. Ya sólo quedan las apariencias (sin fundamento). Como ya ocurriera en otras épocas, “prosopon” y “persona” se confunden. (...) Los teólogos sostuvieron que la esencia divina asumía (y daba fuerza) a la apariencia humana. Éste era un modo, el modo, de llegar a aquélla.”

(...) “Después de los rostros desencajados expresionistas, los pintores endurecieron las facciones y afilaron la mirada, como queriendo mostrar que el entorno deshecho ya no les afectaba. Se convirtieron en estatuas de sal, en figuras petrificadas, incapaces ya de sentir nada, paradójicamente más marcadas si cabe por las inclemencias de la época.(...) Es como si los artistas hubiesen asumido que el arte del retrato, el espejo del alma y la vida, ha dejado de tener sentido. La imagen, que en la Antigüedad tuvo como fin rescatar el alma de la muerte y el olvido, devolviéndole un cuerpo imperecedero, ha acabado por ser la exposición de la condición fugaz y terminal del hombre contemporáneo”

AZARA, Pedro, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en occidente*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 128-134

2.2.2. Francis Bacon

La obsesión de Francis Bacon por la representación de la boca daría lugar a cuadros donde la sinestesia del grito llega a unos límites pocas veces conseguida:

“David Sylvester — Las bocas abiertas, ¿quieren indicar siempre un grito?

Francis Bacon — La mayoría, pero no todas. Ya sabes cómo cambia de forma la boca. Siempre me han impresionado muchos los movimientos de la boca y la forma de la boca y los dientes. Dicen que hay en ello todo un tipo de implicaciones sexuales, y a mí siempre me ha obsesionado mucho la configuración real de la boca y de los dientes, y puede que haya perdido ya esa obsesión, pero hubo una época en que fue muy fuerte. Me gusta, digamos, el brillo y el color que sale de la boca, y siempre tuve la esperanza de poder pintar la boca, en cierto modo, lo mismo que Monet pintaba una puesta de sol.

David Sylvester — ¿Así que podría haberte interesado pintar bocas abiertas y dientes aunque no hubieses pintado el grito?”

Francis Bacon — Sí, creo que sí. Y he deseado siempre pintar la sonrisa, sin lograrlo nunca.”¹⁵³

La boca abierta de dientes prominentes, que parecen emitir un grito existencial, ha sido protagonista de pinturas de Bacon a lo largo de toda su trayectoria. En sus iniciales representaciones de monstruos amorfos, sería la boca el punto humano reconocible sobre el que se asentarían las figuras. Así sucede en *Estudio de figura II* [fig. 193] o en *Pintura* [fig. 194] de 1946, obra clave para el comienzo de la fama de Bacon, y en el que el rostro del personaje protagonista se encuentra escondido bajo la sombra de un paraguas, excepto una boca que sobresale tenebrosa con rastros de sangre, como punto al que convergen todas las líneas compositivas. En *Cabeza I* [fig. 195] y *Cabeza II* [fig. 196], el rostro se ve invadido por enormes bocas abiertas. En

153 SYLVESTER, David, *Entrevista con Francis Bacon*, Madrid, Debolsillo, 2003, p. 50.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

todas estas pinturas se representan rostros, o más bien una deconstrucción del mismo, y el espectador al percibirlos en lo último que pensará es en el concepto "retrato". Sin embargo, este interés por centrar el rostro en la boca no surge históricamente de la nada:

"La boca, ese agujero, grieta, hoyo, cavidad dentada, engullidora y escupidora, proferidora de gritos y de espanto, ocupó el punto central de la geografía del rostro en la Edad Media. En las representaciones de Brueghel o del Bosco, o en la *Gargantúa* de Rabelais, la boca en su función de absorber o deglutir y de gritar es uno de los principales órganos del hombre. Son bocas abiertas, dentadas, deformes las que rodean a Cristo [fig. 197] en la tabla del Bosco. Y son bocas o aberturas extrañas las de esos animales o máquinas que engullen peces, hombres, cosas, con un apetito insaciable, en *El jardín de las Delicias* [fig. 198] o en *La Tentación de San Antonio*."¹⁵⁴

Además, el propio artista confesaba una serie de referentes directos que le habían seducido y acompañado a lo largo de la realización de todas estas obras. *La masacre de los inocentes* [fig. 199] de Poussin con "probablemente el mejor grito humano jamás pintado",¹⁵⁵ un libro médico con ilustraciones a color de enfermedades bucales, un número de la revista de Bataille *Documents*, en la que se reproducían fotos de bocas abiertas,¹⁵⁶ o la película *El acorazado Potemkin* en la que las víctimas gritan de terror.

Gran parte de nuestra tesis podría quedar resumida visualmente en la comparación de la pintura de Velázquez *Retrato del papa Inocencio X* [fig. 200] y las versiones de ésta, o más bien "registros deformados"¹⁵⁷ como el mismo artista diría, que Francis Bacon realizó. Bacon comenzó sus estudios

154 CREGO, Charo, op. cit.

155 PEPIATT, Michael, *t. Anatomía de un enigma*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 54.

156 CREGO, op. cit., p. 48.

157 "Siempre he creído que éste era uno de los mejores cuadros del mundo, y lo he utilizado de modo obsesivo. He intentado, sin el menor éxito, sin ningún éxito, hacer ciertas reproducciones de él... reproducciones distorsionadas. Lamento haberlas hecho, creo que son muy estúpidas."

SYLVESTER, op. cit., p. 42.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

precisamente sobre esta obra porque “simplemente me obsesiona, abre toda clase de sentimientos y áreas de –iba a decir– imaginación, incluso, en mí”.¹⁵⁸

Mientras que la pintura de Velázquez es considerada una obra maestra del género retratístico, no solo por su poderío formal, sino también por la capacidad de captar la individualidad psíquica del retratado a través de una elegante y tensa contención, las pinturas realizadas por Francis Bacon tres siglos después son, sin duda, otra cosa. Las causas y consecuencias de su creación son totalmente diferentes.



Francis Bacon (Dublín 1909–1992). *Estudio según Velázquez*, 1950. Óleo sobre lienzo, 198,1 x 137,4 cm. Colección particular

De esta serie de pinturas sobre el Papa utilizaremos como ejemplo *el Estudio según Velázquez* [fig. 201] de 1950. En esta pintura se nos presenta una capa detrás de una cortina negra translúcida, como un elemento que funciona

158 Correspondencia de Bacon a Graham Sutherland y Duncan McDonald, 19 de octubre de 1946.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

formalmente como una serie de líneas negras y grises que atraviesan a la figura central de la obra. El papa se encuentra sentado aunque su contexto espacial no está claro. A mitad de las rodillas el cuerpo desaparece detrás de una estructura semi-cubista y ficticia de barandillas.

La pintura de Bacon contrasta con la seguridad y contundencia expresada en el retrato de Velázquez, parece haber sido creado de manera fluida. El cuadro de Bacon tiene la apariencia de ser el resultado de una lucha. Una lucha llena de inseguridades y de pocas certezas. Lo único garantizado es la agresividad de las líneas verticales que atraviesan la figura y los trazos de la parte inferior de la composición, que la sostienen. Y cerca del centro del cuadro, la boca abierta, que nos recuerda la afirmación de Deleuze: "El grito de Bacon es la operación mediante la cual el cuerpo entero escapa por la boca. Todos los impulsos del cuerpo".¹⁵⁹ En la representación de Bacon no hay interés por captar la individualidad del personaje, más bien éste funciona como una mera excusa para contener el grito, a nuestro entender, de impotencia y rabia ante el desconcierto de la imposibilidad contemporánea de encerrar en una imagen todo el sentido de la existencia.

Aunque en la versión comentada en el rostro aun son perceptibles el resto de elementos que la conforman, ojos, nariz y orejas, en otras versiones como en *Estudio según el Retrato del papa Inocencio X* de Velázquez de 1953 la mirada se pierde tras una suerte de gafas, o en *Cabeza VI* [fig. 202], en la que el plano se acerca a la figura y el rostro adquiere mayor protagonismo, sola la boca surge del vacío, con nariz y bocas apenas visibles. En contraposición a la expresión calmada aunque de regia mirada del Papa de Velázquez, el grito y la desesperación se convierten en absoluto protagonista de la serie de pinturas de Francis Bacon.

159 DELEUZE, Gilles, *Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2002, p. 26.

2.2.3. Yue Minjun

El pintor chino Yue Minjun pertenece al “realismo cínico” que tuvo lugar en la década de los noventa como reacción a las consecuencias producidas por las protestas estudiantiles de Tiananmén en 1989.

La obra de Yue Minjun es conocida por sus autorretratos repetidos una y otra vez, tanto dentro de una misma obra como en el conjunto de su trabajo [fig. 203, 204 y 205]. Estos autorretratos se diferencian fundamentalmente por dos cualidades: su color rosa chillón y la eterna sonrisa congelada que se encuentran en los rostros de los personajes. Aunque en un primer momento esta risa podría llevarnos a pensar en un positivismo ingenuo detrás de sus pinturas, tras analizarlas en conjunto, comenzamos a verle un lado oscuro, que el propio artista nos confirma:

“En mi obra la risa es una representación de un estado de impotencia, de la falta de fuerza y de participación, ausentándose los propios derechos que se imponen hoy en día en nuestra sociedad. En definitiva, en la vida. Te hace sentir obsoleto, de allí que reiteradas veces sólo te queda la risa como un arma revolucionaria para combatir la indiferencia cultural y humana.”¹⁶⁰

La risa de los personajes de Yue Minjun se convierte en un símbolo de sátira, esperpento y crítica. Además, esta risa exagerada al máximo devora la identidad de los personajes, algo que se potencia cuando, en apariencia, el mismo personaje sale representado varias veces en la misma pintura. Podemos percibir esto en la obra que le dio al artista chino relevancia internacional, una instalación formada por esculturas pintadas que representan a los mismos personajes que en sus cuadros, colocados en filas en clara alusión a los guerreros de Xian. Los guerreros de Xian tienen cada uno su propio rostro, mientras que los personajes de Yue Minjun son todos iguales. En relación a esta obra el artista nos dice:

160 CUÉ, Elena, “Entrevista a Yue Minjun”, en *ABC.es* [en línea] <http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/9-invitados-con-arte/342-entrevista-a-yue-minjun> [citado en 25 de septiembre de 2015]

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

“En realidad el ejército de terracota del Emperador Qin Shihuang, o los guerreros de Xian, son un símbolo que representa el feudalismo. Después, todos los individuos en realidad están sumergidos en una expresión del ejército. Claro, si te fijas bien, cada guerrero tiene una expresión distinta al otro, pero si hacemos una reflexión desde el punto de vista colectivo, la imagen de cada escultura se proyecta relativamente más débil.

Inspirado en esta obra histórica, cuando empecé a crear mis esculturas, confié en que, usando la misma persona y la misma expresión, podría mostrar de una forma mejor la desaparición o ausencia del individuo como tal.

(...) Demócrito, filósofo griego presocrático del s. V a.C, era conocido como el “filósofo que se ríe”: sabía que la realidad no se cambia fácilmente y éste era el mejor camino para afrontarla. Todo ello es una manera de aceptar por un lado nuestra realidad despojándola de su inevitable seriedad y por otra parte una necesidad de dar sentido a la existencia.

(...) La risa se puede conjugar en perfecto matrimonio con los sentimientos. Si tenemos la capacidad de sonreír ante la adversidad, nuestra presencia se hará más fuerte, tolerante y diversa, tanto para la cultura artística como para la inmensa mayoría.”¹⁶¹

La obra de Minjun es la consecuencia reflexiva del choque entre la cultura tradicional de su país y la occidental, y la situación social de la República Popular China. Muchas de sus obras son versiones de cuadros clave de la Historia del Arte occidental como *Los fusilamientos del 3 de Mayo* [fig. 206] de Goya o *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix, donde sus característicos personajes han sustituido a los de las obras originales. Además, su forma de hacer también es una mezcla entre el realismo

161 CUÉ, op. cit.

Es interesante relacionar esta reflexión de Yue Minjun con el *Autorretrato como Demócrito* de Rembrandt.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

comunista y la pintura figurativa contemporánea de Occidente: sintética, colorida y de gran formato.

Los personajes de Yue Minjun han dejado de ser autorretratos, han abandonado cualquier característica identitaria distintiva, para ser contenedores de esa sonrisa caricaturesca y extralimitada, que el artista emplea para transmitir su desesperación al reflexionar sobre la sociedad a la que pertenece, asimilando el duro contraste entre sus vivencias del pasado y el paso al materialismo, representándolo sin filtros para evidenciar su sinsentido.

2.2.4. John Currin

John Currin lleva también la expresión facial al límite dentro de su discurso pictórico. Este artista trabaja sobre el estado actual de la feminidad desde su concepción social. Realiza obras donde el desnudo y lo sexual están muy presentes, con una manera de pintar cercana a la de la pintura de la tradición occidental. En su obra dialogan la alta cultura con la cultura de los medios de masas.

Una obra que ejemplifica esto es *Acción de Gracias* [fig. 207]. Aunque su temática es actual¹⁶², las referencias al cuadro manierista *Virgen del cuello largo* [fig. 208] de Parmigianino son claras. La desproporción de las mujeres se extiende a la expresión en sus rostros. Una de las tres mujeres ofrece comida a otra, que con su cuello tremendamente alargado, fuerza su expresión abriendo la boca al límite y con los ojos desencajados. Parece que se encuentra gritando de desesperación. La identidad de estas tres mujeres es desconocida para el espectador¹⁶³, y funcionan más como estereotipos que como mujeres reales. De la misma forma que no nos cuestionamos la identidad de la mujer

162 Llama la atención la ausencia de referencias culturales a esta festividad americana, más allá del pavo, que se nos presenta crudo y no cocinado pero colocado ya en la mesa para servir, con unos platos vacíos y sin cubiertos. La cuchara con la que una de las mujeres parece ofrecer comida a otra está aparentemente vacía. La escena nos recuerda más a una escena del té de los locos en *Alicia en el País de las Maravillas* que una escena de Acción de Gracias tradicional.

163 John Currin utilizó a su esposa embarazada como modelo para las tres mujeres.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

que representa a la Virgen en el cuadro manierista, sucede con las mujeres representadas en los cuadros de Currin.

Dentro del tratamiento especial que John Currin da a sus personajes, de la misma manera que sucede con Yue Minjun, se han hecho reconocibles sus rostros con un gesto desencajado de alegría. Desde el primer momento, en sus obras podemos percibir un lado oscuro que surge de la ironía y la crítica de manera más evidente que en las pinturas del artista chino.

Los rostros están presionados y endurecidos, como si su pertenencia a una clase social aventajada les obligara a estar felices. Este gesto les hace parecer ridículos, lo que se potencia con sus posturas forzadas, y en ocasiones, también por sus vestimentas. Como nos dice el propio pintor, "Casi todo comienza como una broma"¹⁶⁴. Los personajes envejecidos tienen la ambición de permanecer con una apariencia juvenil, generándose situaciones grotescas. *La marroquí* [fig. 209] es un ejemplo de este tipo de obras. En ella se nos presenta el rostro de una mujer que mira afable hacia un punto fuera de la composición. Su gesto nos parecería menos forzado que en otras obras de John Currin, si no fuese por los pescados crudos que lleva colocados en la cabeza, lo que le proporciona a la escena un carácter ridículo absoluto, de tintes surrealistas. Currin nos explica: "Para mí, siempre es bueno tener algunas cosas creíbles surgidas de lo real para hacer que la gente te crea. Y entonces, les miento en el resto de la pintura".¹⁶⁵

La expresión facial de éxtasis acapara también el protagonismo en los cuadros de Currin. En algunos trabajos este éxtasis se nos presenta sin una causa real, como sucede en *El grito* [fig. 210]. Sin embargo, en sus últimos trabajos, la sensualidad incómoda subyacente en toda su obra se nos viene al primer

164 "Yo pienso que Tiépolo debía tener un sentido de la ironía que le permitiera aceptar la desesperación de imitar a Veronese. Cuando piensas sobre esto, Tiépolo es una versión humorística de Veronese. Tienes la sensación de que sus figuras flotando sobre nubes probablemente parecía ridículo incluso en su época. Es kitsch, pegajoso y ridículo, pero ahora Tiépolo se ha convertido completamente en un clásico y la ironía ha desaparecido".

COOK, Angus, "Interview with John Currin", en VV.AA., *John Currin*, Nueva York, Ed. Gagosian gallery-Rizzoli, 2011, p. 19.

165 COOK, op. cit., p. 27.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

término cuando el pintor americano toma como referencia para sus cuadros imágenes sacadas del cine porno de los 70. Los rostros expresan placer, y el origen de éste se encuentra explícito en la misma obra. Como sucede en todo su trabajo, un filtro caricaturesco lo domina todo. Lo que debería ser una tierna escena romántica entre adolescentes, en la que todos los elementos de la escenografía nos llevan al estereotipo (luces, vestimentas...), la pintura *Los adolescentes* [fig. 211] se acaba convirtiendo en una escena desagradablemente morbosa, en la que los dos protagonistas, que de nuevo pretenden aparentar más juventud de la que tienen, más que besarse se chupan lascivamente.

Currin juega con los estereotipos de la cultura americana transformándola en una suerte de caricatura de sí misma. Los personajes carecen de identidad propia, más allá de representar la personificación del sueño americano truncado, y es en las muecas de sus rostros donde mejor apreciamos el absurdo de todo esto.

2.2.5. Raymond Pettibon

Para Raymond Pettibon la representación del rostro es una herramienta para su trabajo. Este artista americano comenzó su trayectoria ligado a la cultura de la música, realizando portadas de discos, carteles de conciertos, y el comic de la cultura *underground*. Cuando dio el salto al arte contemporáneo todo esto influyó en la construcción de su lenguaje artístico.

El rostro tiene un gran protagonismo en la obra de Pettibon, apareciendo en obras que se asemejan a una suerte de viñetas de novela gráfica [fig. 212]. En el comic y la ilustración, la intención de los personajes se comunica a través de la exageración de sus rasgos faciales, y esto es algo que se repite en los trabajos de Raymond Pettibon. Utiliza como referente todo tipo de personas sacadas de la cultura popular americana: roqueros, prostitutas, hippies, jugadores de béisbol, surfistas... A diferencia de John Currin, el empleo de lo popular no viene acompañado de ironía y crítica, sino que es una herramienta real para evidenciar aquello sumergido en lo superficial de esta cultura. Las expresiones de estos rostros van acompañadas generalmente por textos

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

del propio autor que sirven como metáfora de los pensamientos de los personajes [fig. 213 y 214]. De esta manera genera armonías y contrastes entre las emociones expresadas en los rostros y las conclusiones sacadas de sus reflexiones mentales.

En la obra de Raymond Pettibon, como también sucede en la de Yue Minjun y John Currin, la identidad individual de los personajes representados no es importante, e incluso hay una intención forzada en hacerla desaparecer a través del uso de gafas de sol, el pelo tapando la cara, sombras sobre el rostro... pues Raymond emplea las figuras como estereotipos que personalizan conceptos más amplios.

Por último, dentro del extenso trabajo de Raymond Pettibon, destacaremos su serie *Vavoom*. En este conjunto de trabajos representa a un personaje solitario confrontado siempre ante vastos paisajes montañosos. Su rostro es dominado por una enorme boca, sin ojos ni ningún otro rasgo que le proporcione identidad. Este personaje, que podría haber salido de una película de dibujos animados, solo tiene una finalidad en todas las obras y es la de soltar su característico grito *Vavoom* [fig. 215], que compite en grandiosidad con el paisaje. Cuando a Raymond se le pregunta por el sentido de estas obras responde:

“ART21: En algunos dibujos, *Gamby* se relaciona con un vasto paisaje. Es un hombre sólo contra el mundo.

Raymond Pettibon: ¿Sabes quién hace más esto para mí que *Gamby* *Vavoom*. Cuando hago los dibujos de *Vavoom*, creo la situación de ponerlo a él en este épico, sublime, romántico paisaje, y él es este pequeño tío con un vozarrón. Es una perspectiva que tiene este alcance panorámico.”¹⁶⁶

El artista americano se identifica con la persona que grita y se enfrenta sólo a la inmensidad de la naturaleza. Existe para nosotros una relación directa con la obra anteriormente citada de *El grito* de Munch. La expresión en el rostro acaba convirtiéndose en un elemento protagonista gracias a su capacidad de

166 ART21 [en línea] <http://www.art21.org/texts/raymond-pettibon/interview-raymond-pettibon-gumby-vavoom-and-baseball-players> [citado en 29 de septiembre de 2015]

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

transmitir emociones, y la identidad de la persona a la que pertenece este rostro es irrelevante para el autor y para el espectador.

En una de las obras de la serie *Vavoom* [fig. 216] aparece escrito lo siguiente:

“¿Cómo es que llegan al cielo estas breves plegarias de una sílaba? Seguramente porque se rezan con el corazón pleno, a lo alto, lo profundo, lo largo y lo ancho del espíritu de aquel que reza. / A lo alto, porque es con todo el poder de su espíritu; a lo profundo, porque en esa pequeña sílaba se contiene todo lo que el espíritu sabe; a lo largo, porque siempre se sentirá como se siente ahora, siempre clamará a Dios como clama ahora; a lo ancho, porque se extenderá por sí mismo a todos los hombres como a sí mismo.”¹⁶⁷

Observando esta forma de representar el rostro, en el que uno de los elementos faciales, la boca, conquista a los demás para dar lugar a una cara anatómicamente imposible, encontramos relación con la impactante *Face Eater* [fig. 217] de la americana Dana Schutz. El rostro ha sido reconstruido, y la boca acapara toda la frontal de la cara, abierta con grandes dientes. En el interior de la boca se encuentran cejas, ojos y lengua, no sabemos si levitando como si de una obra surrealista se tratara, o porque están a punto de ser tragados por esta suerte de monstruo. Este personaje forma parte de un mundo creado por el artista en el que otros personajes aparecen cortados por partes, y con el rostro separado, como en *Boy* [fig. 218]. El trabajo de Dana Schutz puede relacionarse con los alemanes de la Nueva Objetividad, pero ausente de crítica y dramatismo, con colores intensos que recuerdan a Gauguin [fig. 219] o Matisse, contagiado de un cinismo característicamente contemporáneo.¹⁶⁸ Sin duda sus deformaciones faciales plantean una reflexión sobre la identidad quebrada del sujeto contemporáneo:

“La estructura del rostro hace de antemano casi imposible esta centrifugalidad, esto es, la desespiritualización. Allí donde ésta tiene lugar en alguna medida, por ejemplo, en el abrir desmesurado de la boca

167 PETTYBON, RAYMOND, *Tramas entrecruzadas*, Barcelona: Actar, 2002, pp. 5 y 432.

168 MULLINS, Charlotte, *Painting people*, Londres: Distributed Art Publishers, 2008, p. 129.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

y de los ojos, no sólo es muy antiestética, sino que precisamente estos dos movimientos son la expresión del 'estar desespiritualizado', de la paralización anímica, de la pérdida momentánea del dominio espiritual sobre nosotros mismos."¹⁶⁹

En esta misma línea podemos situar el extenso trabajo de George Condo. Este pintor americano ha creado el rostro de un extraño personaje, que mezcla lo adorable de un dibujo animado de película Disney y lo perverso y desagradable de un personaje de comic *underground* [fig. 220]. Condo adaptará este rostro a una gran cantidad de modelos sacados de diferentes fuentes: la cultura popular americana, el comic, el arte moderno, etc., pasándolo todo por su peculiar filtro. Su fascinación por la retratística le ha llevado a versionar conocidas obras del género¹⁷⁰, paradójicamente acabando con su sentido original. En sus últimas series pone en cuestión el lenguaje cubista y expresionista, que a su vez ya cuestionaban el género del retrato, casi haciendo desaparecer el rostro, que solo queda reflejado por huellas diseminadas como sucede en *Compression II* [fig. 221].

2.2.6. Marina Núñez

Marina Núñez es una pintora española cuyo primer período artístico nos interesa en este apartado, aquel en el que se ha centrado en la representación de una imaginería femenina con cuerpos y rostros de mujeres que reflejan la locura, la monstruosidad, la enajenación. Marina acentúa el sentido táctil de lo pintado, con un acercamiento mimético a la realidad. Recurre al academicismo para representar figuras que expresan obsesiones y miedos, y que se encuentran en un diálogo fluido entre la realidad y la ficción [fig. 222 y 223].

Es característico de su trabajo recortar el lienzo en el que ha pintado al óleo las figuras, por medio de la cual las priva de fondo y les confiere un ficticio carácter escultórico.

169 SIMMEL, Georg, "La significación estética del rostro", en *El individuo y la libertad*, Barcelona: Ed. Península, 2001, p. 286.

170 MULLINS, op. cit., p. 130.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad



Marina Núñez (Pamplona 1966). *Sin título (locura)*, 1996. Óleo sobre lienzo, 145 x 145 cm. Colección particular

Marina Núñez en su serie *Locura* realiza un acercamiento al mundo de la representación femenina de la demencia, de cómo la feminidad es comprendida de manera negativa en una sociedad dominada por hombres. Entre los diferentes trabajos que conforman esta serie, destacaremos el conjunto de obras centradas en rostros de mujeres que aparecen recortados y centrados, exentos de cuerpos [fig. 224 y 225]. Sobre unos fondos lisos que aíslan el rostro, existe un gran contraste entre la intensidad de las cabezas, cuya piel se nos presenta recubierta de alguna materia, azul oscuro casi negro, o un rojo intenso¹⁷¹, y la claridad del fondo, los ojos y las dentaduras.

171 “El color rojo ha sido a lo largo de la historia del arte asociado a lo femenino, por lo que en este caso cobra un doble sentido que fortalece el trabajo de su autora. Esa pasión, esa violencia o esa tensión de la que habla se hace evidente en los tejidos musculares de sus figuras que parecen tensarse y se llegan a estirar como goma de mascar. A pesar de que en un primer acercamiento uno puede llevarse la impresión de que lo escabroso ocupa el punto cumbre de su obra, cuando uno ojea de nuevo algunas de sus figuras, el estupor primerizo se difumina. Y si es una mujer la que observa detenidamente estas escenas puede ser capaz de identificarse en cierto sentido con la agonía o la presión que parece perturbar a esos personajes retratados. Sienten o padecen la locura, pero una locura que en ocasiones parece provenir de la racionalidad llevada al extremo, de su intento por ir más allá en su conocimiento del mundo.”

QUINTANA, Elena, “Marina Núñez: La exquisitez atroz de la locura humana. Entrevista”, en *Revista Belio* nº 6, 2001, pp. 14-18.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Para representar estas posturas y gestos, Marina Núñez se ha inspirado en el archivo médico de Charcot, que realizó una construcción canónica de la representación de la *Hysteria*. Según concluiría Jean-Martin Charcot a finales del XIX, solo afectaba a las mujeres.¹⁷² Nos explica Miguel Ángel Hernández-Navarro:

“El histérico, tal y como fue descrito por Freud, es aquel que no acepta su deseo, y que por tanto, no sabe que hacer con él, de manera que esa fuerza deseante lo atraviesa hasta la convulsión. Como no sabe simbolizar, es decir, como no acepta que esa pulsión puede ser puesta en un lugar, el deseo lo invade, y todo su cuerpo se convierte en una superficie erótica. El cuerpo del histérico –por lo general, el cuerpo femenino– se transforma todo él en un lugar en el que el deseo está presente por doquier, hasta el punto de llegar a quemar. Las convulsiones y las expresiones desencajadas de los ataques de histeria se explicaban como un ‘arder de deseo’.”¹⁷³

Las expresiones de estas mujeres están llevadas al extremo, los dientes apretados, las órbitas oculares desencajadas, la mirada perdida. Marina Núñez lleva las muecas de estas mujeres al límite, como una suerte de caricatura crítica que evidencia lo ridículo a través de sobrepasar lo convencional. Como nos indica Juan Antonio Álvarez Reyes:

“El preferir la imagen convulsa, el invitar a su hermana y amigas a posar con gestos desencajados, puede verse como una interrogación a la mirada masculina: ¿no es así como pensáis que somos? ¿no es así como nos veis vosotros?”.¹⁷⁴

Al observar las expresiones de estas caras, que en ocasiones miran directamente al espectador, no sabemos si se encuentran extasiadas sobre sí mismas o burlándose del que las mira.

172 COLLADO, Gloria, “Un espacio infinitamente negro”, en *Les cahiers des regards* [en línea] <http://www.marinanunez.net/textos/un-espacio-infinitamente-negro/> [citado en 4 de octubre de 2015]

173 HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, “La mueca de lo Real [Notas sobre pintura y rostridad]”, en VV.AA., *Santiago Ydáñez, Lo real hecho sagrado*, Valencia: ed. Fundación Chirivella Soriano, 2010, p. 38.

174 ÁLVAREZ REYES, J. Antonio, “¿Por qué la histeria?, ¿por qué la pintura?”, en VV.AA., *Marina Núñez*, Pamplona: ed. Universidad Pública de Navarra, 1996, pp. 3-6.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Debemos añadir a la sensación que producen estos rostros la sobredimensión que les ha proporcionado la pintora, lo que amplifica el lado monstruoso al situarnos como espectadores enfrente de estas enormes cabezas.

Vemos claramente la intención de la artista en estas declaraciones:

“Sus series sobre *La Locura* perturbaron a la crítica especializada de varios países porque no sabían cómo calificar su arte. Los más avisados apostaron por titulares tan atractivos y extravagantes como ‘mujeres para la locura’, ‘un mundo espeluznante’, ‘trágicas mujeres locas’ o ‘posfeminismo cibernético’, términos que lejos de perturbar la visión que tiene de su propio arte, a Marina Núñez le parecen bastante próximos a su trabajo. ‘Me encantan esos titulares, son muy descriptivos. Efectivamente me situó dentro del pensamiento feminista, que ahora se llama posfeminista, y llevo un tiempo representando personajes cibernéticos. Efectivamente las mujeres están asociadas a la carencia de razón. Efectivamente la locura es una tragedia. Y efectivamente el mundo es espeluznante.’¹⁷⁵

Las mujeres tienen rasgos bellos, pero distorsionados por sus expresiones faciales. La pintura es de técnica limpia y pulida, no existe la pincelada pero a la vez el tratamiento de la luz y el color es muy pictórico. Marina trabaja con la dualidad en estas obras, provocando en el espectador una sensación cercana a lo siniestro [fig. 226].

175 QUINTANA, op. cit., pp. 14-18.

2.3. El elemento teatral en la representación pictórica contemporánea del rostro

«Una máscara nos dice más cosas que un rostro».

Oscar Wilde¹⁷⁶

La teatralidad¹⁷⁷, según la definición fundante de Barthes, es

“(…) un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces(…)”.¹⁷⁸

Si sustituimos el *argumento escrito* por el intento de construir la representación de la identidad de un sujeto a través de la imagen, podemos determinar que la teatralidad ha sido algo inherente al género del retrato desde sus inicios. Ha sido necesaria la construcción artificial de los elementos que componen la imagen del retratado, existe una naturaleza artificial en la teatralidad.

2.3.1. Antecedentes (James Ensor)

En algunos períodos, estos elementos vendrán totalmente predeterminados como símbolos con una lectura guiada y preestablecida (en la Edad Media las obras llegaban a ser leídas en las iglesias para instruir al fiel); en otros,

176 WILDE, Oscar, “Pluma, lápiz y veneno”, 1891, en *Wikisource* [en línea] https://es.wikisource.org/wiki/Pluma,_lápiz_y_veneno [citado en 28 de septiembre de 2015]

177 ARANA GRAJALES, Thamer, “El concepto de teatralidad” en *Dialnet* [en línea], dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2365713.pdf, [citado en 30 de noviembre de 2014]

Las definiciones de teatralidad que hemos empleado en nuestra reflexión han sido sacadas de las empleadas por Thamer Arana en su artículo publicado digitalmente por la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia de Colombia, en el que creemos que enumera y describe de manera acertada y concisa las diferentes maneras de tratar el concepto, hasta concluir con una definición final en las que reúne las principales características.

178 BARTHES, Roland, *Ensayos Críticos*, Barcelona: Seix Barral Editores, 1978

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

existirá una mayor libertad para acercarse a la experiencia vital del individuo retratado, con la intención de presentar una apariencia más natural y fluida. En ambos extremos, y en todos sus matices intermedios, existe la teatralidad, la "artificialidad de la representación"¹⁷⁹. Lo teatral incluye las nociones de imitación y fingimiento, de duplicidad y falsedad, de identidad y autenticidad¹⁸⁰.



James Ensor (Ostender 1860-1949), *Autorretrato del sombrero florido*, 1883-1888.
Óleo sobre lienzo, 76,5 x 61,5 cm.
Museum voor Schone Kunsten, Ostende

Un artista que trabajaría con estos conceptos en su pintura, y que ya hemos mencionado anteriormente, es James Ensor (Ostende 1860-1949). Este pintor desarrollaría su carrera aislado, influenciado por las corrientes del realismo y el

179 Pavis nos hablará de las características que definen la teatralidad, y entre ellas nombra lo artificial de la representación, llegando a describir la teatralidad como ilusión perfecta o como marca de artificio.

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro*, Madrid: Seix Barral Editores, 1990.

180 DEL PRADO, Javier, "Aproximación al concepto de teatralidad" en VV.AA., *Los géneros literarios*, Sevilla: ed. Universidad de Sevilla, 1997, p. 41.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Impresionismo en sus inicios, pero adquiriendo pronto un lenguaje personal y extravagante. Esto lo podemos comprobar en su temprano autorretrato [fig. 227] de 1883. En su primer estado, el cuadro es un autorretrato que sigue las líneas del Realismo, con tintes tradicionales, se nos presenta en tres cuartos serio y desafiante, y en tonalidades oscuras.

Sin embargo, lo interesante de esta pintura sucedería cinco años después, cuando el artista decide volver a retocarla. En un acto lleno de teatralidad e ironía, Ensor le repinta un sombrero colorido, adornado con plumas y flores, se añade unas extensiones al bigote con las puntas hacia arriba y un marco redondo similar al de un autorretrato de Rubens, el pintor flamenco más famoso del barroco, como una suerte de parodia. En ocasiones diría sobre él: "Adoro a Rubens, vuestro padre, creador del cielo y de la tierra", mientras que en otras lo describiría así: "cretino vestido de seda y terciopelo"¹⁸¹. Se produce en el cuadro una especie de disfraz de sí mismo, un contraste entre la seriedad y orgullo del primer estado y la caricaturización del segundo, quizás debido al incumplimiento en las aspiraciones del joven pintor.

Posteriormente, toda la obra del artista belga estaría marcada por lo teatral, con ciertas influencias simbolistas, pero sobretodo por una visión personal tragicómica de la realidad. La unión de todo esto daría lugar a un peculiar uso de la máscara, que ya comenzaría en sus primeras obras de juventud como *Máscaras escandalizadas* [fig. 228] de 1883, como un elemento tomado de la cultura popular belga. Aunque lo popular y lo grotesco llegarían a su máxima expresión en *La entrada de Cristo en Bruselas en el año 1889* [fig. 229], en el que representa una escena carnavalesca mezclándose con lo imaginario y obsesivo, nos centraremos en *Autorretrato con máscaras* [fig. 230], en el que se comprende mejor el significado que Ensor le daba a las máscaras. Dentro de esta pintura el artista se representa a sí mismo como una versión del autorretrato anteriormente citado, aunque en colores rojizos ambientado con el resto del cuadro. Su rostro es el único al descubierto, mientras se encuentra rodeado por una multitud de enmascarados, que cubren totalmente la escena generando una sensación de agobio y asfixia. Las máscaras son grotescas, y en ocasiones se generan dudas sobre si son caras reales. Algunas no tienen ojos

181 BECKS-MALORNY, Ulrike, *Ensor*, Colonia: Taschen, 2000, p. 44.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

tras los agujeros de las máscaras, como seres desalmados. En la parte superior, en la lejanía pero tocando compositivamente a Ensor, se cuelga una calavera¹⁸² [fig. 231 y 232] que sobresale sobre el juego de máscaras, y que aparecerá de manera protagonista en algunas de sus obras más conocidas, como en *Esqueletos disputándose un arenque ahumado* [fig. 233] de 1891. El artista ha utilizado la teatralidad y lo artificial para hablar sobre la propia existencia, y sobre su sentimiento de incompreensión en un mundo alienado:

“Con un gesto sin par, Ensor se rebela contra este estado de cosas y representa el mundo como un infinito desfile de carnaval con seres más o menos infantiles, malvados, embrutecidos, falsos y estúpidos.”¹⁸³

Tras esta descripción, podemos construir una relación directa con la pintura de Goya *El entierro de la sardina* [fig. 234], donde de nuevo lo popular y lo grotesco dialogan.

“Celebran el entierro de la sardina, el final del carnaval, motivo que deberían celebrar más la iglesia y la jerarquía eclesiástica que esa turbamulta en fiestas. Pero, en el fondo, no celebran el final, sino la victoria de un carnaval que no quiere morir, el triunfo de Carnaval sobre Cuaresma, de la carne sobre el pescado, con esa sardina que en verdad era medio cerdo cortado en canal. El entierro de la sardina era expresión y triunfo del mundo al revés, presidido por una máscara de cuya boca salía una risotada ebria y violenta.”¹⁸⁴

El cuadro, crítico con el clero español, se imbuye de teatralidad, y toda la escena parece constituida por actores al servicio de Goya. La máscara que portan como estandarte es un personaje más, con vida propia, cuya

182 La calavera irá adquiriendo protagonismo en su obra. En 1889 se realizara un autorretrato con una nueva versión en la que se coloca una calavera como si de una máscara se tratase, manteniendo una pose orgullosa ante el espectador. Finalmente, en 1897 se encarnaría directamente en esqueleto, en *Esqueleto con caballete*, cuadro en se representa como un esqueleto pintor rodeado de una selección de sus obras y de los objetos utilizados en sus cuadros, con un pincel abierto inútil y mirando al espectador socarronamente.

183 BECKS-MALORNY, op. cit., p. 48.

184 CREGO, Charo, *Geografía de una península. La representación del rostro en la pintura*, Madrid: Abada editores, 2004.

aura y sonrisa nos recuerda al gato de Cheshire¹⁸⁵ de *Alicia en el País de las Maravillas* en su mundo irreal.

2.3.2. La teatralidad a través del autorretrato

En una de sus definiciones, Pavis definirá la teatralidad como algo, que a nuestro parecer, parece encontrarse innata en la realización de cualquier retrato hasta la actualidad, como especificidad, interferencia y redundancia de varios códigos, la presencia física de los actores (el retratado) y de la escena, la síntesis imposible entre el aspecto arbitrario del lenguaje y la iconicidad del cuerpo, del gesto y de la escena.¹⁸⁶

Profundizando en el concepto, podemos relacionar la teatralidad no solo con el proceso de realización del retrato, sino también con su propio significado. Ana Goutman percibe la teatralidad como el resultado de un diálogo perceptivo, la mirada que comunica a un sujeto que observa (retratista) con el objeto mirado (retratado) y forma una unidad: sujeto-objeto / retratista-retratado. Supone que el objeto percibido es concebido como ficción por el sujeto mirante o espectador, como representación; la teatralidad es la fusión de una ficción en una representación espacial de una alteridad que pone frente a frente a un mirante y un mirado, espectador y retratado.

De la relación entre retratista y retratado surgirá un nuevo resultado, el retrato, dándose posteriormente un nuevo diálogo entre espectador y retrato. El retrato mantendrá unos niveles de teatralidad en relación al fin

185 – Pero es que a mí no me gusta tratar a gente loca – protestó Alicia. – Oh, eso no lo puedes evitar – repuso el Gato-. Aquí todos estamos locos. Yo estoy loco. Tú estás loca. – ¿Cómo sabes que yo estoy loca? – preguntó Alicia. – Tienes que estarlo afirmó el Gato-, o no habrías venido aquí.

CARROLL, Lewis, *Alicia en el País de las maravillas. Alicia a través del espejo. La caza del Snark*, Barcelona: Editorial Óptima, 2000, p. 66.

186 PAVIS, op. cit., 1990.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

para el que fue creado, casi siempre condicionado por el espectador¹⁸⁷. Y a su vez, el retrato puede ser percibido con mayor o menor teatralidad, artificialidad, según la percepción propia del espectador.

Podemos entender más fácilmente esta relación cuando retratista y retratado se vuelven uno en el campo del autorretrato, de forma que el diálogo se produce directamente entre retratista y espectador. Es más fácil así especular sobre los grados de teatralidad, artificialidad, o por contraste de autenticidad, que pueden existir en el retrato.¹⁸⁸

Enumeramos tres categorías de autorretratos a través del condicionamiento que provoca en el autor la relación que se generará entre obra y espectador. En primer lugar, aquellos que no son realizados premeditadamente para ser vistos. Abruptas expresiones vomitadas sin cálculos ni estrategias artísticas. Es en este caso donde la representación más se acerca a lo auténtico, y lo teatral sucede solo como algo necesario y mínimo en la construcción de la imagen. Es la categoría que menos ha trascendido en número, debido a que su fin era íntimo y personal y han llegado al espectador por medio de la casualidad. Es el caso de los autorretratos de Van Gogh y es por su mínima teatralidad que sus pinturas tienen un gran poder una vez han sido presentados ante el espectador. A diferencia de la siguiente categoría, el pintor no tiene ninguna certeza de que sus obras vayan a trascender, y esto les transfiere una libertad singular, causante de buena parte de la fuerza de sus obras.

Otros pintores han exteriorizado su intimidad como una necesidad interior consciente de que debían mantener sus formas y características y su manera personal. Buscan la relación con el espectador. En esta categoría, la

187 Mención aparte merecen los retratos de El-Fayum, creados sin la intención de que exista un espectador, ya que se enterraban junto con el sarcófago del muerto, retratado en vida. Condiciona esto los retratos resultantes, que emanan una sensación vital pocas veces repetida en la Historia del Retrato.

188 ARGULLOL, Rafael, *Maldita Perfección. Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza*, Ed. Acantilado Quaderns Crema, Barcelona 2013.

Recurriremos a este texto para pensar sobre los diferentes niveles de teatralidad o autenticidad en la intención del retrato. En él, el autor enumera diferentes categorías de textos autobiográficos para, posteriormente, compararlos con autorretratos pictóricos.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

construcción artificial se pone al servicio de expresar la propia verdad esencial del autor, pero la auto-confesión queda atenuada por la voluntad del estilo, de la manera de hacer, pero sin anular su autenticidad.

A esta segunda categoría pertenecen la gran mayoría de autorretratos que han trascendido en la historia del género del retrato, siendo los que adquieren mayor grandeza aquellos en los que las estrategias artísticas empleadas en la construcción de los símbolos que el espectador deberá descifrar, se alternan con latigazos descontrolados y parece no haber intermediarios entre el pintor y el cuadro. En este apartado, podríamos incluir, por ejemplo, los autorretratos de Chardin [fig. 235] y Oskar Kokoschka [fig. 236]. Son aquellos en los que el autor consigue hacernos olvidar la parte teatral, artificial, necesaria para construir la obra, para hacernos creer que ésta en su totalidad transmite un mensaje auténtico sin condicionantes.

Existe dentro de esta categoría, donde la creación de la obra está condicionada por la percepción final del espectador, un apartado interesante para nuestra tesis: aquellas obras en las que el autor utiliza su autorretrato como vehículo para transmitir, junto con su propia representación, otros mensajes.

Ejemplos de esto pueden ser el *David vencedor de Goliat* [fig. 237] en el que Caravaggio utiliza su rostro para representar la cabeza del difunto Goliat y transmitir un mensaje moral a través de la historia bíblica, o la pintura *Autorretrato como filósofo del silencio* [fig. 238] de Salvator Rosa, en la que se autorrepresenta sosteniendo un cartel con el escrito *AUT TACE / AUT LOQUIERE MELIORA / SILENTIO*¹⁸⁹, para subrayar la categoría filosófica del silencio, el que está lleno de creatividad y sabiduría. Salvator, con su mirada penetrante y sus labios fuertemente cerrados, emplea su autorretrato para desafiar al espectador con un mensaje específico, de la misma manera que también haría Durero personificándose como Cristo, como hemos comentado con anterioridad.

Debemos nombrar, como también haremos en otros apartados de la tesis, aunque sea superficialmente, la serie de autorretratos realizados por Rembrandt a lo largo de toda su vida, puesto que su potencial escenográfico

189 Trad. "O te callas o dices algo que mejore el silencio"

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

y teatral se dará con una variación que difícilmente se repite a lo largo de la historia del retrato. Se autorrepresenta ocupando el papel de diferentes personajes, moviéndose desde el hombre honorable [fig. 239] hasta el individuo de peor calaña [fig. 240] empleando la vestimenta, lo dramático de la luz, pero también la actuación de sus expresiones para engañar al espectador y conseguir transmitirle una verdad, la verdad de su propia existencia.

Y es que éste es el fin último de la teatralidad, emplear la estrategia más adecuada para que el autor construya una verdad artificial, que transmita una verdad concebida como auténtica por el espectador.

El carácter de lo teatral en esta línea de autorretratos, en los que el mensaje trasciende a la mera expresión de la identidad del autor, se expande a los retratos con similares características, en los que la representación del retratado es un vehículo para transmitir otros conceptos.

Es la evolución de este grupo el que nos interesa, ya que hemos percibido cómo desde las vanguardias a la actualidad la obra ha ido agotando su significado identitario, ocupando ese vacío el interés por comunicar otras reflexiones, despojándose así la representación del sujeto de su concepción dentro del género del retrato. Para explicar esta evolución evidenciando la importancia de lo teatral, emplearemos tres ejemplos recurrentes. El *Autorretrato con peluca* [fig. 241] que Picasso realizó en su juventud, el *Díptico de Marilyn* [fig. 242] de 1962 de Andy Warhol y *Bad boy* [fig. 243] de Eric Fischl.

2.3.3. Picasso: Autorretrato con peluca

Picasso realiza en 1897 *Autorretrato con peluca*. En esta obra, el pintor a sus dieciséis años se autorrepresenta disfrazado con una peluca, metiéndose en el papel de un antiguo maestro. La imagen está escenificada a la manera clásica: colores, luz, composición, nos trasladan a retratos del siglo XIX. Sin embargo, la imagen está cargada de ironía: el alto y exagerado semblante de

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Picasso, la peluca mal colocada, o la descontextualización temporal¹⁹⁰, nos hace percibir la obra como un curioso nexo entre dos planteamientos. Por un lado, una admiración por la forma de hacer de los grandes maestros y las grandes obras de arte, y por otro, una velada crítica y replanteamiento de la finalidad del retrato y el sentido de la representación (en este período Picasso se encontraba formándose en la Academia de San Fernando, en la que duraría poco tiempo y no encajaría¹⁹¹). Poco después de pintar este cuadro, Picasso comenzaría una aventura de la experimentación plástica que duraría toda su vida y que tendría en la representación del rostro uno de sus focos de interés. Con todo esto, *Autorretrato con peluca* es un ejemplo de obra en la que, aún

- 190 Podemos apreciar esta estrategia de una manera más evidente en el autorretrato de Albert Oehlen, en que se autorretrata de manera crítica y caricaturesca con ropa de calle moderna y con una paleta tradicional, mientras que mira absorto y con cierto patetismo a un lado de la composición [fig. 244].
- 191 CID VIVAS, Hilario, "El deseo de Picaso" en *Diario Sur* [en línea] <http://servicios.diariosur.es/picasso/deseo2.htm> [citado en 1 de diciembre de 2014]

A los pocos días de estar en Madrid escribe una carta a su amigo de Barcelona Joaquín Bas que merece la pena leer, ya que percibimos en ella esta mezcla de admiración y desprecio:

"Madrid, 3 de noviembre de 1897. Amigo Bas: te escribo en papel de color rosa como lo podía hacer la ídem del oro. ¡Qué pintores, amigo Bas... no tienen sentido común! Les pasa lo que yo me figuraba, lo de siempre: de Velázquez, la pintura; de Miguel Ángel, la escultura, de etc. El señor Moreno Carbonero me dijo las otras noches en la clase del natural de donde es profesor, que la figura que estaba haciendo está muy bien de proporciones y de dibujo, pero que debía de dibujar con líneas rectas...Es decir, que lo que tiene uno que hacer es una caja para embalar una figura. Parece mentira que se digan tantas tonterías... y yo te diré por qué es el que dibuja mejor: porque se fue a París...Pero desengáñate que aquí en España no somos tontos como lo hemos demostrado siempre, sino que nos educan muy mal; por eso... si tuviera un hijo que quisiera ser pintor, no lo tendría un momento en España, y no creas que lo mandaría a París (donde de buena gana estaría yo), sino a Múnic (no se si se escribe así), pues es una población donde se estudia la pintura en serio, sin cuidarse de obcecaciones de ninguna clase, como puntillismo y demás; aunque yo no creo que así esté mal sino porque el autor le haya salido bien otros han de seguir su huella. Yo no estoy por eso de seguir una escuela determinada, pues no trae consigo más que el amaneramiento de los que siguen ese camino. El museo de pinturas es hermoso: Velázquez, de primera; de El Greco, unas cabezas magníficas; Murillo no me convence en todos sus cuadros, Tiziano tiene una Dolorosa muy buena; Vandik unos retratos y un Prendimiento de Jesús, de órdago; Rubens tiene un cuadro (la Serpiente de fuego) que es un prodigio; Teniers unos cuadros pequeños muy buenos, de borrachos; ahora no recuerdo más. Y por todos lados unas madrileñitas que no hay turcas que se le pongan delante. Te voy a hacer un apunte para que lo lleves a la Barcelona Cómica, a ver si lo compran, que ya reirás. Modernista tiene que ser, como para el periódico que es. Ni Nonell y el Joven místico, ni Pichot ni nadie ha llegado a lo extravagante que va a ser mi dibujo. Ya verás. Adiós. Dispensa que no me despidiera de ti. Besos a [Rosita del Oro] Un abrazo de tu amigo, P. R. Picasso..."

PALAU I FABRE, Josep, *Picasso vivo: 1881- 19007. Infancia y primera juventud de un demiurgo*, Barcelona: Polígrafa, 1980, p. 92.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

dentro del género, el artista ha comenzado a reflexionar sobre otras cuestiones que consiguen robar el protagonismo al fin último del retrato. En este caso, Picasso lo consigue a través de la teatralidad del disfraz, que le permite jugar con una cierta ambigüedad. Una rápida mirada a la evolución de su obra nos permite confirmar nuestra reflexión.

2.3.4. Andy Warhol: Díptico de Marilyn

En la serie de retratos de Warhol apreciamos una paradoja interesante que nos ayuda a reflexionar sobre lo teatral. Aunque podríamos utilizar cualquiera de sus serigrafías de celebridades, nos centraremos en las famosas representaciones de Marilyn Monroe; la representación de la actriz dentro de su personaje se relaciona directamente con lo teatral, y sus numerosas variaciones ayudan a ratificar nuestra reflexión posterior.

Y es que estas obras, pese a ser consideradas retratos, realmente se han vaciado de casi todas las características del género a través de lo teatral. No existe la menor intención de mostrarnos la identidad de una persona, sino el personaje que ésta representa¹⁹². El interés no es el de presentarnos las singularidades que diferencian a Marilyn de otra persona, sino la de mostrarnos su aura como icono de la cultura de masas; y para ello, a Warhol no le importa vaciar la imagen de Marilyn de contenido para renovarla con su propio mensaje, a través de una estética personal en la que se apropia del lenguaje de los medios de masas.

Confrontándose a las características del género del retrato, representa al individuo seriado, repetido como un campo de experimentación de colores aleatorios, reproducidos con la técnica automatizada de la serigrafía. En este ejemplo y en toda la serie de celebridades que realizará con las mismas características, el artista es consciente del poder de atracción del retrato, y también de su posibilidad para satisfacer el ego del retratado.

192 Nos recuerda esto a los retratos rococó del siglo XVIII, en los que el lujo que rodeaba y vestía al retratado, los símbolos de pujanza y de fortuna efímera, contribuían de manera eficaz a presentar la autoridad social del retratado. Pero no hay que olvidar que la especificidad del individuo a través de sus rasgos faciales (pese a tener menos protagonismo que en otros períodos) era imprescindible, pues la pintura se refería a esa persona en particular, y no a otra.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Trasciende el género, pues no se preocupa por captar la esencia de la persona retratada, sino que reduce su imagen al mínimo reconocible aprovechando su fama, para expresar en su conjunto un mensaje. Algo similar a lo que sucedía con las representaciones aúlicas de reyes y emperadores en los que los ropajes, la decoración, la joyería, invaden y se superponen a la identidad del representado para enviar un mensaje de poder, como sucede, por ejemplo en el retrato de Luis XIV realizado por Rigaud [fig. 245].



Andy Warhol (Pittsburgh 1928-1987).
Díptico Marilyn Monroe. Acrílico sobre lienzo,
205,4 x 144,8 cm. Tate Modern, Londres

El retrato se convierte en una mera justificación para la representación, tratándose igual que una lata de sopa, una silla eléctrica o un accidente mortal.

La teatralidad del rostro representado aparece no solo en la intención de presentar al personaje por encima de la persona, sino también en parecer a través de lo superficial lo que realmente no es, para conseguir así transmitir un mensaje ajeno a las finalidades últimas del retrato.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

De entre todas las variantes que Warhol realizó reciclando la misma imagen del rostro de Marilyn, destacaremos el Díptico de 1962. En esta serigrafía se nos presenta cincuenta rostros de la actriz, todas basadas en una imagen publicitaria de la película *Niagara*¹⁹³. El formato se divide en dos. En el lado izquierdo, podemos ver veinticinco rostros de la actriz pintados con colores vivos en la figura (rosa, celeste y amarillo) y dorado en el fondo. Sigue ésta la línea de la mayoría de las representaciones de la actriz realizadas por Warhol en las que juega con la variación de colores chillones. Es una personificación, quizás satirizada, del glamour. Esta obra nos parece especial pues en el lado derecho de la composición se presentan los otros veinticinco rostros, en blanco y negro, con un tratamiento que nos recuerda a una reproducción de fotocopidora, como ya empleara el artista americano en su serie sobre Elvis Presley [fig. 246]. Desde el lado izquierdo de este panel, más cercano al límite con el colorido hasta el extremo izquierdo de la obra, la imagen monocolor pasa de estar consistente, incluso con excesos de tinta que hacen desaparecer sus facciones, a desvanecerse casi en su totalidad por la falta de materia.

Nuestra interpretación es la siguiente: para Warhol, la teatralidad y el glamour con la que la actriz se había presentado al público a lo largo de su vida, la habían convertido en un icono de masas, pero esto había invadido su identidad real hasta que fuera sacrificada, y así lo representó. Poco antes de realizar esta obra, Marilyn Monroe había sido encontrada muerta. La repetición de la imagen sirve como estrategia para expresar la difundida presencia de la actriz en los medios de masas por un lado, pero también para relatar la evolución de su desaparición, su mortalidad.

2.3.5. Eric Fischl: Bad Boy

Bad Boy de Eric Fischl es una obra interesante para entender la forma en que la representación del sujeto contemporáneo puede desligarse de características del género del retrato a través de la teatralidad.

193 TATE [en línea] <http://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093> [citado en 2 de octubre de 2014]

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Toda la obra de Erich Fischl está imbuida de cierto aire teatral, los personajes parecen actores realizando aquello que el artista le ha dictado, todo se encuentra en un inquietante equilibrio entre realidad y ficción [fig. 247]. Esta pintura podría haber salido del fotograma de una película. El tratamiento escenográfico, la entrada de luz, el punto de vista *vouyeur* desde la espalda de uno de los dos protagonistas de la imagen fuera de escena, están tratados con una estética de film.

En esta obra, una mujer de mediana edad se encuentra en la cama abierta de piernas, abstraída en lo que no se sabe si es un éxtasis de dolor o de placer. Tampoco sabemos si la mujer se esta exhibiendo ante el niño o éste ha entrado a hurtadillas. Toda la pintura está imbuida de un ambiente artificial, como si los elementos hubiesen sido colocados como en una obra de teatro, de una manera similar a lo que sucede en las composiciones pictóricas de Edward Hopper. El propio artista nos dice sobre este cuadro:

“Yo no sé realmente qué pensar de *Bad Boy*. Fue una pintura muy significativa para mí, no sólo por lo que fue para mi carrera, sino también por la forma en que llegué a ella. Me enseñó mucho acerca de mi propia transformación y creatividad. Fue duro de conseguir. Como expedición creativa era bastante divertido. Empecé queriendo solo pintar un bol de frutas. Desde la pintura del bol de frutas construí la habitación que lo contenía, encontrando quién debía estar en la habitación y qué momento del día era. Quien primero pensé que ocuparía la habitación ya no están. La gente entraba y salía. El veinteañero robando dinero del bolso comenzó como un niño acostado al lado de la mujer, después en un niño de cinco años sentado en la cama mirando por la ventana. Él literalmente creció en esa habitación. No sabía predecir qué pasaría. Me mantuve trabajando por intuición. Intentaba cosas que no funcionaban, que parecían forzadas. Pintaba cosas dentro y luego las sacaba. Quieres resolver lo que pasa en el proceso creativo todo el tiempo, pero la realidad es que lo más familiar es sentirse perdido. Estuve trabajando en un nivel profundamente intuitivo y fue increíblemente satisfactorio cuando encontré un punto de claridad.”¹⁹⁴

194 VV.AA., *Eric Fischl, 1970-2007*, Nueva York: The Monacelli Press, 2008, p. 64.

2.3.6. Enrique Marty: La familia

Enrique Marty es un artista español que trabaja con un amplio espectro de medios: pintura, escultura, vídeo, animación, instalaciones, teatro, etc. todos puestos al servicio de una producción de imágenes en las que el absurdo y lo siniestro, como pasara en la obra de Marina Núñez, se encuentran íntimamente ligados para construir una representación del sujeto contemporáneo. Es por este juego entre lo que aparenta ser real y no lo es, que su trabajo se encuentra ligado a lo teatral. No es casualidad que él mismo llame a sus instalaciones “escenografías”.

Aunque la obra de Enrique es extensa, nos centraremos en un proyecto en el que la teatralidad juega un papel principal junto con la representación pictórica del rostro: *La familia* [fig. 248], exposición realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en el 2000.

La familia es un proyecto dividido en dos espacios. Por un lado, de referencia escultórica, aparecen amontonados una serie de objetos y materiales diversos traídos desde el estudio; en el otro, el que nos interesa para nuestra investigación, el artista presenta de forma abigarrada cerca de trescientas pinturas. Esta colocación encuentra su sentido en “la reivindicación de la recuperación, vigencia, y pertinencia en un amplio sentido de lo barroco”.¹⁹⁵ Repetirá esta estrategia en otros proyectos como *Pintura mutante* [fig. 249]:

“Las pinturas han sido colocadas de modo que puedan ser leídas como secuencias oníricas o también como una representación del desarrollo del pensamiento desorganizado, en el que un pensamiento lleva a otro, queda interrumpido por uno nuevo que llega y así sucesivamente.”¹⁹⁶

Pervierte así la estética fílmica de las imágenes. Enrique Marty nos presenta a su familia en un conjunto de imágenes pictóricas cuyos referentes fotográficos

195 Nota de prensa, “Enrique Marty. La familia”, en *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* [en línea] <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/enrique-marty-familia> [citado en 24 de octubre de 2015]

196 MARTY, Enrique, “Pintura Mutante”, MARCO, Vigo, España (2006) en *Enrique Marty* [en línea] http://www.enriquemarty.com/INSTALACIONES_Pintura_Mutante_MARCO_Vigo_Espana_%282006%29.html [citado en 24 de octubre de 2015]

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

hacen que proporcionen una sensación de instantaneidad. Estas pinturas surgen del interés del artista por lo inmediatamente cercano a él. Luis J. Casado nos indica:

“El análisis del entorno cotidiano y cercano es fundamental en su obra, fijando el punto de mira en su familia, amigos y personas cercanas pero ampliándolo progresivamente en la dirección que las propias circunstancias vitales de Marty le marcan. Desde este punto de arranque, parte su obsesiva vigilancia del mundo que le rodea (que el mismo califica con ironía de ‘científica’) y al que somete a un durísimo juicio.”¹⁹⁷

Enrique Marty, como si fuera el director de una obra de teatro, utiliza a sus familiares y amigos como actores que realizan todo tipo de acciones ridículas y absurdas,¹⁹⁸ a la que él añade una escenografía grotesca, para presentar a un sujeto contemporáneo desvalido y violento introducido en un contexto de falsa película documental. Nos indica Omar Pascual sobre la forma de proceder de Marty:

“Esta condicionante dicotómica de impacto visual y sordidez (o solidez) narrativa, dota su producción que va desde acuarelas, esculturas en látex, textil y escayola, pinturas, murales-mosaicos-pictóricos y video-instalaciones, o *environments*; de un sello autoral que siempre se nos hace ‘familiar’, ‘reconocible’. Y quizás ahí, en su familiaridad, en su identificable sentido de lo no-ajeno es donde está su posible peligro, es decir: en su proximidad puede que sea donde esté su misterio explosivo.

197 CASADO, Luis J., “Enrique Marty”, en VV.AA., *Spain 1957-2007*, Madrid, Skira, 2008. [en línea] http://www.enriquemarty.com/TEXTOS_ARTICULOS/TEXTOS_Enrique_Marty_Luis_J_Casado.html [citado en 24 de octubre de 2015]

198 “Hago creer al espectador que hay una narración, pero que no sabe muy bien cuál es. Incluso he hecho secuencias, por ejemplo una en la que una persona se santigua y pinto cada uno de los pasos: cada imagen simplemente es un gesto. Pero poniendo todas juntas, efectivamente, si sigues el recorrido, reconoces que se está santiguando y que es cada uno de los pasos. He hecho otras series que tienen un performance detrás que no se ve y que nadie conoce: por ejemplo una serie enorme de gente quitándose la ropa, todos tienen detrás el mismo fondo (un papel pintado azul con flores). Le ofrecía a amigos que en mi estudio se quitaran la ropa, la que tuvieran en ese momento, prenda a prenda, y yo le iba haciendo una foto de cada momento; podían parar cuando quisieran: se podían quitar sólo la camiseta o quedarse totalmente desnudo o desnuda.”

Conversación con Isabel Tejeda, en *Enrique Marty* [en línea] http://www.enriquemarty.com/TEXTOS_ENTREVISTAS/Conversacion_con_Isabel_Tejeda.html [citado en 25 de octubre de 2015]

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Aquel que nos puede reventar en plenas manos o cara sin apenas darnos cuenta de su presencia, porque ya se nos había hecho habitual, diarístico, natural en nuestro entorno.”¹⁹⁹

Enrique Marty emplea así lo teatral, utiliza un tema que el espectador acepta como suyo, cercano y familiar, con el que empatiza, para a través de, como nos indicaba Barthes, “artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces”, pervertir el concepto tradicional de familia y revisionarlo trabajando con sus límites. Los rostros representados en estas pinturas, que adquieren una falsa veracidad por sus reminiscencias fotográficas, son la de actores que realizan el papel de ellos mismos, pero que el pintor caricaturiza y convierte en seres inquietantes. Estrella de Diego lo describe así:

“Primero ‘demonizó’ a su madre, luego la convirtió en la tan manoseada ‘madre fálica’ e implicó más tarde a otros miembros de la familia, supuestos suicidas para la foto. ‘Retratos de gente acabando con su propia vida, un aparente contrasentido (el retrato supone un deseo de perdurar)’, comentaba impertérrito el artista en un texto, al referirse a las fotografías de Carlos, Teresa o Alfredo, los queridos ‘primos’ que un día encontraron las pistolas en casa.

(...) Así que la maniobra en Enrique es mucho más que una crítica de la familia –eso se queda para los sociólogos. Enrique visibiliza ese trauma familiar que todos llevamos dentro y que el resto, a veces de forma incluso agresiva, convertimos en asesinato simbólico.

(...) Nunca el retrato de familia había sido tan convincente, nunca tan bien avenido. Cada cosa en su sitio. El retratista ha retratado lo invisible. Y todos nos reconoceremos en su retrato de familia: las familias se parecen, al fin, mucho.”²⁰⁰

199 PASCUAL, Omar, “Smells like Dry Blood, en *Enrique Marty* [en línea] http://www.enriquemarty.com/TEXTOS_ARTICULOS_TEXTOS_Smells_like_Dry_Blood_Omar_Pascual.html [citado en 24 de octubre de 2015]

200 de DIEGO, Estrella, “Retrato de Familia” en *III Bienal Iberoamericana de Lima*, Lima, 2000 [en línea] http://www.enriquemarty.com/TEXTOS_ARTICULOS_TEXTOS_Retrato_de_Familia_Estrella_de_Diego.html [citado en 25 de octubre de 2015]

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Para conseguir esto, lo teatral juega un papel importante, pues es necesario que el esperpento resulte lo más verosímil posible. Podemos apreciar esta relación entre lo real y lo ficticio en otros trabajos pictóricos como la serie *Matar es fácil* [fig. 250 y 251] o *Apocalipstick* [fig. 252]. Así nos lo confirma Stefanie Patruno:

“(…) Existe otra combinación intrínseca: la del arte y la realidad. Si la tendencia a abolir las fronteras entre la forma estética y la realidad es inherente, per se, a toda obra de arte total, las exaltadas variaciones de Marty de una obra de arte total aspiran a algo más: a crear un arte veraz, sentimental, mágico, dionisiaco y anti-heroico que, alejándose de las ‘bellas artes’, persigue no un efecto más allá de la realidad, sino (de manera potenciadora o destructiva) la realidad en sí misma. (...) Por eso, la manera en que Enrique Marty emplea al mismo tiempo las formas veristas de representación y las tendencias grotescas y caricaturizantes, tal y como las encontramos en el periodo Barroco y en el siglo XIX en muñecas y gabinetes de curiosas figuras de cera, desconcierta a los espectadores de hoy tanto como a los de la época de Gêrôme. Sin embargo, mientras que el clasicista francés se dedicó únicamente a la mera reproducción ilusionista de la realidad, entre la naturaleza y la imitación, Marty trata de inducir en el espectador una actitud de confrontación.”²⁰¹

El propio artista reflexiona así sobre su metodología de trabajo y la relación con el espectador, así como sobre el uso de lo teatral:

“Si no sabes el código quizá no te des cuenta que ese tipo es un actor que puede salir en varias películas como varios personajes. ¿Qué pasa cuando Harrison Ford está interpretando al personaje de *Armas de Mujer*? ¿Quién es Indiana Jones en ese universo? Cuando los personajes de la película van al cine a ver *Indiana Jones*, ¿a quién ven? Al ejecutivo.

201 PATRUNO, Stefanie, “El arte es peligroso, fanático, mágico y algunos comentarios adicionales sobre las esculturas de Enrique Marty”, en *Soft Cockney*, Otegem, 2013 [en línea] http://www.enriquemarty.com/TEXTOS_ARTICULOS_TEXTOS_El_arte_es_peligroso_fanatico_magico_y_algunos_comentarios_adicionales_sobre_las_esculturas_de_Enrique_Marty_Stefanie_Patruno.html [citado en 25 de octubre de 2015]

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Es un metalenguaje. (...)Estás hablando de una película, eso te lleva al director, el director te recuerda a un amigo y de repente acabas contando una anécdota que te ocurrió en la mili. Efectivamente, cuando uno hace las cosas cotidianas funciona exactamente así.

Cuando monto una instalación con trescientos cuadros, son como parpadeos, como recuerdos o un bombardeo de imágenes..., es un espacio tan mental como si reconstruyo una feria, que para mí es un espacio mental. Es como una de estas muñecas rusas que salen una de otra. La feria de Flaschengeist, te recuerda a una feria porque todos los elementos juntos te llevan a recordar o pensar que es una feria. Igual que todas las pinceladas juntas de un cuadro te dan la impresión de que es una imagen, pero son sólo pinceladas. Cuando pintas te das cuenta que lo único que haces es unir las pinceladas con un código determinado que te da la práctica, pero no deja de ser un brochazo aquí, un brillo aquí, una sombra aquí, una línea en el otro lado... igual que las palabras en un libro. Las palabras unidas dan la sensación de que te estén diciendo algo, pero en realidad es una abstracción."²⁰²



Enrique Marty (Salamanca 1969), *Niños desaparecidos*, 2008. Técnica mixta sobre papel, Políptico 19 formatos, 29 x 21 cm cada uno. Colección particular

202 "Conversación con Isabel Tejada", en *Enrique Marty* [en línea] http://www.enriquemarty.com/TEXTOS_ENTREVISTAS_Conversacion_con_Isabel_Tejeda.html [citado en 25 de octubre de 2015]

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

En la obra pictórica de Enrique Marty hay un interés constante por la representación del rostro en todas sus variantes. *Roberto y Jesús* [fig. 253], *Miedo y Megalomanía en quince estados diferentes* [fig. 254] y *Niños desaparecidos* [fig. 255] son un ejemplo de esto. A través de una pintura expresiva y matérica, utiliza el referente fotográfico para enfatizar lo grotesco del resultado, al mostrar al espectador que las imágenes surgen de su propia experiencia. David Barro, analizando su exposición *Flaschengeist* hace referencia a su representación del rostro:

“Insisto que el espejo deformado de Marty escupe, sobre todo, rostros que son los nuestros sin maquillar, o mejor, maquillados hasta un lujurioso exceso.

Señala Jacques Derrida cómo ‘solo un rostro puede detener la violencia, pero en primer término sólo él puede provocarla.’ Y estos rostros de Marty resultan obsesivos y enfermizos hasta el punto de provocarla, o en todo caso, de evocarla.”²⁰³

203 BARRO, David, “Enrique Marty hasta que la muerte no separe”, en *El Cultural*, 12 de enero de 2006 [en línea] <http://www.elcultural.com/revista/arte/Enrique-Marty-hasta-que-la-muerte-no-separe/16308> [citado en 25 de octubre de 2015]

2.4. El rostro como herramienta documental

«EL GRAN HERMANO TE VIGILA»

George Orwell²⁰⁴

Toda obra de arte tiene un valor documental intrínseco. Al ser el resultado del período social, económico y cultural en el que surge, nos proporciona una información histórica sobre el mismo. Esta relación entre la obra y su período será de ida y vuelta, pues cuanto más sepamos sobre el momento y lugar en que la obra fue creada, más niveles de significado sustraeremos de ella.

Al centrarnos en el rostro aparecen unos rasgos característicos. Los retratos nos informan sobre la genealogía, pues antes de la aparición de la fotografía era a través de la pintura la única vía de nuestros antepasados para que su imagen perviviera tras su muerte. Es éste un factor muy importante pues la historia es creada por personas,²⁰⁵ y en gran medida, condicionada e incluso definida por las élites. En relación a esto nos resulta interesante mencionar la siguiente reflexión de Rosa M. Artero:

“Los mismos parámetros perviven hoy día. (...) En el terreno artístico, las formas que el retrato utiliza como expresión pictórica de lo singular siguen surgiendo de la necesidad de particularizar los rasgos. A pesar del tiempo, aún se insiste en una ‘genealogía de la estirpe’.”²⁰⁶

Gracias al retrato conocemos el aspecto y hasta cierto punto, la forma de vida de emperadores, monarcas, aristócratas y burgueses desde hace cientos de

204 ORWELL, George, *1984*, Barcelona: Salvat Editores, 1983, p. 1.

En cada descansillo, frente a la puerta del ascensor, el cartelón del enorme rostro miraba desde el muro. Era uno de esos dibujos realizados de tal manera que los ojos le siguen a uno adondequiera que esté. EL GRAN HERMANO TE VIGILA, decían las palabras al pie.

205 MCNEILL, Daniel, *El rostro*, Barcelona: Tusquets Editores, 1999, p. 119.

206 MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El Retrato. Del sujeto en el retrato*, Barcelona: Montesinos, 2004, pp 61-62.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

años, pero también, en menor medida, de campesinos, obreros, bufones, y de casi cualquiera que haya adquirido un papel social en nuestra historia.

Las familias nobles se construían sus propias galerías de retratos de antepasados. Aunque en ocasiones utilizaban datos reales que permitían saber cómo eran los rasgos concretos de algunos antepasados puesto que se disponía de retratos anteriores que eran reelaborados para dar una apariencia homogénea a las nuevas series, en otras ocasiones estos retratos eran totalmente inventados. Hay muchos casos, donde buena parte de los retratos son imaginarios, fingidos.²⁰⁷

Junto con su carácter historiográfico, la representación del rostro puede tener otros valores documentales. Aunque actualmente la fotografía y lo audiovisual han apartado la pintura de la captación documental del mundo, no ha sido así durante siglos, en los que la pintura era el único medio para tal fin.

2.4.1. Antecedentes (Hans Holbein)

El retrato podía actuar como una sustitución de la misma persona retratada. A través de esta anécdota que nos relata Daniel McNeill podemos hacernos una idea de su importancia:

“En 1341, Juana de Bretaña y su hija deseaban solicitar unos milagros en la capilla de Santiago de Compostela, pero como el viaje podía resultar demasiado cansado y peligroso, al final enviaron en su lugar reproducciones suyas en forma de estatuilla de plata.”²⁰⁸

Un ejemplo más extremo lo podemos encontrar en el relato que desembocaría en la unión matrimonial entre el monarca Enrique VIII y Cristina la Duquesa de Milán. Ante el interés del rey inglés por desposarse por cuarta vez con una mujer atractiva, recibiría una descripción literaria por parte de su embajador

207 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, “El retrato clásico español”, en VV.AA., *El retrato*, Madrid: Galaxia Gutenberg, 2004, p. 201.

208 MCNEILL, op. cit., p. 120.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Hutton en la región ensalzando la belleza de la dama. Esto no sería suficiente para Enrique VIII, y ante la imposibilidad de conocerla personalmente por el peligro que conllevaba trasladarse, encargó, tras complicados trámites burocráticos, un retrato de la dama por parte de su pintor de corte, Hans Holbein:

“Al día siguiente se le concedieron a Holbein tres horas de posado para retratar a la duquesa [fig. 256]. Holbein estaba obligado a trabajar con rigor y retratar con la mayor celeridad y precisión a su modelo. Si la belleza de Cristina no resultaba evidente, el retrato entraría en contradicción con las afirmaciones esgrimidas por Hutton. (...) Por otro lado, una imagen excesivamente halagadora podría derivar en un desastre aún mayor, puesto que elevaría las expectativas del monarca únicamente para provocar una inmensa decepción. Según todos los indicios, Holbein realizó un trabajo magistral.”²⁰⁹

Otro caso en el que Holbein estaría menos acertado, pese a realizar una gran obra, sería en el retrato de Ana de Clèves [fig. 257]:

“Esta imagen tan sensual como misteriosa encendió la pasión amorosa de Enrique VIII. (...) Enrique se mostraba exultante ante la perspectiva de contraer matrimonio con Ana de Clèves. (...) Necesitaba, según sus propias palabras, ‘alimentar su amor’. El día de Año Nuevo, el rey, acompañado por varios ayudantes de cámara disfrazados con coloridas capas y grandes capuchas, se desplazó en secreto portando consigo un obsequio para recibir el año y sorprender a Ana en la abadía de Rochester, un alto en el camino de su dama hacia la ciudad de Londres. Con semejante atuendo de incógnito, Enrique se deslizó, ansioso, hasta la alcoba que ocupaba la futura reina de Inglaterra. El enamorado monarca se quedó perplejo, completamente anonadado, sumido en una inesperada estupefacción. Ana tenía una nariz de tamaño considerable y todo su rostro estaba picado por la viruela. La belleza que brillaba en el retrato de Holbein no existía en el cuerpo de aquella mujer.”²¹⁰

209 RACHLIN, Harvey, *Tras las obras maestras*, Barcelona: Ma non troppo, 2008, pp. 47-51.

210 RACHLIN, op. cit., 2008, p. 52.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Estando más o menos atinado, lo cierto es que en este relato histórico podemos apreciar la importancia documental que podía alcanzar un retrato. Se confiaba en él no solo para condicionar el matrimonio de una persona, situación bastante relevante, sino que de estos retratos dependía el futuro de una nación. El caso de los retratos de Holbein no era aislado, pues fue común entre la nobleza europea del siglo XVI.

Sin duda, el retrato pictórico ha perdido gran parte de sus funciones en la sociedad actual, pero como veremos a continuación, no significa que, precisamente por esta situación marginal, no sea capaz de generar contextos interesantes, así como generarse nuevas relaciones entre la representación del rostro y lo documental. Nuestra postura se encuentra cercana a la del artista Leon Golub, que posteriormente analizaremos:

“¿Hasta qué punto es relevante hoy para la pintura registrar estas cosas? ¿Es el rol de la pintura? ¿O bien la fotografía y el cine han usurpado esa función? Mi respuesta es que aquellos que creen que la pintura es irrelevante no prestarán atención. Y si uno cree que es relevante, prestará atención. Yo creo que sigue siendo relevante, creo que puede lograr cierta tensión e intensidad muy distintas de las que ofrece la fotografía, y que sigue siendo un instrumento muy poderoso para la sociedad. Intento hacer una especie de reportaje del mundo tal como yo lo entiendo, y hay mucho en juego en el mundo.”²¹¹

Son muchos los artistas contemporáneos que han reflexionado a través de su obra sobre este tema, pero hemos seleccionados por ser relevantes y representativos a John Baldessari (National City 1931), Leon Golub (Chicago 1922-2004), Marlene Dumas (Ciudad del Cabo 1953), Luc Tuymans (Mortsel 1958), Marcus Harvey (Leeds 1963) y al español Chema López (Albacete 1969).

211 Entrevista con Ara H. Merjian, Nueva York, 1996, cit. en GOLUB; Leon, “Pintura de historia: el matrimonio de la pintura de historia y los medios de comunicación”, en VV.AA., *Leon Golub*, Madrid, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía- Turner, 2011, p. 131.

El género del retrato más allá de la
captación de la identidad

2.4.2. John Baldessari

El caso de John Baldessari es el más particular puesto que, aunque este artista comenzaría siendo pintor, poco a poco otras disciplinas como la fotografía y el video se irían añadiendo a su discurso hasta conquistar por completo su lenguaje personal.



John Baldessari (National City 1931). *Two Whales (with people)*, 2010. Serigrafía sobre papel, 82 x 59 cm. LACMA, Los Ángeles.

Baldessari se apropia directamente de imágenes sacadas de revistas populares, como él mismo nos indica: “Yo tuve la misma idea (que Warhol), la de hablar solamente el lenguaje que la gente habla, o que usa, o con el que se siente cómoda”.²¹²Aunque tiene proyectos que definen su trabajo dentro del arte

212 LARRATT-SMITH, Philip, “Entrevista a John Baldessari”, [en línea] <http://www.banrepcultural.org/warhol/mramerica/articulos-y-entrevistas-baldessari.html> [citado en 5 de octubre de 2015]

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

conceptual como *Cremation Project*²¹³, en la que en 1970 decidió quemar sus obras realizadas entre 1953 y 1966, elaborando un ritual y documentándolo, o *Embed series*, comenzado en 1974 y en la que reflexiona sobre los mensajes publicitarios y el uso de la imagen y la palabra. Para este apartado nos centraremos en un conjunto de obras en los que recogía fotografías y colocaba círculos de color en el rostro de los personajes ya de por sí anónimos que salían en ellas [fig. 258 y 259]:

“A mediados de los años ochenta, empezaron a aparecer puntos de colores sobre los rostros de los personajes. Baldessari descubrió que el hecho de cubrirles el rostro acentuaba el carácter anónimo de los personajes, lo que obligaba al espectador a centrarse en otros aspectos de la imagen para dar sentido a la escena. Pese a que se trata de obras sin texto, el lenguaje seguía teniendo un papel importante a través de sugerentes títulos, que para Baldessari son tan significativos como la pieza misma.”²¹⁴

Estas obras se convierten en anti-retratos en las que el artista elimina de manera directa la identidad para experimentar con la contrariedad que provoca en el espectador. Añade a la imagen fotográfica puntos adhesivos de colores de cualidades pictóricas, eliminando el poder de atracción de las expresiones faciales, y evitando así que la mirada se acomode en la imagen cliché, teniendo que encontrar nuevos significados. Estos puntos aplanan la imagen y evidencian su artificialidad contrastando con la creencia en la veracidad de lo fotográfico, y crean un diálogo entre el círculo de color abstracto y la imagen figurativa. A través de la eliminación del rostro a través de la superposición de los puntos de color se construye una nueva obra con nuevos significados.

213 “Por aquel entonces mi estudio era un cine vacío que pertenecía a mi padre. Lo usaba mientras no lo alquilaba. No vendía nada, así que cada vez tenía más cuadros. Me dije que si seguía pintando nadie sería capaz de encontrarme y me quedaría enterrado bajo todos mis cuadros. Así que decidí que no necesitaba guardarlos, ya que los tenía fotografiados. Me propuse reducirlo todo al máximo, hacer miniaturas de los cuadros y enviarlas a mis amigos escondidas debajo de los sellos, como en las películas de James Bond, pero era demasiado trabajo. Así que decidí quemarlos. En cierto modo era como quemarme a mí mismo. Así nació *Cremation Project*.”

ULRICH OBRIST, Hans, “John Baldessari” en *El cultural* 5 de febrero de 2010 [en línea] <http://www.elcultural.com/revista/arte/John-Baldessari/26570> [citado en 5 de octubre de 2015]

214 *Pura Belleza en MACBA* [en línea] <http://www.macba.cat/es/expo-john-baldessari> [citado en 5 de octubre de 2015]

2.4.3. Leon Golub

El americano Leon Golub desarrolló su trabajo, al igual que Baldessari, en un período en el que el Expresionismo abstracto imperaba en Estados Unidos. Ya desde su primera serie de obras reconocidas, *Gigantomaquias* [fig. 260], el pintor sacaba sus referentes de una acumulación de material fotográfico procedentes de diversas publicaciones que incluían el fotoperiodismo, las revistas deportivas y también fuentes de la historia del arte.²¹⁵

Uno de los objetivos del trabajo de Leon Golub era encontrar formas de figuración representativa como una vía actual para ordenar y construir el yo, para lo que utilizaba una representación del cuerpo ordenado pero fragmentado y una relación figura-fondo concreta, lo que se contraponía frontalmente a las experiencias del Expresionismo abstracto y los campos de color, pues toda su obra es un intento de volver al "mundo real". Esta afirmación del propio artista es esclarecedora:

"A finales de los cuarenta hice algunas litografías de cabezas como calaveras. Tres amigos míos vinieron a verlas. Les enseñé los dibujos preparatorios de los grabados –unas calaveras feas, monstruosas y terribles, tal como yo quería que fueran– y dijeron: 'Están bien, muy bien, qué bonitas líneas, qué buena proporción de blanco y negro'. Y repliqué: ¡Pero maldita sea! ¡Son putas calaveras! Uno de ellos me dijo: 'No importa'. Pero sí que importa. Mire, ésa es mi postura, ésa es exactamente mi postura. Toda mi postura en el mundo del arte puede sintetizarse en esta frase: sí que importa. Y ahí es donde está la lucha."²¹⁶

También se contraponía la obra de Golub al siguiente movimiento que imperaría en Estados Unidos. Mientras que el Minimalismo quería eliminar el rastro del cuerpo, del gesto, Golub anticipaba el proceso antes que la obra y enfatizaba la piel de la pintura. Podemos apreciar esto en sus *Cabezas* [fig. 261 y 262].

215 BIRD, Jon, "¡Mordiscos de realidad! El arte feroz de Leon Golub", en VV.AA., *Leon Golub*, Madrid: ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía- Turner, 2011, p. 12.

216 Entrevista con Irving Sandler, *Archives of American Art Journal*, Vol. 18 nº 1, 1978 cit. VV.AA., *Leon Golub*, Madrid: ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía- Turner, 2011, p. 15.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

En *Napalm y Vietnam* el uso del pigmento, las rupturas del campo pictórico y la presentación de armas, uniformes y gestos surgían de una cultura fragmentada y herida.²¹⁷ En sus siguientes series de los ochenta como *Mercenarios* o *Interrogaciones* se seguiría evidenciando el uso de documentación relacionada con las operaciones militares y sus consecuencias en atacantes y víctimas [fig. 263], reconociendo la función de la imagen fotográfica a la hora de definir la cultura visual del momento. Existe un interés común con artistas como Gerard Richter o Barbara Kruger para quienes el carácter mediatizado de la experiencia era el tema principal. Pero su obra tiene una atmósfera erosionada, gastada, para recordar su carácter documental indirecto, pues sus imágenes ya habían pasado varios filtros antes de llegar a su archivo fotográfico de referencia²¹⁸ como información visual para documentar la guerra. Nos explica Leon Golub:

“La pintura que procede de la fotografía es una tercera transcripción. (...) Las imágenes mediáticas son pálidos reflejos de ‘lo real’, y yo busco la representación tangible y burda de los acontecimientos, un estremecimiento, una tensa transcripción ante lo que ocurre. (...) Pero la gran mayoría de las fotografías no tiene nada que ver con el tema que nos ocupa. Yo asumo que contienen mucha información. Intento poner en la pintura algo de esa factualidad, el carácter directo, la relativa objetividad; y sobre todo, la información atomizada que parece quedar dispersa en una fotografía...la fotografía define y precisa la situación. La pintura parte de ahí para llegar a una visualización totalizadora de la naturaleza pública del acontecimiento y su propulsión a nuestro espacio y reconocimiento de ese hecho, nuestra presencia impactada y nuestra implícita complicidad, o nuestro miedo...”²¹⁹

Es ésta la manera en que adquiere sentido la pintura como lenguaje documental que le permite diferenciarse de los medios de comunicación imperantes, y

217 BIRD, op. cit., p. 13-14.

218 BIRD, op. cit., pp. 17-22

219 SIEGEL, “Discourse on the early eighties” en *Artwords 2*, 1988 cit. en PADIYAR, “Satish”, Leon Golub y la banalidad del mal”, en VV.AA., *Leon Golub*, Madrid: ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía- Turner, 2011, p. 101.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

ocupar un lugar útil en la descripción del mundo, como contrapunto al recorte y fragmentación de los media, a su fugacidad y discontinuidad.

La utilización de su archivo documental personal, su corpus de imágenes, se volvería a hacer evidente en una de sus últimas series, en la que las pinturas de pequeño formato estándar, 10 x 8 cm, muy utilizado para copias fotográficas, vuelven a tratar su temática de violencia, mitología, historia e irreverente erotismo [fig. 264 y 265].

En cuanto al valor documental en la obra de Golub es interesante destacar su interés por dejar aparte algo de las grandes máquinas visuales del siglo XIX e incorporar las políticas del “ahora” televisivo y su manipulada sensación de inmediatez.²²⁰ Y aunque Leon eligió ese camino plagado de dudas, fue precisamente esa opción la que acabó convirtiéndole en el principal pintor político norteamericano.²²¹

Para entender una de las múltiples maneras en que la obra de Leon Golub se relaciona con lo documental, relataremos esta anécdota de Jo Anna Isaak:

“Un día, mientras su exposición retrospectiva estaba en el Brooklyn Museum, me encontré a uno de mis estudiantes mirando estupefacto

- 220 “Digo que esas imágenes –algo que ocurre en Vietnam, anuncios de automóviles, comedias de situación, discusiones políticas, más mentiras, más distorsiones, más propaganda– se rompen. No recibimos una sola imagen para asimilar, recibimos toda clase de imágenes simultáneamente, y eso es lo que desencadena nuestra agitación nerviosa. (...) Todo eso que nos asalta todo el tiempo; nos movemos entre lugares, situaciones, individuos, una y otra vez. Todas las cosas que saltan en nuestra mente. Podemos bajar el volumen, podemos echar las cortinas, pero siguen ahí, agitándose. Las cosas son más simultáneas que nunca, nos agitamos más, porque intentamos equilibrar cien millones de cosas distintas en nuestra mente. Es la conciencia moderna.”

GUIBAULT, Serge, “Primera época de Golub. La fuerza de la impotencia y el poder de la fortaleza”, en VV.AA., *Leon Golub*, Madrid: ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Turner, 2011, p. 131.

- 221 ISAAK, Jo Anna, “La hora de Leon Golub”, en VV.AA., *Leon Golub*, Madrid: ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Turner, 2011, p. 65.

“Si tuviera que describir mi obra, diría que es una definición de cómo se muestra el poder a través del cuerpo, en los actos humanos y en nuestro tiempo; cómo se muestran el poder, la tensión y los poderes políticos y económicos:”

HORSFIELD, Kate, “Entrevista a Golub”, en *Profile 2/2*, marzo de 1982, p.22.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

sus pinturas de Vietnam. Le dije que Leon se había sentido ‘derrotado’, según sus palabras, por la ardiente inmediatez de la televisión, y por lo difícil que había sido para él competir con las ubicuas imágenes del medio. Aquel joven simplemente dijo: ‘Nunca vi la guerra de Vietnam en televisión; éstas son las primeras imágenes que veo de aquellas guerra’. (...) Las imágenes televisivas se desvanecieron, Lo que queda es el poderoso testimonio de la protesta de este artista, ejecutado a gran escala. Leon hizo lo que se propuso (...). De paso, mostró que la función del pintor como político revolucionario sigue siendo viable. Leon puso nombre a lo innombrable y confirió una abierta existencia a cosas que sólo habían existido fugazmente, o de modo implícito, o en un estado confuso o reprimido.”²²²

Golub tuvo un período entre 1976 y 1979 en el que abandona las pinturas de gran formato y se centra en pequeñas obras en las que representa a hombres poderosos: Rockefeller, Arafat, Franco... [fig. 266, 267 y 268] centrándose el artista en sus rostros, que saca de archivos documentales. El pintor ha dicho sobre estas caras:

“Pienso en los *Political portraits* como pieles o máscaras de goma; realistas, pero carentes de expresión. Están vacíos. No existen; les faltan huesos o tendones. En un retrato del renacimiento vemos un individuo, una realidad política con un organismo. Mis retratos muestran a personas que, si actúan, lo hacen de un modo irracional, irregular. Son marionetas en su cuerda, aunque pretendan dirigir el espectáculo.”²²³

Los rostros están “desprovistos de pretensión histórica, profundidad subjetiva o vulnerabilidad humana. La tradicional y carismática mirada del poderoso líder esta ausente”,²²⁴ se nos presentan más como payasos que como monstruos. Estas obras no cumplen las características del género del retrato, los rostros representados son una herramienta para documentar un poder vacío y banal, más cercanas, quizás, a la pintura de historia.

222 ISAAK, op. cit., p. 71.

223 PADIYAR, Satish, “Leon Golub y la banalidad del mal”, en VV.AA., *Leon Golub*, Madrid: ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía- Turner, 2011, p. 95.

224 PADIYAR, ibíd., p. 92.

2.4.4. Marlene Dumas

La relación de la artista sudafricana residente en Ámsterdam Marlene Dumas con lo documental es muy fuerte, hasta tal punto que en sus inicios veía más sentido en trabajar con la fotografía que con la pintura, en su intención de estar más cerca de lo real. Hasta que comenzó a trabajar con la ambigüedad de la imagen, y apreciar que ésta solo adquiriría sentido en el proceso de observarla y reflexionar sobre ella profundamente, de una manera especial que la pintura era capaz de hacer.²²⁵ Pese a esto, la artista se reconoce dentro de una época donde la fotografía domina el lenguaje visual. Nos dice la propia pintora:

“Empiece o no con un referente fotográfico, esto no cambia el hecho de que el pintor moderno está más interesado en las imágenes que en las experiencias actuales de la vida moderna; y estos pintores están más interesados en sus propias intenciones que en la propia temática. Cuando Picasso le dijo a Brassai que la fotografía había liberado a la pintura del tema,²²⁶ lo decía de una manera positiva, pero esto también podría entenderse de una manera negativa –se podría decir que la pintura está también libre de la responsabilidad de cuidar sus propias temáticas. Podemos pintar cualquier cosa sin pedir permiso –o negociar– con el referente original que ha sido fotografiado, porque nuestro ‘modelo’ – es decir, toda la fotografía– se ha convertido en propiedad pública. No tenemos que estar donde la escena se ha llevado a cabo. Pero esto es parte de la tensión de una buena obra de arte, que uno se preocupa, y al mismo tiempo no.”²²⁷

225 JANTJES, Gavi, *A fruitful Incoherence*, Londres: Iniva, 1998, p. 50.

226 “La fotografía llegó en la hora exacta para liberar a la pintura de toda literatura, de toda anécdota y así mismo del tema... En todo caso un cierto aspecto del tema pertenece al dominio de la fotografía... Los pintores no deberían aprovechar su libertad reconquistada para hacer otra cosa”.

URQUIDU, Gustavo, “Pablo Picasso bajo la lente de Brassai” [en línea] <http://diseccionandomusas.blogspot.com.es/2008/03/pablo-picasso-bajo-la-lente-de-brassai.html> [citado en 6 de octubre de 2015].

227 RUGOFF, Ralf, “On photography and modern life”, en VV.AA., *The painting and the modern life*, Londres, ed. Hayward Gallery, 2007 [en línea] <http://www.marlenedumas.nl/on-photography-and-modern-life/> [citado en 6 de octubre de 2015]

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Marlene Dumas trabaja a partir de cientos de carpetas llenas de recortes de prensa, postales de museos y revistas populares²²⁸. Su obra pictórica se caracteriza por un aire fantasmagórico y desvaído, y el uso de colores neutros y fríos que contrastan con su temática que en ocasiones roza lo pornográfico y en otros la violencia explícita, que se ve filtrada por la pintura. Niños recién nacidos [fig. 269] y enfermos [fig. 270], mujeres violadas y actores porno [fig. 271] son los protagonistas de sus obras. También famosos como Marilyn Monroe, Kate Moss y Amy Winehouse [fig. 272]. Todos tratados por igual. Destaca entre los conocidos el rostro de Osama Bin Laden [fig. 273], sobre el que Marlene Dumas nos cuenta:

“A veces me arrepiento de haber pintado ese retrato, porque me obliga a justificarme sin parar. No tenía intención de hacerlo, pero no fui capaz de evitarlo. Recuerdo que intentaba pintar a mujeres del mercado de la esquina y me salía su cara una y otra vez. Llevábamos años viendo su foto a diario. No fue una provocación. Yo no pienso en esos términos. La gente me toma demasiado en serio, cuando mi obra también contiene mucho humor.”²²⁹

La pintura de Marlene Dumas reacciona ante la sobreexposición de los media produciendo una obra con características que la diferencia del lenguaje con el que nos han presentado a Osama Bin Laden como un monstruo. Se nos presenta su lado humano, sonriente, de mirada afable, rasgos suaves que se contraponen a la imagen de salvaje terrorista que nos han presentado. Se convierte así en un elemento documental alternativo. Será ésta una característica que se produce en muchas obras de Marlene Dumas, su trabajo nos proporciona otra cara de la realidad que creemos conocer a través de los medios de masas, y es ésta la característica principal que comparten todos los artistas de este apartado.

228 “Yo uso imágenes de segunda mano y emociones de primera.”

BONACOSSA, Illaria, *Marlene Dumas*, Milán: Mondadori Electa, 2006, p. 9.

229 VICENTE, Alex, Entrevista: “Nunca colgaría mis cuadros en mi comedor”, en *Babelia EL PAÍS* 25 noviembre de 2014 [en línea] http://cultura.elpais.com/cultura/2014/11/19/babelia/1416400190_201073.html [citado en 6 de octubre de 2015]

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

En otras ocasiones, Dumas trabaja con imágenes sacadas de la realidad sociopolítica, como el enfrentamiento entre Palestina e Israel en *Against the Wall* [fig. 274], las guerras coloniales de la independencia en *The woman of Algiers* o los asesinatos políticos en *The Widow* siempre trabajando en la traducción de la imaginería encontrada y explorando la tensión entre la documentación fotografía de una realidad construida y el espacio imaginario de la pintura.



Marlene Dumas (Ciudad del Cabo 1953). *Dead Girl*, 2002. Óleo sobre lienzo, 130 x 110 cm
LACMA, Los Ángeles

Un ejemplo en el que el rostro es protagonista es *Dead girl* [fig. 275]. En esta obra la brillante chaqueta roja y el pelo negro parecen inspirados en el *Torero* de Manet de 1864. La pintura se desarrolla a través de campos de color superpuestos en donde un plano negro vertical hace destacar el peso de la cabeza inclinada de la chica y la sangre que le brota. Para este cuadro, Marlene Dumas utilizaría de referente la fotografía de un periódico en la que salía una joven terrorista que había muerto durante la redada para liberar un avión que ella y sus cómplices habían secuestrado. De esta forma, la pintora crea una dualidad donde el verdugo se convierte en víctima en el cuadro, en

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

contraposición a la prensa donde es mostrada como una consecuencia de un acto heroico.²³⁰

Una parte representativa de su trabajo son los grandes polípticos de rostros realizados con tinta y acuarela. Un ejemplo significativo es *Black drawings* [fig. 276] de 1991, instalación de ciento once obras donde en cada formato hay representado el rostro de una persona negra, presentadas en una estructura rígida y minimalista. La relación de Marlene Dumas con su Sudáfrica natal es emblemática, pues vivió en la época del *Apartheid* y percibió de primera mano el drama de la segregación racial en un sistema defectuoso, que se convertiría en una fuente de inspiración posteriormente en Holanda.

Son primeros planos de rostros negros cuyas características comunes son evidentes y se perciben como un conjunto, pues se originan a partir de la categorización abstracta y el prejuicio que divide a las personas en función a su color de piel. El negro de la tinta se transforma en la piel de este grupo de personas, pero la individualidad de cada cara es obvia, mostrando la irracionalidad de las distinciones basadas en el género y la raza.²³¹

Otro ejemplo de similares características formales es *Models* [fig. 277], políptico que la artista presenta de la misma manera, y realiza con la misma técnica. En este caso, son rostros de cien mujeres en los que busca captar la esencia de la belleza tal como es percibida en revistas y periódicos, sacando los referentes de estos medios. Marlene las transforma, y ya no parecen modelos perfectas con un estilo uniforme, pese a que defiende la belleza en la variedad presentada de rasgos que le proporciona el uso de la tinta y la acuarela.²³² En ninguno de estos dos casos, la identidad individual de estos rostros es conocida, se desvanecen con la intención de permitir la reflexiones sobre diversas cuestiones de un colectivo.

230 BONACOSSA, op. cit., p. 80.

231 BONACOSSA, op. cit., p. 9.

232 BONACOSSA, op. cit., p. 53.

2.4.5. Luc Tuymans

La inclusión de Luc Tuymans en este apartado se realiza por la relación que plantea entre la imagen pictórica y el referente fotográfico sacado de los medios de comunicación, lo que acaba generando un nuevo elemento documental. La obra de Tuymans utiliza diferentes estrategias narrativas para hablar de la política y la historia, pero también de lo absurdo y trivial. Su pintura está muy influenciada por el lenguaje cinematográfico [fig. 278]. De la misma manera que Marlene Dumas coqueteó con la fotografía en sus orígenes, Luc Tuymans lo hizo con el cine.

Su pintura se caracteriza por el uso de colores grisáceos, composiciones que amplían el detalle favoreciendo su abstracción, figuras de límites borrosos, grandes planos de color y pinceladas conscientemente torpes, como si sólo quedase plasmado en el lienzo lo que permanece en la memoria [fig. 279]. En ocasiones, la eliminación de detalles lleva a la desaparición total de los rasgos identitarios, como sucede en *Hair* [fig. 280].

Para comprender la estrecha relación entre la obra final del pintor belga y el referente utilizado, relataremos una anécdota sucedida en 2015 y que nos presenta la cuestión de los límites del plagio. El artista fue acusado por la fotógrafa Katrijn van Griel, por emplear una fotografía que ella publicó en el periódico *De Standaard* en el que captaba el rostro de un político para realizar una de sus pinturas [fig. 281]: “La pintura de Tuymans no es ni más ni menos que una imitación de la fotografía”²³³.

El tribunal de Amberes acaba condenando a Luc Tuymans por “violación de los derechos de autor”. El pintor, a través de su abogado replica que la sentencia “declara prohibida una amplia parte de la producción artística actual y coarta la libertad de expresión de los artistas”.²³⁴ La obra de Tuymans emplea la misma imagen y aprovecha un encuadre especial, en el que coge sólo la parte superior

233 NAVARRO, Beatriz, “¿Una pintura de una foto es un plagio”, en *La Vanguardia*, 22 de enero de 2015 [en línea] <http://www.lavanguardia.com/cultura/20150122/54423860903/pintura-foto-plagio.html> [citado en 7 de octubre de 2015]

234 NAVARRO, *ibíd.*

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

de la cabeza, para enfatizar el sufrimiento del político que acababa de perder las elecciones. El artista no pidió permiso para usar la fotografía puesto que considera que al publicarse en el periódico se volvieran de dominio público, sin embargo sí que le resulta molesto cuando la gran influencia de su obra le genera imitadores.

Una de sus obras más reconocidas, *The secretary of State* [fig. 282] se basa en una foto oficial de Condoleezza Rice, la secretaria de Estado durante el gobierno de George Bush. Aunque no entraremos a presentar una conclusión sobre la anécdota del plagio, sí que plantearemos para nuestra tesis una diferencia que nos resulta importante. Mientras que en las imágenes fotográficas su finalidad es claramente la de captar la identidad de los representados y pronunciar aquellos rasgos que los identifican, en las pinturas de Luc Tuymans se juega con la descontextualización de estas imágenes. A nivel formal, los rasgos se emborronan y el color pasa por el filtro de la visión personal del artista. El artista valora el paso del tiempo, y es consciente de que dentro de unos años sus pinturas perderán cualquier huella identitaria más allá de los títulos. *A Belgian politician* y *The secretary of State* son títulos atemporales y descontextualizados que ayudan a la ambigüedad con la que trabaja Luc Tuymans para documentar el mundo.

Una obra en que se puede resumir todo lo mencionado sobre Tuymans y centrarlo en nuestra reflexión sobre la representación del rostro más allá de sus características dentro del género del retrato es *A Flemish Intellectual* [fig. 283]. En esta obra se nos presenta una suerte de busto masculino de hombre mayor con barba y gafas. No sabemos si se refiere a una cabeza real o a una escultura. Casi monocolor, los detalles son llevados al límite, carece de mirada y los límites discontinuos son líneas grises en la boca, gafas, nunca y cuello. La composición es tradicional como salida de una postal. Es un rostro llevado a su mínima expresión, y funciona como un icono estereotipado de intelectual. Sobre esta obra, nos cuenta el artista:

“Lo he representado como si careciese de identidad. El rostro no es realmente un rostro. Es más como una imagen enmascarada. El Nacionalismo para mí es como una máscara: inamovible y bastante vacío.”²³⁵

235 ALIAGA, Juan Vicente, “En conversación con Luc Tuymans”, en VV.AA., *Luc Tuymans*, Hong Kong: Phaidon, 2009, p. 31.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Pese a que el referente fotográfico de la obra es un retrato de Ernst Claes, autor de novelas patrióticas²³⁶, Tuymans lo abstrae y vacía de identidad, aunque al pertenecer a la serie *Heimat* de 1995 en la que el pintor reflexiona sobre la identidad nacional belga y la cultura flamenca, no lo vacía también de sentido. El intelectual había sido recientemente conmemorado en un sello cuando Tuymans lo utiliza como imagen para su pintura. Dentro de esta misma línea de trabajo, realiza también Tuymans obras en las que representa a soldados desconocidos [fig. 284 y 285], recordando un drama como la Segunda Guerra Mundial, que como ya hemos comentado, hizo complicada la reconstrucción de la representación del sujeto contemporáneo.

2.4.6. Marcus Harvey

Para entender la manera en que un rostro pintado puede seguir siendo un condicionante social gracias a su valor documental, nos referiremos a la exposición *Sensation. Young British artists from the Saatchi collection*²³⁷ llevada a cabo en la *Royal Academy of Arts* de Londres. En esta exposición, con una repercusión mediática como no se había visto con anterioridad ante ninguna exhibición de arte contemporáneo, centró su crítica en la que destacaban calificativos como obsceno, oportunista, ofensivo, en la obra *Myra* [fig. 286] de Marcus Harvey, una pintura de grandes dimensiones realizada mediante la estampación de la huella mimeografiada de una mano infantil. La pintura era el retrato de Myra Hindley, famosa en Inglaterra por ser la autora de los Asesinatos del Páramo, una serie de infanticidios llevados a cabo en Londres durante los años 60. Fue condenada a cadena perpetua. La retratada fue la primera afectada por su propio retrato:

“Coincidiendo con la tormenta desatada por su no solicitado retrato, la verdadera Hindley, que ya cumplía treinta años de prisión, inició una campaña para obtener su indulto. Sus alegaciones se basaban

236 Fiche d'oeuvre, en *Musee des Beaux-arts Nantes* Febrero de 2014 [en línea] <http://www.museedesbeauxarts.nantes.fr/webdav/site/mba/shared/PUBLICS/scolaires/Luc%20Tuymans,%20A%20flemish%20intellectual.pdf> [citado en 7 de octubre de 2015]

237 VV.AA., *Sensation. Young British artists from the Saatchi collection*, Londres: Thames & Hudson, 2009.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

principalmente en un cambio sustancial operado en su carácter durante su internamiento. La reacción de los medios no se hizo esperar. Indignados, cada vez que daban cuenta de las gestiones burocráticas de la prisionera, adjuntaban a sus crónicas el perverso retrato de Harvey en lugar de la fotografía policial. De una manera sutil, el agravio del retrato se unía así al agravio de su pretensión de ser puesta en libertad. Al parecer, Hindley comprendió con bastante lucidez hasta qué punto podía perjudicarla esta inoportuna polémica pública. Incluso intentó tomar medidas legales para frenar la exhibición de la pintura, sin obtener ningún resultado. Irónicamente, cuando al fin murió en la cárcel cinco años después, en todas las necrológicas apareció de nuevo la imagen de Harvey, tal vez más Myra Hindley para el público que la verdadera y avejentada asesina.”²³⁸

Los siguientes afectados serían los familiares de las víctimas:

“La asociación *Mothers against Murder and Agression* hizo un llamamiento a pie de calle para que se boicoteara la muestra, instando a los espectadores que aguardaban su turno en la cola a que no entrasen a ver la exposición. La madre de un pequeño que fue torturado y cuyo cuerpo jamás fue encontrado, escribió una carta a la RA (*Royal Academy*) pidiendo que se retirase el cuadro. La RA contestó, en un estilo entre paternal y didáctico, con una invitación a una visita guiada por la muestra. Esta condescendencia provocó la dimisión del escultor Michael Sandle, que manifestó que ‘esto era lo más despreciable que los dirigentes de la RA habían hecho nunca’.”²³⁹

“La prensa y los afectados directos consiguieron calar en la opinión pública, que sentía que la obra “trivializaba el sufrimiento de las víctimas y glorificaba los crímenes de Myra Hindley”.²⁴⁰ Los espectadores trataron de agredir a

238 MARTÍN GORDILLO, Elisabet, *Cómo triunfar en el mundo del arte. Estrategias del joven arte británico de los noventa*, Málaga, CAC Málaga, 2007, p. 70.

239 MARTÍN GORDILLO, *ibíd.*, p. 71

240 BARRY, Dan & Vogel, “Giuliani Vows to Cut Subsidy Over Art He Calls Offensive”, en *The New York Times*, 23 de septiembre de 1999.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

la obra, uno lanzó tinta y la esparció sobre la obra, otro le lanzó huevos y al menos tres impactaron en la obra. Los medios de comunicación aplaudieron la acción de los dos agresores, con titulares como “¿Triunfará la Decencia o la Decadencia en la vida británica?”²⁴¹. El artista contestaba así cuando le preguntaban por la obra, avivando la polémica:

“Esta es la parte del tabú que aumenta su atractivo. (...) Diosa del amor con la que secreta, secretamente, en el fondo de nuestro corazón, todos quisiéramos acostarnos.”²⁴²

El retrato había conseguido una reacción muy intensa. La calidad formal de la obra no tenía que ver, puesto que la exposición colectiva fue llevada posteriormente a Berlín y Nueva York, donde la infanticida no era conocida, y el cuadro pasó desapercibido. El poder de este retrato reside en su capacidad icónica. El referente fotográfico provenía de los archivos de la policía y tenía un gran potencial visual, la mirada desafiante al frente, y un cierto atractivo femenino que nos atreveremos a comparar con el de Lady Di, muerta en accidente un mes antes de exponer la obra en *Sensation*.

Una obra con la que se podría comparar el cuadro de Marcus Harvey es el mural *Thirteen Most Wanted Men* [fig. 287] realizado por Andy Warhol para la Feria Mundial de 1964. Esta obra formada por serigrafías realizadas con pintura plateada, a su vez tenía relación con la obra de Duchamp *Wanted \$2,000 Reward* [fig. 288], un autorretrato del artista encajado en un poster de “Se Busca” típico del far west americano.

En esta obra Warhol representaba veintidós imágenes identificativas sacadas de un libro del departamento de policía de Nueva York, de los trece hombres más buscados por la justicia.

Dos semanas antes de que abriera la feria, el arquitecto del pabellón en cuyas paredes exteriores estaba colocada la obra, le comunicó a Warhol que debía

241 PAUL, Johnson, “An obscene Picture and the Question: Will Decency or Decadence Triumph In British life?”, en *The Daily Mail*, 20 de septiembre de 1997, p.1.

242 MARTÍN GORDILLO, op. cit., p. 72

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

quitar o reemplazar la obra en el plazo de veinticuatro horas, ya que el gobernador de Nueva York Nelson Rockefeller consideró ofensivas las imágenes para parte de su electorado. Warhol propuso realizar la misma obra sustituyendo a los delincuentes por veinticinco retratos de Robert Moses, el presidente de la feria, pero esto no fue aceptado y su obra finalmente fue censurada. Warhol acabaría utilizando las mismas imágenes para unas serigrafías que expondría en varias ciudades europeas, donde los maleantes se encontraban descontextualizados y no tenían el mismo poder subversivo.

En estas dos obras la identidad del representado se percibe de manera compleja. En la obra de Marcus Harvey, aunque es necesario que sea precisamente Myra Hindley y las características intrínsecas a su persona para que la obra cobre sentido, realmente no es captar su personalidad el objetivo de la obra, sino aprovechar la manera en que se había convertido en un icono negativo gracias al filtro de los medios de comunicación. En el caso de la obra de Warhol, la identidad de los rostros representados es anecdótico. Lo único que nos importa de ellos es su estatus de delincuentes.

Entendemos que estos casos, aunque interesantes, son hechos aislados y lo normal es que una obra de arte contemporánea no tenga esa capacidad de impactar a este nivel en la sociedad, aunque sí creemos en sus posibilidades de perturbar e inquietar y generar así una reflexión profunda en el espectador.

Dentro de este discurso se ha generado una línea de trabajo en el arte contemporáneo en el que se reflexiona sobre la manera en que la imagen es recibida por el espectador a través de los medios de comunicación que se presenta como un filtro absoluto a la hora de transmitir lo real. Los artistas se encuentran atraídos con esta situación y juegan con ella, empleando como referentes las imágenes sacadas de los medios y subvirtiéndola a través de la pintura.

2.4.7. Chema López



Chema López (Albacete 1969). *Aparecidos y desaparecidos (La matanza de los inocentes)*, 2003.
Óleo sobre lienzo, 123 x 170 cm.

El trabajo de Chema López se relaciona con lo documental de varias maneras. Por un lado, en la forma en que utiliza los referentes para producir nuevas imágenes pictóricas [fig. 289]; por otro lado, en su interés por la temática de la mecánica de lo visual en lo documental [fig. 290]; también en el conjunto de su trabajo, que se convierte en un documento personal que se abre al espectador, un mapa visual de la percepción contemporánea de la imagen, que nos permite pensar en su obra como una pintura de Historia:

“La de Chema López es, en última instancia, y a pesar de su apariencia en principio lírica, y por momentos hasta ensimismada, una pintura de Historia (antes que de historias, como cada vez quiere más hacernos creer, digo yo que perversamente), en su sentido completamente actual y comprometido; esto es: consciente de que sólo analizando sus propias condiciones de producción en el imaginario colectivo de las imágenes compartidas, y posicionándose con inteligencia frente a la naturaleza de su formato contemporáneo y sus formas últimas de inserción en el mundo, alcanzará a articular la voz crítica que a todas luces pretende y consigue en sus momentos más lucidos, los menos evidentes, los más auténticos.”²⁴³

243 ALONSO MOLINA, Óscar, “La captura del mal a cámara lenta”, en VV.AA., *The Negro and His Songs. Chema López*, Albacete: ed. ACDA/ Diputación Provincial de Albacete, 2011, p. 25.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Encuentra en esto espacios comunes con los artistas anteriormente citados. En todos ellos, pese a haber un gran protagonismo del rostro en sus representaciones, parece existir un interés por relatar la realidad del mundo. Los sujetos representados son solo una pieza más dentro de un contexto que en muchas ocasiones invade y conquista su identidad y significado. Percibimos una intención de mostrar en el espectador, de la misma forma que Marlene Dumas y Luc Tuymans, el siguiente hecho: las imágenes que nos presentan los media, la prensa, los telediarios, el cine, la publicidad, o incluso los mismos documentos históricos, no documentan lo real como una verdad absoluta, sino que es otra visión más, como la de su propio trabajo artístico, a veces más banal y vanidosa, con más maquillaje e intereses creados.²⁴⁴

Chema López no oculta sus referentes, sino que más bien revela su proceso de asimilación en la misma obra final. No solo le interesa la imagen sino también su origen, y lo hace patente a través de la misma pintura [fig. 291].

Formalmente, lo podemos percibir en el uso de franjas horizontales negras en los extremos superior e inferior del cuadro, como en su peculiar representación del rostro en *La piel (La risa)* [fig. 292], conviviendo con las imágenes pictóricas para recordarnos la bidimensionalidad de las mismas y las características al lenguaje cinematográfico, rompiendo así con la ilusión de la representación. En *El bosque del lobo* [fig. 293] pervertirá este elemento, utilizándolo para hacer desaparecer la identidad del rostro representado. La imagen se vuelve más plana y, paradójicamente, más ambientada, con mayor profundidad. También incorpora marcas visuales provenientes de la estética fotográfica, desenfocada o movida. O rastros en la pintura similares a los errores

244 “Es, creo, un proceso que pone en evidencia ‘la vanidad y la banalidad’ de las imágenes de nuestra época, que es un poco la idea que manejas en ese cuadro que estás pintando ahora, el maquillaje y el espectáculo a veces de esas imágenes fotográficas de las que te apropias convirtiéndolas en cuadro, en pintura, manipulando su sentido para construir uno nuevo que, al final, acaba viviendo doble, como pintura y como imagen reproducida en los catálogos y en las revistas, en las tarjetas...”

FORRIOLS, R. “Una conversación” en VV.AA., *El brillo del Sapo, historias, fábulas y canciones*. Chema López, Valencia: ed. Fundación Chirivella Soriano, 2007, p. 61.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

de las fotocopias, que dejan rastros, como imágenes mal acabadas, mal reproducidas.²⁴⁵

Muestra el proceso de “volver a pintar lo pintado, lo fotografiado y, al tiempo, pintar la pintura o la fotografía de una forma muy evidente, insistiendo sobre el proceso de construcción de la imagen y, también, del imaginario colectivo.”²⁴⁶ Esto se hace especialmente evidente en el tríptico *Los años del plomo* [fig. 294, 295 y 296], en el que reproduce una fotografía que ha sido tachada con un bolígrafo, que también es emulado con la pintura, así como rasgaduras en la imagen que casi hacen desaparecer el rostro.

Colecciona fotogramas de película, retazos de textos, fotografías, radiografías, teorías sociales y manifiestos políticos, cuyos orígenes vienen de la cultura del ocio y del espectáculo, pero también de hechos históricos.²⁴⁷

Una de las características de la pintura de Chema López es el uso del blanco y negro, trabajando con acrílico blanco sobre una imprimación de negro mate, o con óleos grises y negros sobre una imprimación blanca. La limitación al

245 “Las franjas verticales y horizontales que aparecieron en la pintura de Chema López a mediados de la década pasada, haciendo referencia en un principio al lenguaje fotográfico, con sus desenfocados, e imágenes movidas; o al cinematográfico, con la secuencia comprimida en un solo plano de exposición, engarzándose velozmente los fotogramas por superposición, por encadenamiento de capturas sucesivas; o a la transparencia de las nuevas ‘miradas’ científicas. En poco tiempo, un simple elemento sintáctico como el que individualizamos aquí, que llegó a caracterizar sus imágenes y las empujaba sutilmente hacia una reflexión más sobre los diversos lenguajes visuales que aparecían parafraseados en su pintura, alcanzó al cabo una dimensión, digamos, ‘ética’, cuando llegó a ser forzado para expresar algo [más] sobre la propia naturaleza de lo representado: un estado de imperfección, un déficit, una falta...”

ALONSO MOLINA, op. cit., p. 24.

246 FORRIOLS, R. “La esfinge sin secreto o meditación sobre otro caballo de juguete” en VV.AA., *Chema López, Un conte de fantasmes per a adults*, Valencia, Ed. Fundació General de la Universitat de València, 2014, p. 49.

247 “Aquí no hay diferencias entre lo que se aprende y lo que se vive, entre lo que se ve en el cine y lo que se respira, entre lo que se lee y lo que se exuda. Su universo iconográfico mezcla con equidad a Unamuno con los rostros anónimos, a Schopenhauer con las viejas que sostienen la fotografía de un desaparecido, a Nicholas Ray con un púgil cansado después de un asalto, crucificado contra las cuerdas del ring”.

MARZAL, Carlos, “Un luto luminoso” en MARZAL, Carlos y López, Chema, *Chema López. Río Impunidad*, Valencia, ed. Chema López, 2005, p.5.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

empleo de estos dos colores se debe por un lado a la poética que genera²⁴⁸, pero también como alusión a los lenguajes de la fotografía y el cine. Produce también una mayor veracidad y realismo, un poder de verosimilitud, rasgo importante para la manera en que Chema López dialoga con lo documental.

- 248 “El blanco y el negro únicos de su paleta parecen apuntar en todo momento al anverso y reverso de la existencia, al entusiasmo que nos provoca y al desasosiego que nos transmite, al júbilo que nos regala y al luto que nos espera. Todo es uno, en el cuadro del mundo y en el mundo de cuadro.”

MARZAL, op. cit., p.5.

“El modo del que surgen las imágenes sobre la tela, es decir la técnica, lleva adherido un peso simbólico. El óleo surge desde el blanco hasta alcanzar os grises y el negro, activadores de la ilusión que muestran las escenas; el acrílico, por su parte, roba gestos blanquecinos y fantasmales a la superficie previamente oscura (según el artista brillo falso óptico). La combinación de ambos modos nos sitúa en un punto medio entre el equilibrio precario y la determinación decidida: un espacio donde la representación es un estuche que espera ser completado por sucesivas y variadas interpretaciones”.

De los ANGELES, A. “Determinación de la pintura (para la definición de las imágenes)”, en VV.AA., *El brillo del Sapo, historias, fábulas y canciones. Chema López*, Valencia, Ed. Fundación Chirivella Soriano, 2007, p. 23.

2.5. El rostro como elemento simbólico

«— En caso de que nos volviéramos a ver, seguramente no te reconocería —
repuso de mal humor Humpty Dumpty, dándole un solo dedo como despedida
— Tú eres exactamente igual que todo el mundo —.

— Por lo general, a la gente se la distingue por la cara — señaló con aire
pensativo Alicia.

— De eso justamente me quejo — dijo Humpty Dumpty —. Tu cara es como la
de cualquiera..., no se distingue en nada: dos ojos ahí — y los ubicó en el aire
con el pulgar —, la nariz en el medio, la boca debajo. Todo igual. Si en cambio
tuvieras los ojos del mismo lado de la nariz, por ejemplo..., o la boca en la
frente..., me daría alguna pista.

— Pero no sería bonito — Objetó Alicia.

Pero Humpty Dumpty cerró los ojos y concluyó: — Pruébalo antes de juzgar. —»
Lewis Carroll²⁴⁹

Los rostros son omnipresentes. Están por todas partes. Desde que nacemos hasta que morimos, vemos los rostros de otros a nuestro alrededor y de nosotros mismos frente al espejo o en cualquier reflejo. Vemos rostros en las películas, los anuncios televisivos, en los carteles pegados en la calle. Son rostros de familiares y amigos, de famosos, pero también de desconocidos. Y pese a que percibimos este incalculable número de rostros, nunca pierden su autoridad ante nosotros. Los rostros tienen una importancia fundamental en nuestra vida social. Quizás aquello que hace que nunca nos cansemos del rostro sea ese equilibrio que se nos plantea en *Geografía de una península*:

“Nuestras fotografías, nuestros retratos, incluso la imagen que de nosotros refleja el espejo no nos presentan a nosotros, sino que nos

249 CARROLL, Lewis, *Alicia en el país de las maravillas. A través del espejo. La caza del Snark*, Barcelona: Editorial Óptima, 200, pp. 190-191.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

ofrecen a Otro, un ser ajeno, distinto de cómo nosotros mismos nos percibimos. Ésta es la paradoja del rostro: su inmediatez y fundamental subjetividad, por una parte, y su inaprehensibilidad y perentoria objetividad, por otra. De un lado, es la parte del cuerpo más conocida, hasta el punto de encarnar nuestra identidad, pero, de otro, no deja de mostrarse como extranjera. Al reconocernos en las fotos o en el reflejo del espejo siempre hay un asomo de sorpresa que nos es imposible eliminar.”²⁵⁰

El rostro ha acompañado al ser humano desde su mismo origen, pero es en la actualidad con la aparición de los medios de reproducción y comunicación contemporáneos, que nos ha invadido como nunca antes lo había hecho:

“Las caras con las que nos cruzamos día a día no son, sin embargo, sólo las que tienen una presencia física, de carne y hueso, sino también esos rostros clonados, sin edad y carentes de defectos de las vallas publicitarias (ampliados en virtud de su escala prodigiosa) y de las páginas de las revistas.”²⁵¹

El rostro tiene un poder simbólico enorme. Su significado ha cambiado a lo largo de nuestra historia y esto ha causado los cambios en la manera que los artistas lo han representado, siendo dentro del género del retrato donde hemos percibido su evolución, como hemos mostrado en el primer capítulo de esta tesis. Presentamos la interesante reflexión de Rafael Doctor Roncero:

250 CREGO, Charo, *Geografía de una península. La representación del rostro en la pintura*, Madrid: Abada editores, 2004, p. 15.

Recordemos la famosa anécdota de Sigmund Freud en su artículo sobre Lo siniestro:

“Estaba sentado solo en un compartimento de coche-cama, cuando, por un traqueteo del tren más brusco que los anteriores, la puerta que conducía a los lavabos cercanos se abrió y un señor de cierta edad, en bata y con gorro de viaje, entró en mi compartimento. Imaginé que se había equivocado de dirección al salir de los lavabos que se encontraban entre los dos compartimentos y que había entrado en el mío por equivocación, pero enseguida me di cuenta, estupefacto, de que el intruso era mi propia imagen, reflejada en el espejo de la puerta intermedia. Aún recuerdo que esa aparición me había desagradado profundamente”.

FREUD; Sigmund, “Das Unheimliche”, en *Studienausgabe*, vol. IV, Frankfurt: ed. Fischer, 1982, p. 510.

251 A. EGING, William, *El rostro humano. El nuevo retrato fotográfico*, Barcelona: Blume, 2008, p. 12.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

“El retrato, posiblemente el género artístico más importante de la historia de la humanidad, ha tenido un desarrollo claro a lo largo de los siglos; el rostro humano ha sido su campo de acción y desde donde han partido y llegado la mayor parte de las conclusiones. Hemos tendido a identificarnos con nuestro rostro y ansiamos que sea él quien defina quienes somos a través de las representaciones que podemos tener de nosotros mismos. El rostro dirige nuestras emociones de la misma forma que se extiende su actitud por el resto del cuerpo.”²⁵²

Actualmente, parece que el retrato se ha convertido en un género marginado dentro de la pintura contemporánea. Aunque estudiar en profundidad las causas de esta marginación requeriría una investigación en profundidad que daría pie a otra tesis. Podemos advertir, arriesgándonos a simplificar, que el género ha sido arrinconado dentro del discurso teórico-artístico, y para el espectador ha perdido el interés debido al fácil acceso a medios de reproducción que han popularizado la captación visual de las personas. Este proceso que comenzaría con la aparición de la fotografía en el primer tercio del siglo XIX, hoy día ha hecho perder la función social del retrato pictórico.²⁵³ Sin embargo, de nuevo Rafael Doctor hace una llamada de atención al respecto, como conclusión de su reflexión sobre el sujeto:

“Vemos cómo pasan las personas, los siglos, las civilizaciones y sin embargo subsiste prácticamente intacta esta forma de ver e interpretar al ser humano. Tanta y tanta evolución, tantos pensamientos, toda la ciencia para llegar siempre al mismo sitio: una persona mirada por otra e interpretada de una manera lo más limpia posible, lo más neutra posible.

252 DOCTOR RONCERO, Rafael, *Sujeto*, en VV.AA., *Subject*, León: ed. MUSAC, 2005, p. 9.

253 “Hoy vivimos rodeados de imágenes. Como ha sugerido Jean Baudrillard, la nuestra es la era de la “pantalla total”. La era del simulacro, en la que la realidad es sustituida por su imagen. Sin embargo, esa imagen es una imagen incorpórea, una imagen que ya no tiene un referente en el mundo real, una imagen pura, inmaterial, sin peso ni volumen, modificable y volátil. Las imágenes del ciberespacio, las de televisión o la publicidad, son imágenes que ya no sabemos de dónde vienen, que nos rodean y nos acechan. Imágenes- fantasma de las que ya no podemos escapar.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, “La muesa de lo Real [Notas sobre pintura y rostridad]”, en VV.AA., *Santiago Ydáñez, Lo real hecho sagrado*, Valencia: ed. Fundación Chirivella Soriano, 2010, p. 30.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Esa ausencia de atributos externos nos sitúa ante una representación absoluta y definitiva, abstracta, donde residen todas las variables, pues el ser humano antes de permanecer en la efímera esfera de lo concreto, ha preferido optar por proyectarse en un estadio superior a su corto espacio y fugaz tiempo.”²⁵⁴

Como buscamos defender en esta tesis, la pérdida de influencia del género retratístico dentro del campo de la pintura no ha provocado una disminución en la representación pictórica del rostro dentro de la práctica artística contemporánea.²⁵⁵ Eso sí, el rostro es en la pintura, ahora más que nunca, “el lugar de una problemática”.²⁵⁶ Esta lucha o paradoja queda reflejada en el siguiente hito que nos recuerda Georges Didi-Huberman:

“Un día –esto ocurre hace mucho tiempo, en el siglo IV a.C–, el pintor Apeles, en un gesto de furia, arroja, contra un cuadro que no conseguía terminar, una esponja empapada en agua, de colores y elementos orgánicos, tal vez clara de huevo mezclada con leche o alguna oscura simiente animal. En un momento, en un grito, el cuadro explota y queda desfigurado. Una espuma blanca ha invadido la imagen, estriándola en algunas partes con hilillos, al azar, de salpicaduras rojas. La cara pintada, Afrodita, a la que Apeles ha detestado, o más verosímilmente amado demasiado, la cara pintada, casi ha desaparecido. He aquí que esa gran mancha de espuma la ha recubierto, en parte, y deja flotando todos sus contornos. El cuadro, antes inconcluso, si que parece ahora ‘acabado’: pero en el sentido de un asesinato. Se presenta solo como una amplia superficie de indecisión.”²⁵⁷

254 DOCTOR RONCERO, op. cit., p. 13.

255 “Frente a esa espectrografía de la imagen, la pintura sigue proponiendo imágenes corpóreas. Imágenes desde el cuerpo herido que se resiste a salir de escena. O incluso desde el cadáver que impone su obscena corporalidad. Porque un cadáver es un cuerpo.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, op. cit., p. 33.

256 CREGO, op. cit., p. 76.

257 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Fasmas. Ensayos sobre la aparición*, Santander: Shangrila, 2015.

2.5.1. Antecedentes (Francis Bacon)

Nos recuerda esta anécdota al uso del azar y el control del accidente que Francis Bacon defiende en sus entrevistas con David Sylvester.²⁵⁸ Francis Bacon ya ha sido citado con anterioridad en esta investigación, y es que, como hemos comentado, realmente su trabajo y experimentación sobre el rostro es tal, que bien podría haber sido incluido en cualquiera de los apartados de esta tesis. Reflexionamos sobre su producción en relación a la búsqueda del grito existencial, que había generado una serie de representaciones monstruosas donde la boca ejercía de centro de energía centrifuga, y también la reconocida serie de versiones del *Retrato del papa Inocencio X* de Velázquez, que le habían servido de excusa para plantear una imagen de la situación del sujeto contemporáneo.



Francis Bacon (Dublín 1909-1992). *Retrato de Isabel Rawsthorne*, 1966. Óleo sobre lienzo, 81,3 x 68,6 cm, Tate Gallery, Londres.

258 SYLVESTER, David, *Entrevista con Francis Bacon*, Madrid: Debolsillo, 2003, pp. 84-94.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

La experimentación con el rostro en la obra de Bacon es constante, desde los *Tres estudios para figuras al pie de una Crucifixión* [fig. 297], continuando por sus numerosos trípticos. Sin embargo, aquí nos centraremos en ese conjunto de obras de pequeño formato realizado desde los últimos años sesenta hasta entrados los setenta [fig. 298 y 299], en los que utilizaba como modelos a un limitado grupo de amigos íntimos. Estas obras contrastaban con las pinturas de gran formato en las que Bacon se permitía reflexionar sobre “las cuestiones fundamentales de la condición humana”²⁵⁹. En estas pequeñas pinturas los elementos eran menores, limitándose en la mayoría de los casos a una experimentación con el rostro sobre fondo negro. Son obras directas y muy específicas, y parecen reflexionar sobre el hecho fundamental de estar vivo.²⁶⁰ Todas estas obras partían de un referente fotográfico, solían ser más de una foto, y eran generalmente sacadas por su amigo John Deakin, fotógrafo de *Vogue*. A Bacon no le gustaba que sus modelos estuvieran presentes mientras pintaba sus representaciones. Él tenía la sensación de estar insultándoles y prefería trabajar a través de fotos:

“Francis Bacon – Porque la gente cree (al menos la gente sencilla) que las distorsiones que haces de ellos son una ofensa que les haces; pese a todo lo que sientan por ti o lo mucho que te quieran.

Sylvester – ¿No crees que su instinto probablemente sea justo?

Francis Bacon – Puede, puede. Es algo que entiendo perfectamente.

259 STEPHENS, Chris, “Retrato”, en VV.AA., *Francis Bacon*, Londres: Tate publishing, 2008, p. 193.

260 “Aunque no es habitual comparar los rostros pintados por Bacon con algunas de las fotografías de identificación que hicieron los propios guardianes de los campos de sus prisioneros –un proceder que se repetirá trágicamente Camboya–, cuando las contemplo no puedo por menos de pensar en las cabezas de Bacon, en las fauces abiertas, los ojos extraviados o desaparecidos y, sobre todo, la actitud de interpelarnos que todas ellas manifiestan. (...) Lo que digo es que en ese ‘museo imaginario del horror’ la asociación se produce tan naturalmente como la disociación. Es cierto que las cabezas de Bacon, los rostros de sus protagonistas, son creaciones y no ‘reproducen’ la realidad en sentido estricto, pero me parecería injusto olvidar las asociaciones que ambos tipos de imágenes establecen. Con todas configuramos un patrimonio común, el de nuestra memoria, en el que nada es intercambiable pero mucho es afín. En ese patrimonio cada uno de los tipos de imágenes cumple una función y sería completamente absurdo confundir unas con otras, pero también olvidar su pertenencia al dominio de una visualidad profundamente afectada por los hechos de la época o directamente relacionada con los mismos.

BOZAL, Valeriano, *El tiempo del estupor*, Madrid: Ediciones Siruela, 2004, pp. 14–15.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Pero dime, ¿quién ha sido hoy capaz de registrar algo que nos asalta como un hecho sin hacer una profunda ofensa a la imagen?."²⁶¹

Para su complejo proceso de asimilación y construcción de la imagen, era necesario el contacto prolongado con los personajes representados, así que la foto solo era una herramienta para la activación de la memoria. En cada obra la forma de la representación pintada del modelo pudo estar determinada por las fotografías que tomaba Deakin. La intención de Bacon era "distorsionar la cosa mucho más allá de su apariencia, pero en la distorsión volver a convertirla en registro de la apariencia".²⁶²

A pesar de que no son las representaciones más próximas a la realidad física de los modelos, es Bacon el que más se acerca a lo retratístico de cuantos artistas se presentan en este apartado. En casi todos los cuadros de pequeños formatos en los que se centra en el rostro sobre fondos planos, los modelos se encuentran identificados en el título de la obra. Hay una intención clara en captar la esencia del personaje representado, pese a toda la deformación y a que el objetivo final de la obra trasciende a la identidad del modelo, buscando, en un equilibrio entre abstracción y figuración, la captación de las sensaciones más profundas posibles en el trío autor-modelo-espectador, como advertiría Deleuze²⁶³, encontrar una lógica en relación a la emoción.

"La idea de que una persona concreta pudiera servir de vehículo para ciertos aspectos de la condición humana se hace palpable en las obras sobre George Dyer. Dyer, un pequeño delincuente del *East End* londinense, vestía el traje oscuro con corbata de un personaje del hampa y podía presumir de un cuerpo espléndido. Al mismo tiempo, no era ni especialmente varonil ni brillante. (...) En las obras de los años sesenta Bacon da la impresión de utilizarle como vehículo de los absurdos, las indignidades y el patetismo de la existencia humana."²⁶⁴

261 SYLVESTER, David, *Entrevista con Francis Bacon*, Madrid, Debolsillo, 2003, p. 44.

262 SYLVESTER, *ibid.*

263 DELEUZE, Gilles, *Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2002.

264 STEPHENS, Chris, *op. cit.*, p. 194

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Aunque utilizó a varios amigos íntimos, nos centraremos en las obras en las que utilizaba a su pareja George Dyer, por la variedad e intensidad reflejada en las mismas. Si observamos obras como *Estudio de George Dyer en un espejo* [fig. 300] donde sale como modelo, son:

“Retratos llenos de afecto, pero también imágenes descarnadas de un hombre ligeramente ridículo al borde del abismo. Ni que decir tiene que hoy los vemos así con la mirada retrospectiva informada de sus intentos de suicidio, el último de los cuales fue, quizá sin querer, eficaz.”²⁶⁵

En estas obras, más que la identidad del propio Dyer, se nos presenta el sentido para Francis Bacon del peso de la existencia, lleno de atracción y repulsión conjuntamente. El artista utilizaría a su pareja sentimental como modelo, y los sentimientos que sentía hacia él como herramienta para este proceso.²⁶⁶ El poder de estas pinturas reside en una tensión total entre opuestos. Para Bacon:

“La muerte es la única certeza absoluta. Los artistas saben que no la pueden vencer, pero yo creo que la mayoría de los artistas tienen muy presente su aniquilación; les sigue a todas partes como su sombra.”²⁶⁷

Pero esta conciencia de la mortalidad causaba en Bacon la necesidad de plasmar la vida. En *Estudio para cabeza de George Dyer* [fig. 301], observamos un rostro que por partes se desvanece, que lucha por sobresalir de un fondo abstracto y plano de color verde (Nos recuerda al característico verde

265 STEPHENS, op. cit., p. 197.

266 Una historia que nos recuerda el increíble poder simbólico y emocional del rostro a través de otra relación sentimental entre pintor y modelo es la sufrida por Oskar Kokoschka:

“En 1912 empezó una relación sentimental con Alma Mahler. (...) Sus ataques de ira llegaron a fastidiar de tal modo a Alma que, al final, en 1915 ésta se casó con Walter Gropius. La fijación de Kokoschka por Alma le llevaría a pintar el rostro de ella en muchos retratos, en vez del rostro de la modelo. En 1919 encargó a un fabricante de muñecas de Munich una réplica de ella a tamaño natural, que fuera anatómicamente completa. (...) Kokoschka realizó unos treinta dibujos de esa muñeca, y al menos dos cuadros. Al final organizó una lujosa fiesta que duró hasta el amanecer, y en la que decapitó a la muñeca en el jardín y llenó de vino tinto su cabeza. Luego declaró que esto le había curado.”

MCNEILL, Daniel, *El rostro*, Barcelona: Tusquets Editores, 1999, p. 120.

267 GALE, Matthew, “Memorial”, en VV.AA., *Francis Bacon*, Londres: Tate publishing, 2008, p. 217.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

utilizado como fondo en los retratos de Holbein). La viveza de los colores y las pinceladas enérgicas emanan vida en el rostro, pero es una vida que lucha por sobrevivir y que con su deformación expresionista, que el propio Bacon consideraba puro realismo, nos recuerda que el personaje está vivo, pero que algún día, o en cualquier momento, dejará de estarlo. Las propias palabras del artista resumen el sentido de estas obras:

“Yo quiero hacer cosas muy específicas, como retratos... pero cuando te pongas a analizarlos, no sabrás –o sería muy difícil verlo– como está hecha la imagen... Porque yo no sé cómo se puede hacer la forma. Por ejemplo, el otro día pintaba una cabeza de alguien, y lo que hacía las cuencas de los ojos, nariz, boca... esta imagen es una especie de paseo en la cuerda floja entre lo que se llama pintura figurativa y abstracción. Sale directamente de la abstracción pero no tiene nada que ver con ella. Es un intento de llevar lo figurativo al sistema nervioso de forma más violenta y más incisiva.”²⁶⁸

Me gustaría que mis cuadros dieran la impresión de que por ellos hubiera pasado un ser humano como un caracol, dejando un rastro de la presencia humana y un vestigio de memoria de sucesos pasados, como el caracol deja su baba.”²⁶⁹

A continuación presentaremos las obras de una serie de artistas representativos que trabajan actualmente y las diversas formas en el que presentan el rostro, conscientes mientras lo emplean de su poder: Arnulf Rainer (Baden 1929), Frank Auerbach (Berlín 1931), David Hockney (Bradford 1937), Georg Baselitz (Deutschbaselitz 1938), Kerry James Marshall (Birmingham 1955), Michael Borremans (Geraardsbergen) y Adrian Ghenie (Baia Mare 1977) y el español Sergio Luna (Archena 1979).

268 SYLVESTER, David, *Entrevista con Francis Bacon*, Madrid: Debolsillo, 2003 p. 24.

269 VV.AA., *The new Decade: 22 European Painters and Sculptors*, Nueva York: ed. MOMA, 1955, p. 63.

2.5.2. Arnulf Rainer

Gran parte de la obra de Arnulf Rainer se caracteriza por utilizar reproducciones de imágenes fotográficas, sobre las que incide y agrede a través de rápidos grafismos y pinceladas de color. A estos trabajos los llamaría *Übermalungen*, pinturas recubiertas, en las que reafirma la existencia de la pintura a través de su negación y borrado.²⁷⁰ De esta forma, sus trabajos se componen del diálogo violento entre dos lenguajes, el fotográfico y el pictórico. Por un lado, la obra se determinará por la forma en que coloca la pintura, en planos de color que cubren gran parte del formato o por pinceladas gestuales que tachan la imagen de base; por otro lado, el tipo de imagen que utilice de base, que muchas veces será lo que dé sentido a la formación de series: reproducciones de autorretratos de otros pintores como Van Gogh o Rembrandt, máscaras mortuorias o imágenes de la catástrofe nuclear de Hiroshima son algunos ejemplos. El artista trabaja así como una forma de reflexión y crítica, pero también de liberación catártica, como él mismo escribe:

“Cuando dibujo, estoy muy excitado, hablo conmigo mismo, estoy completamente lleno de ira y cólera, como pasa con los ebrios. Yo odio al mundo –y amo a algunos–, lleno de insatisfacciones lanzo muchas injurias, también hacia mí mismo.

Critico todo con hostilidad, me resulta bien corregir o pintar encima de algo. Solo hasta ahora me atrevo a destruir, ahí donde ello origina algo mejor. Concepciones firmes, pero indefinidas, me llenan, se diferencian y concretizan durante el acto de dibujar, transformándose en algo nuevo.”²⁷¹

Uno de sus grupos de obras más reconocidas son aquellas en las que emplea fotografías de sí mismo sobre las que posteriormente trabaja la pintura. En una de sus primeras representaciones, *Rainer en gris* [fig. 302] de 1972, una mancha de color informe predominantemente gris, pero con brochazos de otras tonalidades, conquistan todo el cuadro, tapando la figura fotográfica del mismo Rainer, dejando

270 DUROZOI, Gérard, *Diccionario Akal de arte del siglo XX*, Madrid: Akal, 1997, p. 537.

271 RAINER, Arnulf, “Cuando dibujo (1970)”, en VV.AA., *La imagen equivocada*, México DF: ed. Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 17.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

solo al descubierto parte de su rostro, con una expresión de circunstancias. Se nos presenta el rostro como último reducto identitario del pintor, congelado justo en el momento en que va a desaparecer tras la pintura. Por encima de toda la imagen, una gran erre como firma adquiere un gran protagonismo. El artista parece querer indicarnos que su verdadera identidad no se encuentra en su aspecto físico, maltrecho y auto ridiculizado, sino en la pintura que ejecuta, tras esa gran y firme erre. Nos recuerda este trabajo al cuadro de Frenhofer que aparecerá al final de *La obra maestra desconocida* de Balzac, en el que todo resulta irreconocible, excepto la representación perfecta de un pie en uno de los extremos.

En 1977 descubrirá la obra de Franz Xaver Messerschmidt, del que ya hemos analizado su trabajo. Fascinarán a Rainer los estudios de las expresiones faciales llevadas al límite del escultor, y comenzará una serie de autorretratos en los que se fotografiará poniendo el mismo tipo de caras que los bustos esculpidos, para posteriormente agredirse con la pintura. A esta serie la llamará *Farce Faces* [fig. 303, 304 y 305], caras farsa. En alguna de las mejores obras de esta serie encontramos paralelismos evidentes con las deformaciones de los retratos de Bacon. Mientras que en el pintor inglés algo dramático domina la imagen pictórica, las de Arnulf Rainer tienen más bien tintes caricaturescos y cierto patetismo, pues la imagen fotográfica sin filtro de sus muecas incita a ello. En ambos se desprende una fuerte energía vital, pero que se encuentra cargada de esfuerzo y consciencia de su levedad y mortalidad.

Aunque una parte del trabajo de Rainer se puede encuadrar dentro del Expresionismo abstracto, cuando la pintura funciona por sí sola, resaltamos que en el grueso de su trabajo donde mezcla la imagen fotográfica y la pintura, el rostro será el elemento más representado. Esto se debe, creemos, al conocimiento del artista sobre el gran poder simbólico del rostro, que le permite competir y crean una tensión y equilibrio con sus potentes grafismos. Así sucede en su serie de máscaras mortuorias, y cuando emplea reproducciones de pinturas de otros artistas, donde destacaremos *Van Gogh como ciego* [fig. 306], en la que a través de la pintura transforma en ciego al pintor holandés dentro de su propio autorretrato, eliminando su identidad y caricaturizando su personaje. De la misma manera que le sucede a Rainer con Van Gogh, se relaciona con la representación del rostro. Lo ataca y violenta, pero en el simple hecho de su elección como imagen, hay respeto y admiración.

2.5.3. Frank Auerbach

Frank Auerbach ha desarrollado gran parte de su trabajo en Londres, ciudad a la que llegó con ocho años. En íntima amistad con Lucian Freud del que ya hemos hablado, y al que consideramos un actualizador de la tradición del género del retrato, Auerbach, a diferencia de Bacon y Rainer, rechaza la utilización de la fotografía en su obra. Sí tendrá en común con los dos artistas interiores la representación de una nueva imagen del ser humano distorsionada y deformada, tragicómica y monstruosa.

En la representación de Auerbach del rostro, todo queda sometido y escondido bajo las características de lo pictórico [fig. 307 y 308]. El modelo representado es una mera anécdota, un recipiente sobre el que el artista desarrolla su preocupación por las texturas y su interés por las cualidades expresivas de la superficie pictórica.²⁷² Dos rasgos caracterizan su pintura: el protagonismo gestual de sus considerables pinceladas, muy directas y superpuestas; y el grosor producido por la gran cantidad de materia depositada sobre el lienzo, como resultado de trabajar sobre el mismo durante muchas y largas sesiones y extensos períodos de tiempo, raspando en muchas ocasiones para continuar trabajando. Nos explica en una entrevista.

“Lo primero que quería hacer era retratar la verdad, y el punto sobre la verdad es que la verdad no es una pintura. La verdad es algo que no ha sido capturado por la pintura todavía. Tan pronto como se hace algo que se parece a una pintura hay todo tipo de maneras de hacer que funcione, que precisamente porque ya se ha hecho es que se le presentan a uno. Pero uno tiene que aventurarse en un territorio desconocido donde estamos tratando de decir las cosas, sin reparo ni temor ni la ayuda de prácticas anteriores y así, cuando las pinturas se convirtieron en estos bultos extraños de pintura espesa y gruesa, yo estaba muy interesado y seguí en esa línea.”²⁷³

272 ALARCÓ, Paloma, “Cabeza de J.Y.M.”, en *Colección Thyssen-Bornemisza* [en línea] http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_obra/778 [citado en 12 de octubre de 2015]

273 RAIGORODSKY, Santiago, “Frank Auerbach, vida y obra”, en *SCRIBD* [en línea] <http://es.scribd.com/doc/174751651/Frank-Auerbach-vida-y-obra#scribd> [citado en 12 de octubre de 2015]

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Su intención es la de crear algo vivo, y en el proceso, la identidad de la persona representada se esconde muy atrás del ejercicio de la pintura, que trata de captar la fisicidad del modelo a través de la insistencia, como si pudiéramos con la mirada tocar el contorno del rostro: “No se puede dejar nada fuera, hay que sepultar lo irrelevante de algún modo en el cuadro”.²⁷⁴ En los títulos el nombre también se esconde detrás de sus siglas. Así sucede por ejemplo en *Cabeza de J.Y.M.* [fig. 309, 310 y 311], que representa a la modelo profesional Juliet Yardley Mills, que posará en varias ocasiones para Auerbach. También serán modelos frecuentes su mujer y Estella Olive West, E.O.W. en sus cuadros.

Si cogemos el ejemplo de J.Y.M. podemos observar que la obsesión de Auerbach no se produce solo en su metodología de trabajo, sino también en la misma representación del rostro. Es grande el número de veces que pinta el rostro de la misma modelo, y aunque ésta es sometida casi al esquema básico más reducido del concepto de rostro, con dos puntos para los ojos, y pocas líneas para nariz y boca, podemos encontrar vida detrás de la imagen. Pero bien podría ser cualquier persona, hombre o mujer la representada. Solo variará levemente el color, pues todo lo demás (composición, textura) permanece casi inalterable en cualquiera de las versiones pintadas, aunque haya más de una década entre unas y otras. Auerbach es conocedor del poder simbólico del rostro, sobre el que puede experimentar y llevar al límite sin llegar a adentrarse en la abstracción. En un dibujo [fig. 312] de 1986, directamente hará desaparecer la cabeza de la modelo bajo una capa de carboncillo, para dejarnos claro que captar la identidad de la mujer es el último de sus objetivos.

2.5.4. David Hockney

El trabajo de David Hockney es muy extenso, pues ha practicado todos los géneros pictóricos a través de múltiples técnicas, siendo la investigación y la experimentación un factor clave en su forma de entender el arte. La representación del rostro le ha interesado desde que era estudiante [fig. 313] y le ha acompañado durante toda su trayectoria. Para observar todas las formas

274 RAIGORODSKY, op. cit.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

en las que ha trabajado sobre el mismo, hemos utilizado con *Retratos*²⁷⁵, un estudio que nos presenta y analiza sus experimentaciones a través de sus diferentes períodos.



David Hockney (Bradford 1937). *Retrato de Nick Wilder*, 1966. Acrílico sobre lienzo, 183 x 183 cm.
The Fukuoka City Bank, Fukuoka.

Pese a sus innovaciones, la mayoría de las pinturas de Hockney en las que se interesa por el rostro se mantienen cercanas a los límites del género retratístico. Trabaja generalmente del natural, utilizando como modelos a sus parejas, familiares y amigos cercanos [fig. 314, 315, 316 y 317]. En un primer momento, podríamos encajar sus pinturas y dibujos dentro del grueso del retrato tradicional. Sin embargo, cuando los percibimos en conjunto, observando cómo evolucionan, nos damos cuenta que hay un interés que se sobrepone al significado del modelo y su apariencia, y es la forma en que percibimos esta apariencia. Hockney plantea la situación básica del artista sentado frente del modelo, y se dedica a deconstruir esta situación, como un científico que experimentara sobre sí mismo, enriqueciéndose en cada nuevo conjunto con las nuevas experiencias que ha tenido durante sus incursiones anteriores en diferentes campos.

275 LIVINGSTONE, Marco y HEYMER, Kay, *Retratos*, Palma de Mallorca: Cartago, 2003.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

David Hockney es consciente del fuerte poder que la figura humana y el rostro tienen para el espectador, y sabe también que esto le permitirá experimentar y llevar al límite la forma en que los percibimos [fig. 318, 319 y 320], sin que la obra pierda su coherencia ni el poder de atracción con el espectador. En esta reflexión experiencial sobre la percepción Hockney ha trabajado todas las técnicas pictóricas, y la manera en que éstas se relacionan con la fotografía, consciente de que nuestra forma de mirar está totalmente condicionada por este medio. Nos indica el propio artista: “Me daba igual si era arte o no, la cuestión era: ¿cómo vemos? Y ésta ha sido siempre una de mis preocupaciones”.²⁷⁶ Sus obras, más que intentar captar la personalidad del modelo, tratan más bien de expresar cómo fue percibido en un momento concreto. Por esto, sus obras llevarán junto con el nombre del personaje representado, la fecha del día y el lugar donde fue realizado el trabajo.

Tras experimentar con el punto de vista y la cámara fotográfica, lleva este juego de la mirada a la pintura, y el resultado son unas obras [fig. 321 y 322] de tintes picassianos donde queda reflejado el juego de la mirada sobre el modelo, como si de una obra cubista se tratara, pero basada en la experiencia sensorial: “Hice una pintura que constaba de cuatro retratos separados, deformando los cuerpos, poniéndoles diferentes cabezas y cosas así, tratando de tomar y utilizar las ideas de las polaroids”.²⁷⁷

Unos dibujos que pueden percibirse como simples estudios de retratística [fig. 323], son en realidad una experimentación con la cámara clara, que podría en entredicho la metodología de trabajo de maestros del género como Ingres.

Lo que caracteriza la obra de David Hockney es una total libertad de movimiento, que le permite saltar de una técnica a otra, de una forma más convencional de trabajo a una transgresora y a la inversa, y los rostros son la materia prima para sus experimentos:

“Uno no necesita saber quiénes son esas personas, u oír anécdotas o cotilleos sobre ellas, para comprender la naturaleza de su relación o las

276 LIVINGSTONE, y HEYMER, op. cit., p. 197.

277 LIVINGSTONE, y HEYMER, op. cit., p. 167.

sutilezas de su interacción. Está todo allí, como una prueba visual, por la manera como se miran el uno al otro o dirigen su mirada al espectador, por la manera en que se comportan, por el grado en que reconocen la presencia del otro o se refugian dentro de su propia burbuja. Con el bagaje de toda una vida de perspicaz observación, Hockney sigue siendo uno de los mejores testigos oculares del mundo y de la experiencia humana, y uno de los más expertos en trasladar estas observaciones a la pintura."²⁷⁸

2.5.5. Georg Baselitz

Georg Baselitz unificaba en sus inicios las influencias de las dos Alemanias, comenzando su carrera en la década de 1960, con obras que relacionaban las repercusiones sociales y culturales de los actos llevados a cabo por su país, y posterior derrota en la Segunda Guerra Mundial. En su temática aparecían personajes como en *La gran noche en el cubo* [fig. 324] de 1962, en la que representaba una figura con el pene erecto, confiscada por las autoridades por inmoral, lo que le generó automáticamente fama en el mundo del arte.

Empleamos a Baselitz como ejemplo de una línea de trabajo para el que el rostro es un imagen sobre el que experimentar pictóricamente, donde lo formalmente expresivo se superpone a cualquier sentido conceptual, "el tema es el signo visible de la fuerza de la expresión."²⁷⁹ De una forma similar a como trabajaba Giacometti, Baselitz lo hace en sus cuadros, pero en vez de trabajar con lo perceptivo, lo hace con la construcción socio-cultural que tenemos de un rostro, de una cabeza. Su objetivo no es acercarse a lo visualmente percibido, sino conseguir la máxima expresividad de la imagen. En un primer período, caricaturizaría y degradaría las imágenes de los símbolos de su país, como sucedería en su serie *Los héroes* [fig. 325], evidenciando las falacias históricas a través de la hipertrofia y lo ruinoso, siendo seres mutantes y deformes más que héroes de los que sentirse orgullosos, que conservan únicamente lo que tienen de presencia dolorosa,

278 LIVINGSTONE, y HEYMER, op. cit., p. 216.

279 MARÍ, Antoni, "El dolor como vía de conocimiento", en VV.AA., *Georg Baselitz*, Barcelona: ed. Fundación Caja de Pensiones, 1990, p. 17.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

espesa y densa.²⁸⁰ Posteriormente, se dedicaría a encontrar un sentido propio a las imágenes que se habían quedado sin él.

Esto sucede en un período en el que Baselitz se encuentra en un contexto, tras la guerra, donde la estructura social, y por tanto la cultural y sus elementos deben ser replanteados y redefinidos:

“Alemania estaba vacía. Todo, intelecto, tradición, se había ido. Las personas tenían que ser educadas para ser democráticas de nuevo. Y era necesario traer arte a Alemania.”²⁸¹

En Alemania, la posibilidad de llamar a la realidad brutal por su nombre es menor que en cualquier otro sitio, pues la gente está aquí lesionada de manera muy peculiar.”²⁸²

Así que realmente su intención es completar el sentido de lo pintado, pero rehusando la razón y empleando la intuición y fuerza interior. Es interesante observar cómo sigue este proceso en sus grandes rostros, pues es éste un elemento que por sí sólo ya posee un gran poder simbólico que es difícil volver a replantear. Podemos apreciarlo en *Cabeza negra con oreja azul* [fig. 326 y 327]. Baselitz agrade al icono a través de la pintura, al mismo tiempo que la construye:

“Las cosas que hacía tenían que ser feas. Esto era importante para mí, tenían que ser agresivas, desagradables. Deberían ser extraordinarias no por su belleza, elocuencia o elegancia, sino por su fealdad y estupidez: imágenes malas, horribles.”²⁸³

En los rostros de Baselitz no encontramos ningún rasgo que defina la identidad

280 MARÍ, *ibíd.*, p. 17.

281 Museo Guggenheim de Bilbao, “El Museo Guggenheim Bilbao adquiere La Sra. Lenin y el ruiseñor, una serie de dieciséis pinturas de Georg Baselitz, en *Guggenheim Bilbao* [en línea] <http://prensa.guggenheim-bilbao.es/notas-de-prensa/adquisiciones/adquisicion-baselitz-2010-12-03/> [citado en 15 de octubre de 2015]

282 HORKHEIMER, Max, Noitzen, cit. En POWER, Kevin, “Ornamento existencial”, en VV.AA., *Georg Baselitz*, Barcelona, ed. Fundación Caja de Pensiones, 1990, p. 39.

283 Museo Guggenheim de Bilbao. op. cit.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

de un individuo en concreto. Son más bien imágenes de nuevos tótems que se crean con la intención de construir una nueva identidad nacional que permita sobreponerse y la reconstrucción cultural de la Alemania de posguerra. Paradójicamente, esta construcción se llevó a cabo “imponiendo a la pintura figurativa un régimen de desfiguración, de fragmentación o de grotescas distorsiones hipertróficas.”²⁸⁴

Para conseguir su objetivo emplea colores vivos y pinceladas matéricas y gestuales²⁸⁵, también experimentó pintando con sus manos y pies, pero la estrategia que le hace llegar a un límite nihilista a la vez que busca nuevos significados, y que hace característica su obra, es la de trabajar con una imagen invertida:

“Un objeto pintado al revés es apto para la pintura porque no es apto como objeto. Carezco de nociones sobre la solidez de la representación. No corrijo la exactitud de la representación. Mi relación con el objeto es arbitraria. La pintura es organizada metódicamente por una inversión agresiva y disonante de la ornamentación.”²⁸⁶

Para el artista el proceso pictórico es eminentemente abstracto de principio a fin.²⁸⁷ Esta acción está llena de significado formal y literal, alcanzando un fuerte impacto en el caso de sus rostros- tótem, como en *La cabeza de Agbar* [fig. 328] o el simbólicamente titulado *Cosas Viejas* [fig. 329].

284 VV.AA., *Arte desde 1900*, Singapur: Ediciones AKAL, 2006, p. 477.

285 “Es evidente el nexa que aproxima la pintura de Georg Baselitz a la pintura expresionista de Evarð Munch, de Kirchner, de Nolde, de Dix, de Schmidt-Rottluff, de Karl Fredix Hill. (...) El de éste es más interiorizado, si cabeza; (...) Sin embargo, éstos (los expresionistas), pueden distanciarse críticamente del tema (que siempre es exterior a ellos) e ironizar sobre él y ofrecer con sarcasmo el aspecto más grotesco y sórdido de la realidad. En Baselitz no hay ironía, ni sarcasmo, ni distanciamiento, sino una identificación moral que no le permite considerar la realidad de los hechos sin el efecto que estos han producido en sus facultades espirituales.

MARÍ, op. cit., p. 19.

286 BASELITZ, Georg, “The Upside-Down Object”, en GRETENKORT, Detlev, *Georg Baselitz: Collected Writings and Interviews*, Londres: Ridinghouse, 2010, p. 60.

287 FUCHS, Rudi, “Baselitz, pintura”, en VV.AA., *Georg Baselitz*, Barcelona: ed. Fundación Caja de Pensiones, 1990, p. 21.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Baselitz nos recuerda durante toda su trayectoria la necesidad de “poner las cosas del revés” en su intento de construir un nuevo lenguaje identitario a partir de su misma destrucción.

“En cualquier caso, lo cierto es que la inversión nos enfrenta siempre a algo que somos capaces de reconocer pero que se nos aparece como otredad, cual presencia imbuida de ausencia, de una buena dosis de contrariedad. La inversión plantea órdenes nuevos de importancia, llama la atención hacia un sistema de valores diferentes y libera al observador y al pintor de la servidumbre de las interpretaciones conocidas.”²⁸⁸

Es trascendental para nuestra investigación esta reflexión realizada por Kevin Power. Ya no sólo por dar con la clave de la importancia de la estrategia de Baselitz, sino también porque nos permite extrapolar este sentido a todo el trabajo expuesto en este apartado, y en gran parte de los apartados anteriores. El rostro representado en la contemporaneidad se nos presenta como algo fácilmente reconocible, como ya hemos afirmado con anterioridad, quizás en lo más rápidamente reconocible por pertenecer a nosotros mismos. Pero también tiene el carácter de otredad, por pertenecer a su vez a todos los que nos rodean. El mismo Baselitz reflexiona sobre esto:

“Cuando se pinta un retrato al revés, es imposible decir: “Este retrato representa a mi mujer, y la pinté con una expresión particular”. Este método hace imposible cualquier intento de interpretación literaria.”²⁸⁹

En este sentido el rostro es empleado por el artista contemporáneo para atraer al espectador, pero también para forzarlo a enfrentarse con el significado establecido de sus convenciones, pues no hay nada más natural y convencional que un rostro, y al transformarlo, deformarlo, versionarlo, manteniendo su esencia, se ejerce un enorme poder en su representación.

288 POWER, Kevin, “Ornamento existencial”, en VV.AA., *Georg Baselitz*, Barcelona: ed. Fundación Caja de Pensiones, 1990, p. 43.

289 FROMENT, J.L. y POINSOT J.M, “Entrevista con Georg Baselitz”, en *Early Sculptures and Woodcuts*, Londres, ed. Anthony D’ Offay Gallery, 1988, n.p. cit. en POWER, Kevin, “Ornamento existencial”, en VV.AA., *Georg Baselitz*, Barcelona: ed. Fundación Caja de Pensiones, 1990, p. 47.

2.5.6. Kerry James Marshall



Kerry James Marshall (Birmingham 1955). *Escuela de Belleza, escuela de Cultura*, 2012. Acrílico sobre lienzo, 274 x 401 cm.
Birmingham Museum of Art, Alabama.

Otro artista que trabaja sobre la identidad colectiva a través de una representación pictórica de personajes centrándose en muchas ocasiones en el rostro, a la vez que reflexiona sobre la presencia a través de la ausencia es Kerry James Marshall. Su obra se articula a través de temáticas relacionadas con la vida, la cultura y la historia afroamericanas [fig. 330 y 331], aportando nuevos puntos de vista a cuestiones político- raciales y su concepción de un imaginario cultural propio.

“A lo largo de toda su obra, Marshall mantiene una constante reflexión acerca de la ‘negritud’ (*blackness*), concepto fundamental desde el que se desarrolla todo su trabajo. Reivindicando lo que él denomina ‘lo negro’, idea polisémica cargada de implicaciones visuales, culturales y estéticas, se compromete a compensar la ausencia de cultura negra en los espacios museísticos, algo que considera está representado de forma marginal

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

tanto en lo referente a la temática como en lo referente a los autores. Establece así una propuesta de contraarchivo como envés de la cultura visual dominante, lo cual provoca preguntas relativas a la legitimación, el poder y la marginalización dentro de la historia del arte.”²⁹⁰

En palabras del propio artista:

“Mi obra trata de la identidad pero se centra más en el ser, en la presencia, la ausencia, es sobre la historia. Trata sobre cómo las imágenes de personas negras están ausentes de ciertos aspectos de la historia del arte.

Utilizo mucho los mitos, la historia, la actualidad, un montón de ideas, pero las uso como un vehículo para proyectar en el campo visual imágenes de figuras negras, gente negra que normalmente no encuentras cuando vas a un museo o a una galería de arte.”²⁹¹

En este aspecto podemos encontrar una relación directa con la obra de Jean Michel Basquiat (1960 New York—1988), artista que también trabajó sobre su propia identidad racial. En el trabajo de Basquiat, se relaciona lo intrínsecamente contemporáneo, los iconos de la historia del arte occidental con imágenes vudú, totémicas, para representar estereotipos que eran ensalzados en su propia comunidad como el músico de jazz [fig. 332] o el boxeador, y que la traspasan para convertirse en referentes nacionales e internacionales:

“(…)héroes afroamericanos a los que idolatra el pintor. Boxeadores como dioses africanos, las piernas de Jesse Owens que derrotaron a los atletas arios en los Juegos Olímpicos de la Alemania nazi, jugadores de ‘baseball’ cuyos nombres se repiten... Esta exaltación de la negritud.”²⁹²

290 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, “Kerry James Marshall: pintura y otras cosas”, en *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* [en línea] <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/kerry-james-marshall-pintura-otras-cosas> [citado en 15 de octubre de 2015]

291 “Kerry James Marshall, pintar en negro”, en *Atención Obras*, RTVE, 15 de julio de 2014.

292 PRIETO, Darío, “Basquiat: del callejón al Guggenheim”, *El Mundo* [en línea] <http://www.elmundo.es/cultura/2015/07/03/5595b5ca46163f95728b456c.html> [citado en 15 de octubre de 2015]

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

La reivindicación crítica y social de Basquiat es agresiva y se basa en la confrontación entre blancos y negros, como sucede en su obra *Desfiguración* [fig. 333], en la que describe la muerte en manos de la policía de su compañero grafitero Michael Stewart. El asesinado es convertido en una silueta negra [fig. 334], estrategia que también utilizara Kerry James Marshall, con una corona que lo relaciona con Jesucristo, y los dos policías son convertidos en monstruos bajo su lenguaje expresionista. Sus rostros están pintados en un color rosa cerdo. Uno de los policías sonríe mostrando un par de colmillos a punto de golpear, el otro es reducido a un par de ojos, sin ningún tipo de rasgo. En *Nariz de Vidrio* [fig. 335] pinta el rostro de un hombre blanco con gorra de militar, la nariz roja de payaso y el ojo en cruz que en lenguaje del comic simboliza la falta de intelecto. El militar se encuentra comiendo un plátano blanco, ironizando el artista con los insultos a los que estaba acostumbrado como afroamericano.

La manera en que Kerry James reivindica a su comunidad es diferente. Menos violenta, es descriptiva e informativa. Con cierta ironía, jugando con la iconografía popular americana, sobretodo la televisiva [fig. 336], se dedica a mostrarnos escenas para exhibir lo que él denomina la "belleza negra" [fig. 337 y 338]. El artista reflexiona sobre cómo se configura la pintura tradicional figurativa occidental, replanteando y alterando su sentido para que se adapte a la representación de personas afroamericanas. Trabaja contra las convenciones establecidas incidiendo en la ausencia del sujeto negro en el canon iconográfico occidental, planteando una reflexión sobre la invisibilidad en las representaciones artísticas de los colectivos marginales²⁹³ [fig. 339].

Los personajes son representados en sus cuadros con un color negro que paradójicamente hace desaparecer la identidad individual para transformarlos en icono. Kerry James afirma:

"Cuando empecé a utilizar estas figuras negras lo estaba haciendo como una estrategia retórica. En la retórica del lenguaje cuando hablamos de gente negra o gente blanca así es como lo decimos, yo soy un hombre

293 Fundación Tapies, "Kerry James Marshall. Pintura y otras cosas", en *Fundación Tapies* [en línea] <http://fundaciontapies.org/site/spip.php?article8004> [citado en 15 de octubre de 2015]

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

negro, hay una mujer blanca. Retóricamente es así, dices que es negro pero literalmente también es negro, esa negritud es inequívoca, no hace concesiones, no es arbitraria, reafirma lo que es. (...) Es innegable que la figura es negra, en su negritud hay un tipo de belleza, de poder y eso es innegociable.”²⁹⁴

Nos interesa cuando esa negritud se concentra en el rostro, pues se genera una contradicción. La invasión del negro, que generalmente se relaciona con la ausencia, y en estas representaciones vacía el rostro de facciones y detalles, es decir, es un negro que destruye, es a la vez el negro que genera el sentido a la reproducción del rostro, como metáfora de la identidad afroamericana, en un peculiar dialogo entre cómo es percibida por la comunidad blanca así como reivindicación de lo negro como rasgo identificativo y de orgullo. Si observamos una de las primeras pinturas, en las que emplea este procedimiento, un autorretrato, *Retrato de un artista como una sombra de su antiguo yo* [fig. 340], podemos apreciar la manera en que el artista juega con el color de su piel, en cómo ésta es percibida negativamente, creando la comparación con la sombra. Además, en este caso la sensación será mayor pues también el fondo es oscuro y la figura apenas se distingue. El artista se nos presenta como una desaparición. Nos explica Kerry James Marshall:

“Fue la primera vez que utilicé esta forma simplificada y reduccionista de una figura negra. Esta fue la que estableció la figura negra como un modo de trabajo para mí. Lo que estaba pensando hacer con mi imagen era reclamar la imagen de la negrura como emblema de poder. Y creo que todavía funciona prácticamente de la misma manera.”²⁹⁵

La lectura por parte del artista de la novela *Invisible Man*, del escritor Ralph Ellison, que versa sobre la condición de invisibilidad en la sociedad, le influyó en las nociones de ‘ser un no-ser’ y de ‘simultaneidad de la presencia y la ausencia’ en la sociedad. Marshall decidió abandonar los trabajos iniciales de collage abstracto para impulsar la primera pintura

294 “Kerry James Marshall, pintar en negro”, en *Atención Obras*, RTVE, 15 de julio de 2014.

295 “ART: 21. Kerry James Marshall”, en *Lalulula.tv* [en línea], <http://lalulula.tv/documental-2/art21/art21-kerry-james-marshall> [citado en 15 de octubre de 2015]

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

figurativa, *Portrait of the Artist as a Shadow of his Former Self (Retrato del artista como una sombra de su antiguo yo)*, 1980, donde ya utilizó su característica silueta negra con fondo oscuro para conseguir plasmar la presencia y la ausencia de forma simultánea, y donde era posible ver y no ver alternativamente la figura en el cuadro.²⁹⁶

Junto con la referencia a la novela *Invisible Man*, que nos recuerda a Jerome Lagarrigue, artista anteriormente citado que también trabaja con la percepción de la identidad racial, nos interesa la forma en que Kerry James realiza una representación del rostro, una afirmación o presencia, a través de una negación o ausencia. Será ésta una contradicción intrínsecamente contemporánea. El artista se centrará en los rostros empleando esta estrategia en su proyecto *Lost Boys* [fig. 341], una serie de representaciones de rostros de jóvenes negros que han sido encarcelados. El negro como negación se emplea por varios motivos: su condición marginal debido a cómo son percibidos en la sociedad, su inclusión en la cárcel como un lugar en el que “desaparecen” y la desaparición de su identidad en un colectivo rechazado. Al mismo tiempo, la manera en que está pintado, y su relación con los fondos, convierten a estos rostros en bellos iconos con gran poder de atracción.²⁹⁷

2.5.7 Michael Borremans

De la misma forma que David Hockney se basa en las características conceptualmente tradicionales del género del retrato para posteriormente transformarlo mediante la experimentación, nuestro próximo artista, Michael Borremans, asimila las características formales de la tradición del género para subvertirlo y construir su imaginario personal.

El registro visual de su pintura, las composiciones, ambientaciones, gamas de color, puede relacionarse con la pintura del Barroco, y él mismo dice sentirse influido por pintores como Velázquez. Podemos apreciar fuertes influencias de la pintura holandesa de interior de este período. Pero junto con la temática,

296 Fundación Tapies, op. cit.

297 ROWELL, Charles, “An interview with Kerry James Marshall”, en *Callaloo*, vol. 21 nº 1, p. 263-272.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

se vuelven contemporáneas gracias a la influencia del lenguaje fotográfico y cinematográfico:

“Resulta palmario el uso de recursos fílmicos. Ahí radica un punto de interés de su trabajo respecto a la continua reformulación de la historia de la pintura: aúna una factura que irremediamente nos conecta con algunos de los grandes pintores y un modo de mirar o enfocar deudor de la fotografía y del cine, como apreciamos en el uso de primeros planos, así como, en el primer trayecto de su carrera, en el empleo del ‘fuera de campo’. De este modo, se revela cierta herencia surrealista en la línea de algunos fundamentos del Surrealismo fotográfico, especialmente la fragmentación o el punto de vista que permitían deformar o subvertir la realidad fotografiada.”²⁹⁸



Michael Borremans (Geraardsbergen 1963)
Mombakkes I, 2007. Óleo sobre lienzo, 56,5 x 44 cm.
Zeno X Gallery, Antwerpen Borgerhout

298 RUEDA, Juan Francisco, “El silencio de Borremans”, en *Diario Sur*, 31 de octubre de 2015, p. 53.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Como muchos pintores contemporáneos, su pintura utiliza un referente fotográfico. Sin embargo, en su caso son fotografías que él mismo produce. Pese a que muchas de sus obras parecen irreales, el pintor ha realizado la escenografía y preparado al modelo físicamente, para posteriormente fotografiar la escena y utilizar la imagen como referente para el cuadro. En la pintura *Mombakkes I* [fig. 342] vemos un extraño rostro, no sabemos si pertenece a una persona, un monstruo o un objeto inerte. Para conseguir este efecto, Borremans le ha colocado una máscara semitransparente repintada a una modelo y fotografiado. En *Automat* [fig. 343] el artista elimina la parte inferior del cuerpo de una mujer. Para conseguirlo, el artista ha construido una estructura en la que es introducida la modelo. Esto quedará reflejado posteriormente también en una de sus piezas de videoarte [fig. 344].

Para la construcción de sus imágenes Borremans emplea estrategias surrealistas. Los personajes de sus pinturas se relacionan con objetos cuyo significado es descontextualizado, y en ocasiones, adquieren características que no les pertenecen, como la levitación. Las escenas creadas, que podrían recordar a las de Magritte, cuya concepción de la pintura era casi despreciativa, chocan frontalmente con la forma en que están pintadas. Paradójicamente, el uso de la pintura tradicional genera una tensión, una contradicción que las vuelve tremendamente actuales:

“Es en realidad agradable, está preciosamente pintado, está minuciosamente pintado, está pintado de una forma muy académica. Todo es perfecto, todo luce perfecto y por otro lado es desafiante, también un poco mórbido, un poco amargo, entonces es una contradicción, casi un conflicto.”²⁹⁹

Los personajes se encuentran abstraídos, ya sea absortos por algún elemento que se encuentra fuera de plano o metidos en su propio mundo interior. Carecen de identidad propia, y su único sentido es el de ser empleados como modelos, como si se trataran de maniqués en un escaparate. Borremans utiliza diferentes estrategias para potenciar esta pérdida de identidad, ya

299 “Michael Borremans “Un cuchillo en el ojo”, en *Lalulula.tv* [en línea] <http://lalulula.tv/documental-2/michael-borremans-un-cuchillo-en-el-ojo> [citado en 16 de octubre de 2015]

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

sea bajando la posición de la mirada y la cabeza [fig. 345], la colocación de máscaras [fig. 346] o colocando una capa de pintura sobre sus facciones [fig. 347]. En ocasiones, los personajes representados en un primer plano que los descontextualiza, realizan acciones sin sentido, como si hubieran sido captados en medio de una obra de teatro dadaísta. El propio Borremans nos explica este proceso en la obra *Man Holding his nouse* [fig. 348]:

“Aquí tienes una pintura que se refiere conscientemente a pinturas del pasado. La figura y la luz, el ángulo de la luz sobre la figura, me hacen pensar en la figura de Adán en el *Cordero de Dios* de Gante. La luz es también un poco como Caravaggio. El hombre claramente sostiene su nariz. La obra se titula *Man holding his nouse*. Es finalmente una interpretación absurda, pero también puede ser traducida psicológicamente. Es, entonces, muy contemporánea. La veo como una especie de autorretrato mental, el pintor fingiendo.”³⁰⁰

Describe Juan Francisco Rueda:

“Resultan especialmente interesantes sus personajes sentados o de pie realizando acciones manuales. Chardin emerge con rotundidad, pero también el fotógrafo Paul Nogué, flamenco como Borremans. Esas escenas como tantas otras de su pintura, introducen el enigma: esos personajes, que miran sus manos mientras manipulan algo que nos resulta indescifrable, nos dejan suspendidos.”³⁰¹

Borremans juega con el significado abierto de las obras, atrae al espectador a través de su depurada técnica y le presenta un enigma indescifrable o descifrable de múltiples maneras. El artista quiere así que el espectador llegue a reflexiones sobre conceptos universales como la vida, la muerte o la pasión.

“Realmente me gusta dejarlo abierto. La imagen siempre se mantiene indefinida. Siempre hay un rango de posibilidades para tratarlo. (...) El

300 Michael Borremans “Un cuchillo en el ojo”, en *Lalulula.tv* [en línea] <http://lalulula.tv/documental-2/michael-borremans-un-cuchillo-en-el-ojo> [citado en 16 de octubre de 2015]

301 RUEDA, op. cit.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

trabajo es muy claustrofóbico, muy cerrado atmosféricamente, mientras el significado es muy abierto, muy difícil de entender.³⁰²

Ante la obra de Borremans el espectador siente que siempre hay algo fuera de campo que está presente, pero que no se muestra enteramente y que sugiere un elemento siniestro o de horror o funesto, que puede tener que ver con la muerte, la enfermedad, la vejez, la locura o la perversión. Se trata de algo siempre insinuado, no afirmado.³⁰³

Borremans se queda con lo esencial de rostro, y vacía todo el contenido anecdótico. Lo mismo hace con los objetos y las acciones que se relacionan con el rostro. Posteriormente, rellena los espacios que se quedan en estos límites de lo esencial con información enigmática, y engañosamente cercana para el espectador. De esta forma consigue generar una tensión singular que produce nuevos significados.

2.5.8 Adrian Ghenie

En la obra de Adrian Ghenie hay un continuado interés por el poder simbólico en la representación del rostro, ya sea como protagonista central de la obra o incluida en composiciones más complejas.

Personaliza Adrian Ghenie la utilización de estrategias y referencias de muchos de los artistas anteriormente citados. Como hiciera Baselitz, y en realidad gran cantidad de los artistas mencionados, hay un interés por redefinir el significado de las imágenes. Hay también en su metodología de trabajo una reutilización y reinterpretación de la imagen fotográfica documental, como también sucede en el trabajo de Marlene Dumas o Luc Tuymans, cohesionando información dispar surgida de archivos de historia, obras de la historia del arte o de los medios a través de su propio lenguaje pictórico personal. Dentro de este

302 Michael Borremans "Un cuchillo en el ojo", en *Lalulula.tv* [en línea] <http://lalulula.tv/documental-2/michael-borremans-un-cuchillo-en-el-ojo> [citado en 16 de octubre de 2015]

303 OLIVER, José, "Borremans o la figuración que osa decir su nombre", en *Arte10* [en línea] <http://www.arte10.com/noticias/monografico-447.html> [citado en 16 de octubre de 2015]

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

ámbito podemos incluir sus representaciones de dictadores como Hitler, en *Untitled* [fig. 349] de 2011, *Study for Pie Fight Interior 8* [fig. 350], o Stalin en *Turning Blue* [fig. 351], artistas y pensadores como su serie de autorretratos de Van Gogh en *Degenerate Art* [fig. 352] o Darwin en *Self-Portrait as Charles Darwin* [fig. 353], en el que se identifica con el naturalista inglés que desarrolló la teoría de la evolución, quizás buscando un paralelismo con la propia evolución de la pintura; ambos se unificarán en un rostro simiesco:

“El borrado o el desollamiento de algunos de esos rostros suponen una enunciación de lo grotesco, quizás una categoría que podría definir los siglos XX y XXI, tiempo dramático en el que el ser humano ha adquirido la conciencia de poder convertirse en despojo en manos de sus congéneres.”³⁰⁴

Es tras la Segunda Guerra Mundial, como ya hemos comentado, cuando el rostro deja definitivamente de ser representado como sustitución completa de una persona, y es en este período en el que se centrará una buena parte del trabajo de Adrian Ghenie, que incluso podríamos relacionar con los rostros inacabados de Giacometti. Pero a diferencia de la seguramente voluntaria inocencia de Giacometti, Ghenie acepta este hecho, y lo convierte en una herramienta más en la elaboración de sus pinturas. Nos relata Calvo Serraller:

“Adrian Ghenie cobra para mí un significado oracular, porque es capaz de disparar la cámara para hacernos un retrato y, enseguida, escupir sobre nuestra imagen maculando nuestro rostro con un tartazo pictórico para hacer de nuestras máscaras carnales unas criaturas redimibles. Se trata de un gesto reveladoramente instantáneo: un isplash! Liberador.”³⁰⁵

Ya que no pueden completarse estos rostros, puede experimentar con ellos, deformarlos, superponerlos, inventarlos casi:

“En la mayor parte de su obra hay un impacto sensorial e intelectual que va más lejos del estrictamente visual. Las figuras y retratos de personajes

304 RUEDA, Juan Francisco, “La celebración de la pintura”, en *ABC Cultural*, 17 de enero de 2015.

305 CALVO SERRALER, Francisco, “¡SPLASH!” , en VV.AA., *Adrian Ghenie*, Málaga: ed. CAC Málaga, 2014, p. 27.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

conocidos y reconocibles, muestran un lado oscuro. Son rostros que están intencionadamente deformados o en ocasiones superpuestos a otros, como buscando la creación de un nuevo personaje al más celebre estilo shelleyriano, pero desde la cordura más intelectual imaginable.”³⁰⁶

Hay también en su obra lugares comunes con la de Francis Bacon, como la “manera de reducir a sus retratados a mera carne, a materia –pictórica también–.”³⁰⁷ Realizará con ironía su serie de la pelea de tartas, *Pie Fight Study II* [fig. 354], donde estas imágenes de rostros empastados por el dulce le permitirá dialogar con los rostros deformados de Bacon. Ghenie amplía si se cabe el registro pictórico de Bacon, podemos ver en sus cuadros un resumen de casi toda la experimentación pictórica realizada en el siglo XX: la pintura directa, matérica, refinada, la veladura, el collage, los colores vivos, los neutros, el uso de herramientas ajenas al pincel, el detalle y la síntesis, la pintura arrastrada, rasgada, pulida, el *dripping*, todo se relaciona generando unidad.

De nuevo, como hemos ido viendo en otros artistas citados anteriormente, existe un diálogo, equilibrada lucha entre la aspiración de construir el rostro y su destrucción. Nos describe así Juan Francisco Rueda:

“Algo de espectral se cierne sobre muchos de esos personajes que se debaten entre la presencia clara y rotunda y el velado o emborronado de los rostros, de la identidad al fin y al cabo, con lo que se produce la tensión de la desaparición, de la pérdida, del abismo. En esa dialéctica se encuentra atrapada la pintura de Ghenie, en la tensa basculación entre lo construido o definido y lo destruido o impreciso, entre la depurada figuración y el arrebató matérico y abstracto.”³⁰⁸

306 FRANCÉS, Fernando, “Ghenie o el sueño de la razón que produce frankensteins”, en VV.AA., *Adrian Ghenie*, Málaga: ed. CAC Málaga, 2014, p. 12.

307 RUEDA, op. cit.

“Tanto Bacon como Ghenie, por el expresionismo y por la “tortura” de la imagen del ser humano, hacen desembocar sus obras en lo grotesco. Esta categoría estética aparece desde las primeras manifestaciones artísticas del ser humano.”

RUEDA, Juan Francisco, “Mascar la pintura”, en *Diario SUR*, 27 de diciembre de 2014.

308 RUEDA, Juan Francisco, “La celebración de la pintura”, en *ABC Cultural*, 17 de enero de 2015.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Y es que si algo tienen en común Ghenie y los pintores anteriormente mencionados en este apartado es esta tensa oscilación, equilibrio, lucha, entre querer afirmar el rostro, construirlo, conscientes de que el conseguirlo significaría cerrar una herida universal, pues tal es el poder simbólico del rostro, y el conocimiento de que esto, actualmente, es imposible. Pero este conocimiento les permite utilizar el rostro como herramienta para presentar al espectador una pregunta como respuesta a otra pregunta. Cada uno elige su camino para intentarlo, y son los obstáculos y huellas que dejan en este camino lo que les permite a ellos, y también al espectador, enriquecer el imaginario que conforma la representación del rostro, que es la representación de nosotros mismos, y al mismo tiempo no lo es, forzándose a ser algo más.

2.5.9. Sergio Luna

Sergio Luna ha reflexionado sobre la representación del rostro desde el principio de su trayectoria, enfocándola desde diferentes puntos de vista.

En sus primeros proyectos, como *Composites* [fig. 355 y 356], el artista construye un mecanismo que le permite generar imágenes que se superponen unas sobre otras con una estética fantasmal, donde los rostros parecen desvanecerse. Para ello, trabaja sobre dos capas. En la primera pinta uno de los rostros de la imagen final, y posteriormente, en la segunda capa, formada por una gasa translúcida, realiza la segunda imagen. Esta segunda capa se encuentra separada de la primera por un pequeño espacio en profundidad, lo que provoca que visualmente ambas se relacionen.

En *Composites* se genera una sensación de movimiento, de animación, pues cada rostro se encuentra levemente movido. El propio artista nos describe así el sentido de este conjunto de obras:

“A finales del s. XIX Arthur Batut, pionero en la fotografía aérea desde cometas, inaugura un sistema fotográfico de trabajo basado en los textos del antropólogo defensor de la eugenesia Francis Galton. Este estudio afirma que al realizar varias exposiciones de distintos rostros sobre una misma placa fotográfica, y dividiendo el tiempo de exposición

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

normal de una fotografía por el número de sujetos fotografiados, obtendríamos un retrato compuesto de todos ellos, esto es, una imagen fantasma creada a partir de todos los rasgos comunes de los rostros representados. Aunque alejados de los oscuros intereses de Galton, Batut realiza un conjunto de fotografías sobre distintas poblaciones y familias de Francia y el norte de España.

Justo cien años después de estas imágenes, la artista Nancy Burson comienza a experimentar en su obra con la generación por computadora de retratos a partir de fragmentos de rostros de distintas personalidades, obteniendo como resultado una imagen híbrida y sorprendentemente verosímil para la época, constituyéndose como una evolución del retrato compuesto decimonónico.

Las obras que conforman *Composites*, que adopta el título de Burson, son imágenes compuestas a partir de sesiones fotográficas sobre una misma persona, introduciendo de alguna forma la cuestión del tiempo en este tipo de retratos, como si de secuencias condensadas en un mismo fotograma se tratasen y aplicando estas prácticas fotográficas a la pintura.³⁰⁹

Utiliza Sergio Luna esta metodología también en el proyecto *Risas histéricas en el paraíso*, pero en esta ocasión la superposición se genera entre un rostro frontal pintado sobre el lienzo y una textura que puede estar conformada por un ramo de flores o un enjambre de abejas pintada sobre la gasa. Esta serie es un guiño al cuento de J.G. Ballard, *Fuga al paraíso* que “relata la historia de una pareja que se ve forzada a pasar un año en una isla en la que la muerte y el drama están camuflados de hoteles lujosos, playas paradisíacas y otros entretenimientos turísticos.”³¹⁰ En el díptico formado por *Cilhoros* [fig. 357] y *Enjambre* [fig. 358] se genera una tensión entre las dos texturas visuales que se contraponen por las sensaciones sinestésicas que producen. Es necesario

309 LUNA, Sergio, “Composites (2009/2012)”, en *Sergio Luna* [en línea] <http://sergio-luna.com/index.php/paintings/composites/> [citado en 26 de octubre de 2015]

310 LUNA, Sergio, “Risas histéricas en el paraíso (2012)”, en *Sergio Luna* [en línea] <http://sergio-luna.com/index.php/paintings/risas-histicas-en-el-paraíso-2012/> [citado en 26 de octubre de 2015]

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

que el rostro de una persona aparezca en la obra en diálogo con las flores y abejas, pero su identidad es inexistente, funcionando más como un símbolo que como la representación de una persona concreta.

Tras estos proyectos, en los que ya hay un interés claro por la forma en que el rostro es percibido y por la mecánica de su reproducción, poniendo en cuestión su sentido pictórico a través de su desvanecimiento, Sergio Luna comenzará a interesarse por la manera en que se nos presenta el rostro a través de las redes virtuales de información, mostrando sus conclusiones a través de la pintura en los proyectos *Google portraits* y *Visualmente similares*.

En *Google portraits* [fig. 359], el artista emplea el sistema *Google Street View* que mapea el mundo a través de unos coches con cámaras incorporadas, que automáticamente emborronan los rostros de los personajes que aparecen en sus imágenes. Sergio Luna realiza una reflexión al respecto:

“Este desenfoque es realizado supuestamente para mantener la privacidad de las personas, tras dictarse varias sentencias sobre dicha plataforma.

Es curioso que, tradicionalmente, el desenfoque de un rostro en una fotografía a priori se produce por error, bien por los largos tiempos de exposición que requerían las fotografías más primitivas, o bien por la evolución comercial que derivó en cámaras compactas automáticas donde difícilmente se puede controlar el enfoque. Ya sea de una forma u otra, además de tal error el desenfoque de un rostro en una fotografía denota cierto desplazamiento, quedando el sujeto al margen o en un segundo plano.

En el caso de *Street View*, el mundo que exhibe se ve alterado por una serie de sujetos desenfocados que parecen posar ante la cámara, adulterando de una forma mecánica una supuesta hiperrealidad casi perfecta.”³¹¹

311 LUNA, Sergio, “Google portraits (2014)”, en Sergio Luna [en línea] <http://sergio-luna.com/index.php/paintings/48-google-portraits/> [citado en 26 de octubre de 2015]

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Sergio Luna coge esos rostros emborronados y los transforma en pintura para exhibirlos como elementos que rompen con la perfección que pretenden presentarnos en la plataforma informática. El sistema hecho para las personas, paradójicamente se ve incomodado por ellas.



Sergio Luna (Archena 1979). *Imágenes visualmente similares*, 2015. Óleo sobre tabla, políptico 70 formatos, 23 x 18 cm cada uno. Colección particular

En *Imágenes visualmente similares* [fig. 360] Sergio Luna reflexiona sobre la construcción de la identidad que se está desarrollando en Internet, de la imagen que proporcionamos a los demás, así como el papel del pintor en relación al género del retrato en la actualidad. El artista plantea un autorretrato a través de la selección de setenta imágenes buscadas en *Google Imágenes* a través de la opción “Buscar por imagen”, en la que ha subido una fotografía de carnet propia. El programa busca así todos aquellos rostros que tienen puntos en común con el suyo:

“Si tradicionalmente se ha entendido el autorretrato pictórico como la representación del propio sujeto que lo pinta, como un escrutinio detallado del propio rostro, *Imágenes visualmente similares* supone un autorretrato en su sentido más clásico, representando una selección de

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

setenta retratos basados en el parecido con el propio autor, según el criterio de una máquina. (...)

Este tipo de rastreo está basado en algoritmos que identifican repeticiones a partir de unos parámetros establecidos y por ahora ofrece resultados no del todo depurados, mostrando imágenes dispares de apariencia similar (en este caso personajes masculinos, posición frontal, fondo neutro...). Un procedimiento que induce cierta incomodidad sobre el devenir de las nuevas herramientas virtuales, poniendo al servicio de cualquier usuario mecanismos hasta ahora reservados a archivos de vigilancia o la ficción fílmica y que constituye un proceso que plantea ciertas cuestiones sobre identidad, control, privacidad o estereotipos.”³¹²

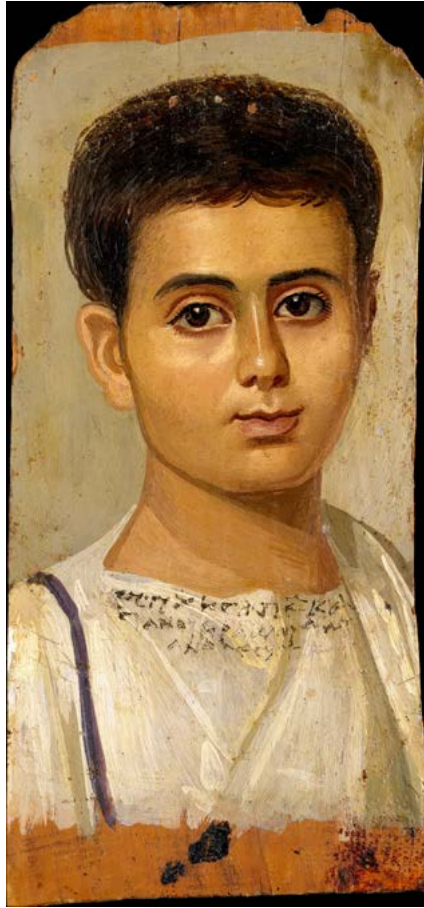
Este trabajo genera cuestiones a varios niveles en relación al poder simbólico del rostro en su representación pictórica. Refleja al mismo tiempo aquello que nos hace semejantes pero también diferentes, la unificación que plantean los nuevos sistemas de identificación en los que el rostro sigue siendo el elemento identitario, y la forma en que la identidad se diluye en la masa de imágenes virtuales. El artista construye su propia identidad a través del de otros, pensándose incapaz de explicarse por su propia imagen.

El trabajo de Sergio Luna, como el del resto de los artistas presentados en este apartado, surge de una lucha entre la disolución del rostro y la necesidad de representarlo como símbolo identificativo de nosotros mismos, siempre al límite de su desaparición, ya sea a través de sus primeras pinturas en las que el rostro se escapa formalmente de su propia definición a través del movimiento y la falta de contornos delimitados, hasta sus últimos trabajos en los que la disolución se produce conceptualmente.

312 LUNA, Sergio, “Imágenes visualmente similares (2015)”, en *Sergio Luna* [en línea] <http://sergio-luna.com/index.php/paintings/imagenes-visualmente-similares-2015/> [citado en 26 de octubre de 2015]

Capítulo III.
Atlas de la representación pictórica del rostro

3.1. Breve historia del género del retrato



1



2



3



4



5



6



7



8



11



12



13



14



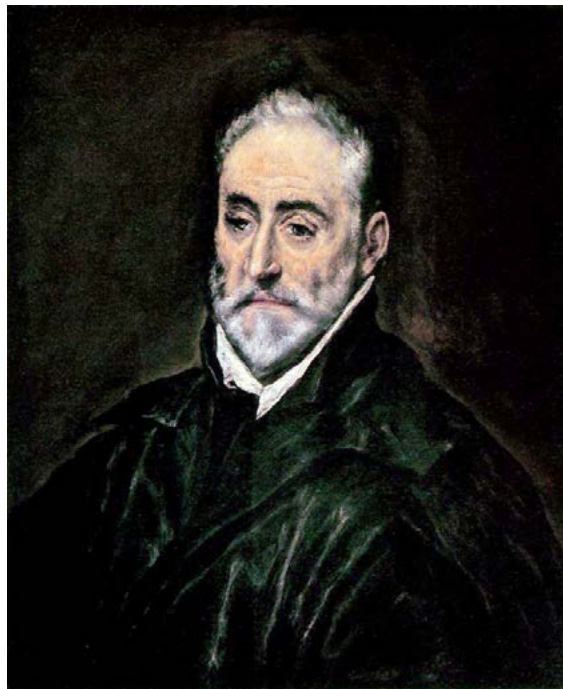
15



16



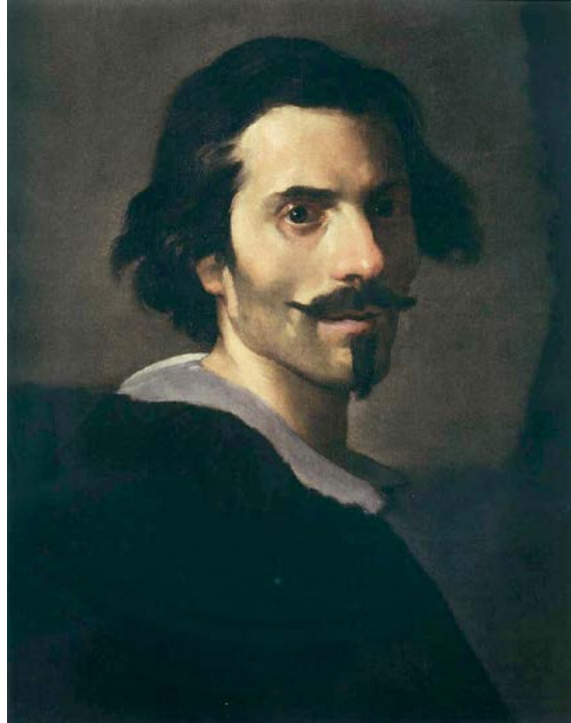
17



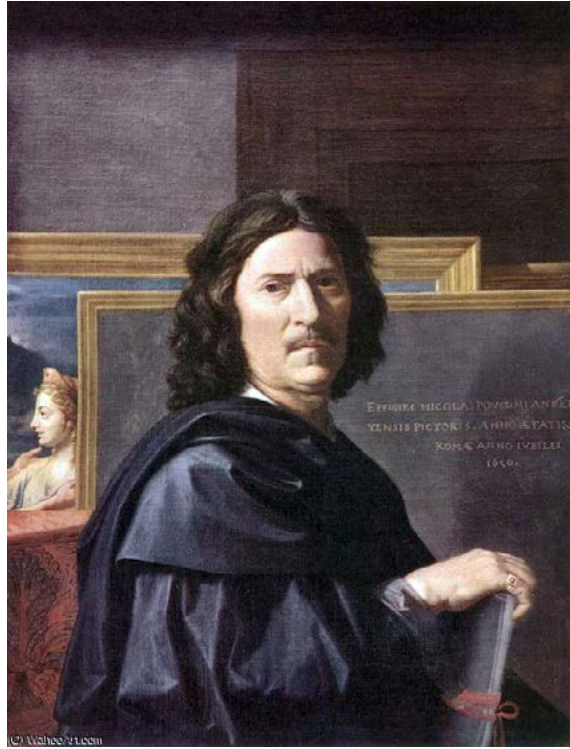
18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



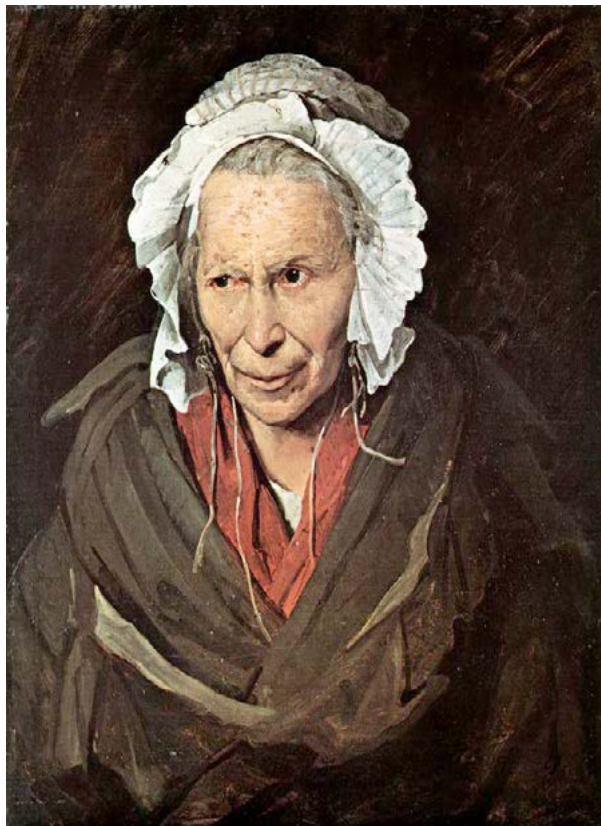
33



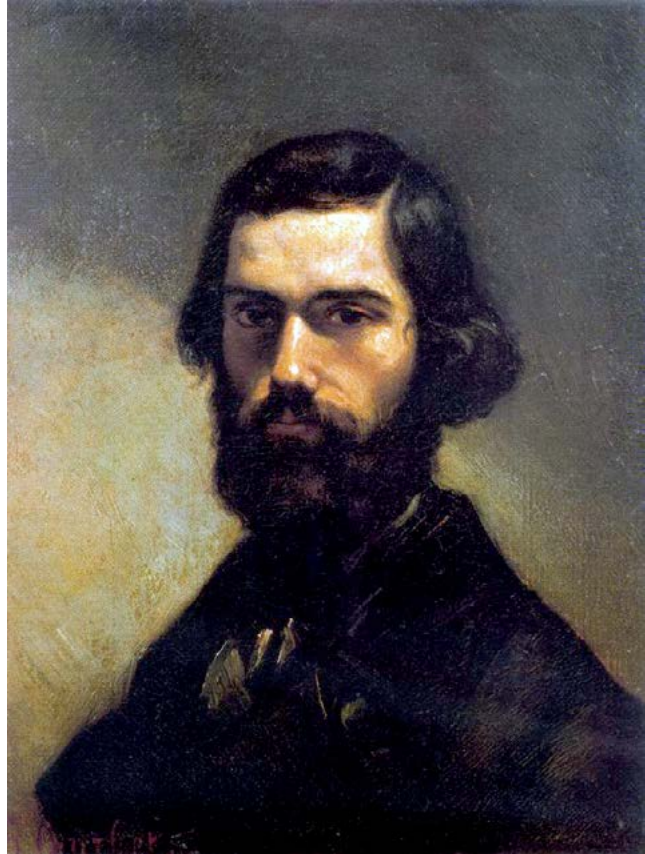
34



35



36



37



38



39



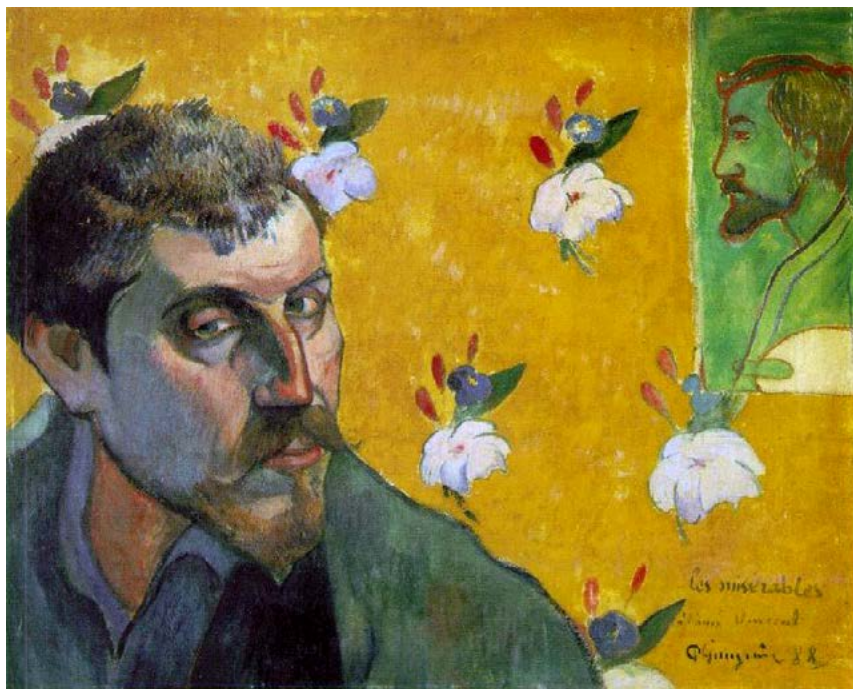
40



41



42



43



44

Fichas técnicas

- 1 Anónimo egipcio, *Retrato del Chico Eutyches*, hacia 100–150 A.D., encáustica sobre madera, 38 cm x 19 cm, Metropolitan Museum, New York
- 2 Autor Anónimo, *Cabeza colosal de Constantino*, hacia 315, 260 altura, Palacio de los Conservadores de Roma
- 3 Jan Van Eyck (Maaselik 1390–1441), *La Virgen del Canciller Rolin*, 1435, óleo sobre tabla, 66 x 62 cm, Museo del Louvre, París
- 4 Sandro Botticelli (Florencia 1445–1510), *La adoración de los magos*, 1475, temple sobre tabla, 111 x 134 cm, Galería de los Uffizi, Florencia
- 5 Jan Van Eyck (Maaselik 1390–1441), *Retrato del Cardenal Nicola Albergati*, 1432, óleo sobre tabla, 34,1 x 27,3 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena
- 6 Antonello da Messina (Mesina 1430–1479), *El Condottiero*, 1475, óleo sobre tabla, 30 x 36,2 cm, Museo del Louvre, París
- 7 Antonello da Messina (Mesina 1430–1479), *El hombre joven*, 1474, óleo sobre tabla, MEDIDAS, Staatliche Musee, Berlín
- 8 Jan Van Eyck (Maaselik 1390–1441), *El matrimonio Arnolfini*, 1434, óleo sobre tabla, 82 x 60 cm, National Gallery, Londres
- 9 Piero della Francesca (Sansepolcro 1415–1492), *Retrato de Federico II de Montefeltro*, 1466, témpera sobre tabla, 47 x 33 cm, Galería de los Uffizi, Florencia
- 10 Domenico Ghirlandaio (Florencia 1449–1494), *Retrato de Giovanna Tornabuoni*, 1490, técnica mixta sobre tabla, 77 x 49 cm, Museo Thyssen–Bornemisza, Madrid
- 11 Jan Van Eyck (Maaselik 1390–1441), *Retrato de hombre con turbante*, 1433, óleo sobre tabla, 25,5 x 19 cm, National Gallery, Londres

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- 12 Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore hacia 1477-1576), *Jacopo Strada*, 1561, óleo sobre lienzo, 195 x 125 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena
- 13 Rafael Sanzio (Urbino, 1482-1520), *Retrato de Agnolo Doni*, 1507, óleo sobre tabla, 65 x 45,7 cm, Palazzo Pitti, Florencia
- 14 Rafael Sanzio (Urbino, 1482-1520), *Retrato de Baltasar Castiglione*, 1515, óleo sobre lienzo, 82 x 67 cm, Museo del Louvre, París
- 15 Tintoretto (Venecia 1518-1594), *Retrato de un senador*, 1580, óleo sobre lienzo, 64 x 49,5 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
- 16 Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore hacia 1477-1576), *El retrato de Pietro Aretino*, 1545, óleo sobre lienzo, 97 x 78 cm, Palazzo Pitti, Florencia
- 17 Doménikos Theotokópoulos el Greco (Candía 1541-1614), *La Magdalena penitente*, 1586, óleo sobre lienzo, 104 x 84,3 cm, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City
- 18 Doménikos Theotokópoulos el Greco (Candía 1541-1614), *Retrato de Antonio de Covarrubias y Leiva*, 1602, óleo sobre lienzo, 68 x 58 cm, Museo del Louvre, París
- 19 Hans Holbein el Joven (Augsburgo 1497-1543), *Lady Elyot*, 1533, tiza, lápiz y acuarela sobre papel, 28 x 20,9 cm, Royal collection, Windsor
- 20 Gian Lorenzo Bernini (Nápoles 1598-1680), *Autorretrato*, 1640, óleo sobre lienzo, 53 x 43 cm, Galería Borghese, Roma
- 21 Nicolas Pussin (Les Andelys 1594-1665), *Autorretrato*, 1650, óleo sobre lienzo, 98 x 74 cm, Museo del Louvre, París
- 22 Anton van Dyck (Amberes 1599-1641), *Cornelis van der Geest*, 1620, óleo sobre tabla, 37,5 x 32,5 cm, The National Gallery, Londres
- 23 Pedro Pablo Rubens (Siegen 1577-1640), *Ana de Austria, Reina de Francia*, 1622, óleo sobre lienzo, 130 x 108 cm, Museo del Prado, Madrid

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- 24 Pedro Pablo Rubens (Siegen 1577-1640), *Helena Fourment con dos de sus hijos*, 1636, óleo sobre tabla, 113 x 82 cm, Museo del Louvre, París
- 25 Franz Hals (Amberes 1580-1666), *Retrato de un hombre*, 1633, óleo sobre lienzo, 75 x 58 cm, Gemäldegalerie, Berlín.
- 26 Rembrandt van Rijn (Leiden 1606-1669), *La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*, 1632, óleo sobre lienzo, 169,5 x 216,5 cm, Museo Mauritshuis, La Haya
- 27 Johannes Vermeer (Delft 1632-1675), *El arte de la pintura*, 1666, óleo sobre lienzo, 120 x 100 cm, Kunsthistorischen museum, Viena
- 28 Johannes Vermeer (Delft 1632-1675), *La joven de la perla*, 1667, óleo sobre tela, 46,5 x 40 cm, Mauritshuis La Haya
- 29 Diego Velázquez (Sevilla 1599-1660), *Pablo de Valladolid*, 1637, óleo sobre lienzo, 213,5 x 125 cm, Museo del Prado, Madrid
- 30 Diego Velazquez (Sevilla 1599-1660), *Retrato de Inocencio X*, 1650, óleo sobre lienzo, Galería Doria Pamphili, Roma
- 31 Jean-Honoré Fragonard (Grasse 1732-1806), *Retrato de Diderot*, 1770, óleo sobre lienzo, 82 x 65 cm, Museo del Louvre, París
- 32 Jacques-Louis David (París 1748-1825), *Chales-Pierre Pécoul, contratista de Edificios Reales*, 1784, óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm, Museo del Louvre, París
- 33 Jean-Auguste Dominique Ingres (Montauban 1780-1867), *Joseph Antoine Moltedo*, 1810, óleo sobre lienzo, 75 x 58 cm, Metropolitan Museum, New York
- 34 Francisco de Goya y Lucientes (Fuendetodos 1746-1828), *Autorretrato*, 1800, óleo sobre lienzo, 62 x 49 cm, Museo Goya, Castres
- 35 Théodore Géricault (Ruan 1791-1824), *El cleptómano o El loco asesino*, 1823, óleo sobre lienzo, 61 x 51 cm, Museo de Bellas Artes de Gante

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- 36 Théodore Géricault (Ruan 1791-1824), *La envidia*, 1822-28, óleo sobre lienzo, 72 x 58 cm, Museo de Bellas Artes de Lyon
- 37 Gustave Courbet (Ornans 1819-1877), *Jules Valles*, 1861, óleo sobre lienzo, 26,5 x 21,5 cm, Musée de la Vie Romantique, París
- 38 Jean-Baptiste Camille Corot (París 1796-1875), *Autorretrato*, 1834, óleo sobre lienzo, 34 x 25 cm, Galería de los Uffizzi, Florencia
- 39 Édouard Manet (París 1832-1883), *La cantante callejera*, 1862, óleo sobre lienzo, 175 x 118,5 cm, Museo de Bellas Artes, Boston
- 40 Edgar Degas (París 1834-1917), *Madame Camus en rojo con abanico*, 1870, óleo sobre lienzo, The National Gallery of Art, Washington
- 41 Pierre-Auguste Renoir (Limoges 1841-1919), *Gabrielle con cabello largo*, 1913, óleo sobre lienzo, 55 x 37 cm, Museo de Bellas Artes, Grenoble
- 42 Paul Cezanne (Aix-en-Provence 1839-1906), *Joachim Gasquet*, 1896, óleo sobre lienzo, 65,5 x 54,5 cm, Narodni Gallery, Praga
- 43 Paul Gauguin (París 1848-1903), *Autorretrato*, 1888, óleo sobre lienzo, 45 x 55 cm, Rijkmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam
- 44 Vincent van Gogh (Zundert 1853-1890), *Madame Augustin Roulin con bebé*, 1888, óleo sobre lienzo, 63,5 x 51 cm, Metropolitan Museum, New York

3.2. Excepciones históricas en el género del retrato



45



46



47



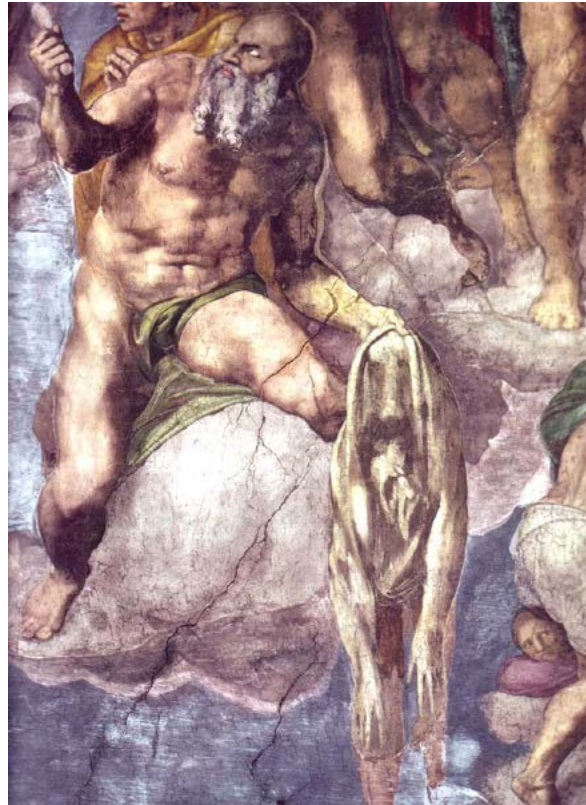
48



49



51



52



53



54



55



56



57



58



59



60



61



62



63



64



65



66



67



68



69



70



71



72



73



74



75



76

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Fichas técnicas

- 45 Dimitri Nalbandian (Armenia 1906–1993), Retrato de J. V. Stalin, 1945, óleo sobre lienzo, 221 x 144 cm, State Tretyakov Gallery, Moscú.
- 46 Lucian Freud (Berlin 1922–2011), Retrato del Barón H.H. Thyssen–Bornemisza, 1982, óleo sobre lienzo, 51 x 40, Museo Thyssen–Bornemisza, Madrid
- 47 Lucian Freud (Berlin 1922–2011), Retrato de la Reina Isabel II de Inglaterra, 2001, óleo sobre lienzo, 15,2 x 23,5 cm, colección real, Londres
- 48 Pietro Perugino (Città della Pieve 1448–1523), Retrato de Francesco delle Opere, 1494, óleo sobre tabla, 52 x 44 cm, Galería de los Uffizi, Florencia
- 49 Alberto Durero (Nuremberg 1471–1528), Autorretrato, 1484, punta de plata sobre papel, 27,5 x 19,5 cm, Graphische Sammlung Albertina, Viena
- 50 Alberto Durero (Nuremberg 1471–1528), Autorretrato, 1498, óleo sobre tabla, 52 x 41 cm, Museo del Prado, Madrid
- 51 Alberto Durero (Nuremberg 1471–1528), Autorretrato, 1500, óleo sobre tabla, 67 x 49 cm, Alte Pinakothek, Munich
- 52 Miguel Ángel Buonarroti (Caprese 1475–1564) Detalle del Juicio Final, autorretrato, 1536–1541, Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano
- 53 Cornelis Anthonisz (Amsterdam 1505–1553), Retrato del Rey Eduardo VI, 1546, óleo sobre tabla, 42,5 x 160 cm, National Portrait Gallery, Londres
- 54 Hans Holbein el Joven (Augsburgo 1497–1543), Los embajadores, 1533, óleo sobre tabla, 209 x 207 cm, National Gallery, Londres
- 55 Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore hacia 1477–1576), Retrato del Arzobispo Philippo Archinto, 1559, óleo sobre lienzo, 114,8 x 88,7 cm, Museo de las Artes de Filadelfia

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- 56 Lorenzo Lotto (Venecia 1480-1556), Triple retrato de orfebre, 1530, técnica medidas, Kunsthistorisches museum. Viena
- 57 Philippe de Champaigne (Bruselas 1602-1674), Triple retrato del Cardenal Richelieu, 1642, óleo sobre lienzo, 58 x 72 cm, National Gallery, Londres
- 58 Anton Van Dyck (Amberes 1599-1641), Triple retrato de Carlos I, 1635, óleo sobre lienzo, 84,5 x 99,7 cm, Castillo de Windso
- 59 Hyacinthe Rigaud (Perpiñán 1659-1743), Retrato doble de la madre del artista, 1695, óleo sobre lienzo, 83 x 103 cm, Museo del Louvre, París
- 60 Johannes Gump (Innsbruck 1626-1728), Autorretrato, 1646, óleo sobre lienzo, 89 cm diámetro, Galería de los Uffizzi, Florencia
- 61 Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore hacia 1477-1576), Alegoría de la prudencia, 1565, óleo sobre lienzo, 76,2 x 68,6 cm, National Gallery, Londres
- 62 Giuseppe Arcimboldo (Milán 1527-1593), Retrato de Rodolfo II como Vertumno, 1590, óleo sobre lienzo, 68 x 56 cm, Castillo de Skokloster
- 63 Cornelis Norbertus Gysbrecht (Amberes 1630-1675), Bodegón con autorretrato, 1663, óleo sobre lienzo, 93 x 74 cm, Musée des Beaux-Arts de Carcassonne.
- 64 Giarolamo Francesco "Il Parmigianino" (Parma 1503-1540), Autorretrato ante el espejo, 1524, óleo sobre tabla, diámetro 24 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena
- 65 Agostino Carracci (Bologna 1557-1602), El triple retrato de Arrigo Peloso, Pietro Loco y Amon enano, 1598, óleo sobre lienzo, 101 x 133 cm, Museo Nacional de Capodimonte, Nápoles
- 66 Quentin Metsys (Lovaina 1466-1530), La Duquesa fea, 1513, óleo sobre tabla, 62,4 x 45,5 cm, National Gallery, Londres
- 67 Diego Velázquez (Sevilla 1599-1660), Bufón D. Sebastián de Morra, 1645, óleo sobre lienzo, 106,5 x 82,5cm, Museo del Prado

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- 68 Jean Fouquet (Tours 1420-1481), Bufón Gonnella, 1440, óleo sobre tabla, 36 x 24 cm, Kunsthistorischen Museum, Viena. Jean Fouquet (Tours 1420-1481), Bufón Gonnella
- 69 Rembrandt van Rijn (Leiden 1606-1669), Los síndicos de los pañeros, 1662, óleo sobre lienzo, 191,5 x 279 cm, Rijksmuseum, Amsterdam
- 70 Rembrandt van Rijn (Leiden 1606-1669), Autorretrato con boina, 1659, óleo sobre lienzo, 30,7 x 24,3 cm, Museo Granet, Aix-en Provence
- 71 Rembrandt van Rijn (Leiden 1606-1669), Autorretrato como Zeuxis, 1662, óleo sobre lienzo, 82,5 x 65 cm, Museo Wallraf-Richartz, Colonia
- 72 Francisco de Goya y Lucientes (Fuendetodos 1756-1828), La familia de Carlos IV, 1800, óleo sobre lienzo, 280 x 336 cm, Museo del Prado, Madrid
- 73 Diego Velázquez (Sevilla 1599-1660), Las meninas, 1656, óleo sobre lienzo, 318 x 276 cm, Museo del Prado, Madrid.jpg
- 74 Francisco de Goya y Lucientes (Fuendetodos 1756-1828), Duquesa de Alba, 1795, óleo sobre lienzo, 194 x 130 cm, Colección particular
- 75 Francisco de Goya y Lucientes (Fuendetodos 1756-1828), Dos viejos comiendo, 1823, pintura mural pasada a lienzo, 53 x 85 cm, Museo del Prado, Madrid.
- 762 Francisco de Goya y Lucientes (Fuendetodos 1756-1828), Saturno devorando a un hijo, 1823, pintura mural pasada a lienzo, 146 x 83 cm, Museo del Prado, Madrid.

El género del retrato más allá de la
captación de la identidad

3.3. De las vanguardias a los inicios de la contemporaneidad



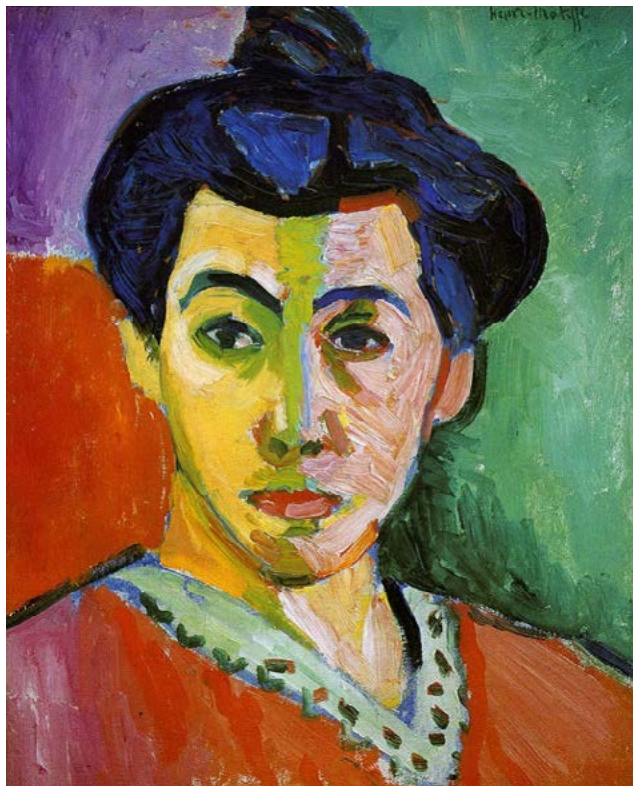
77



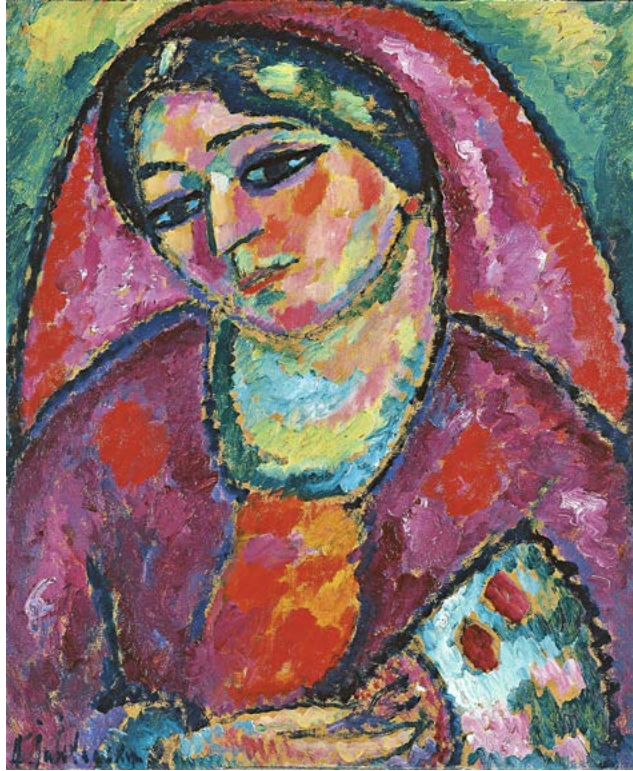
78



79



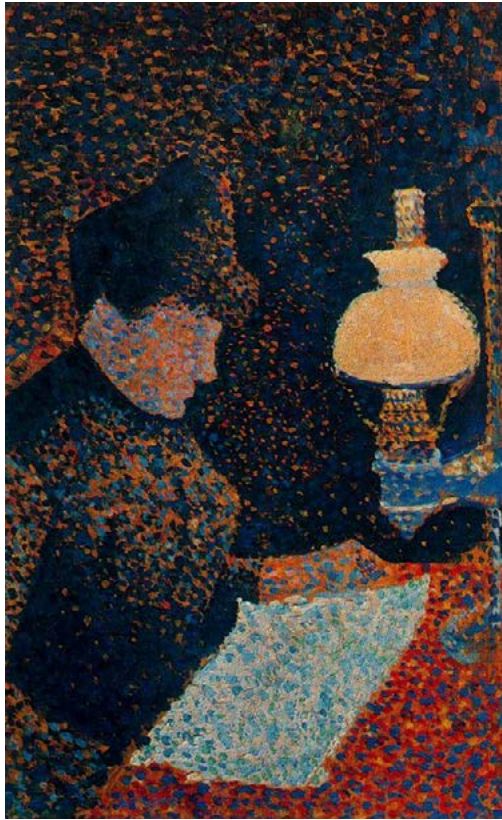
80



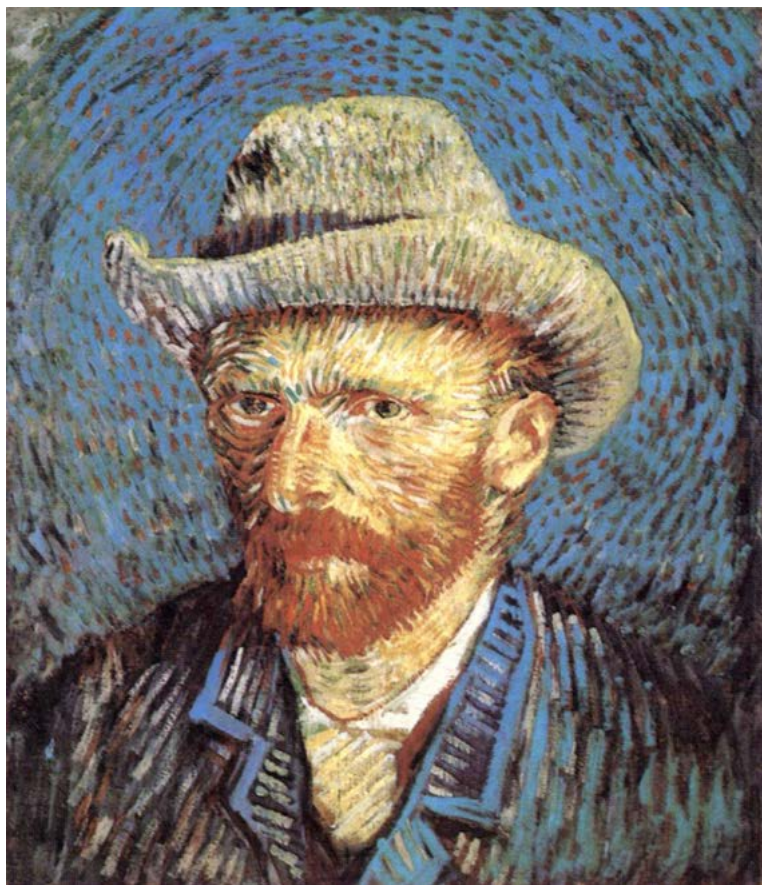
81



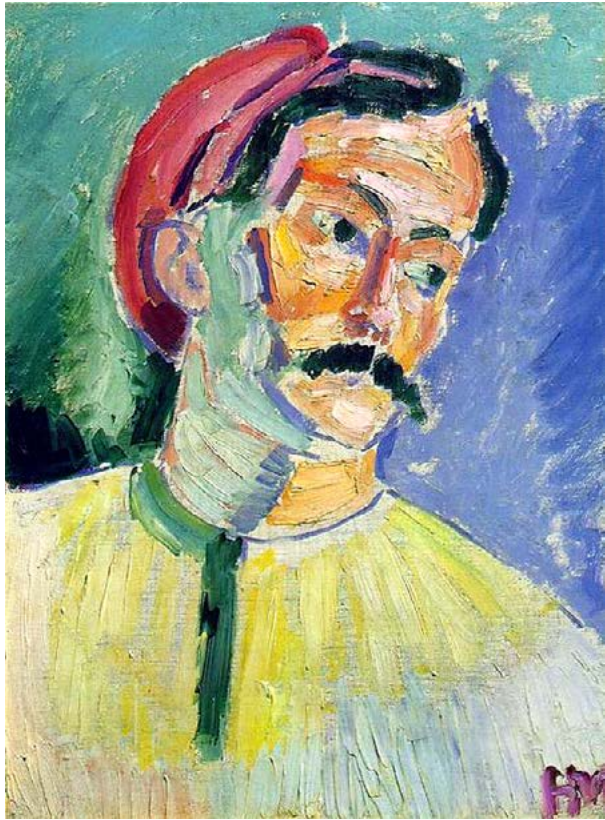
82



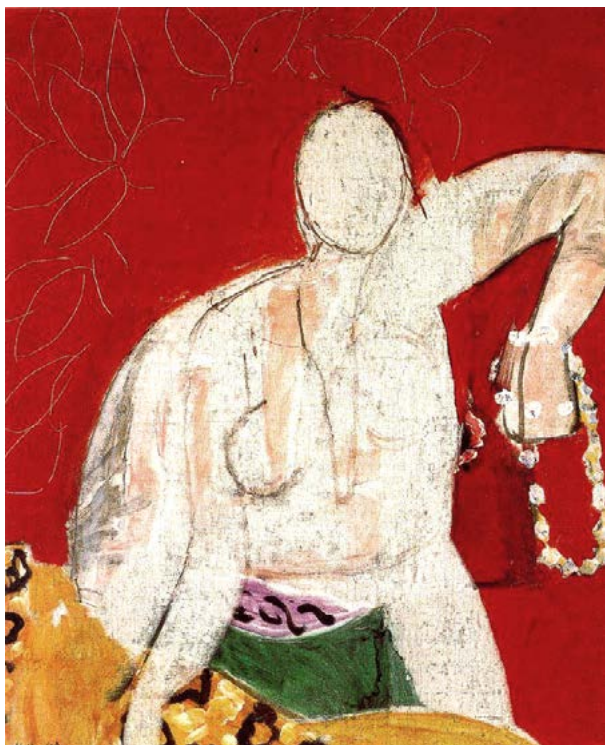
83



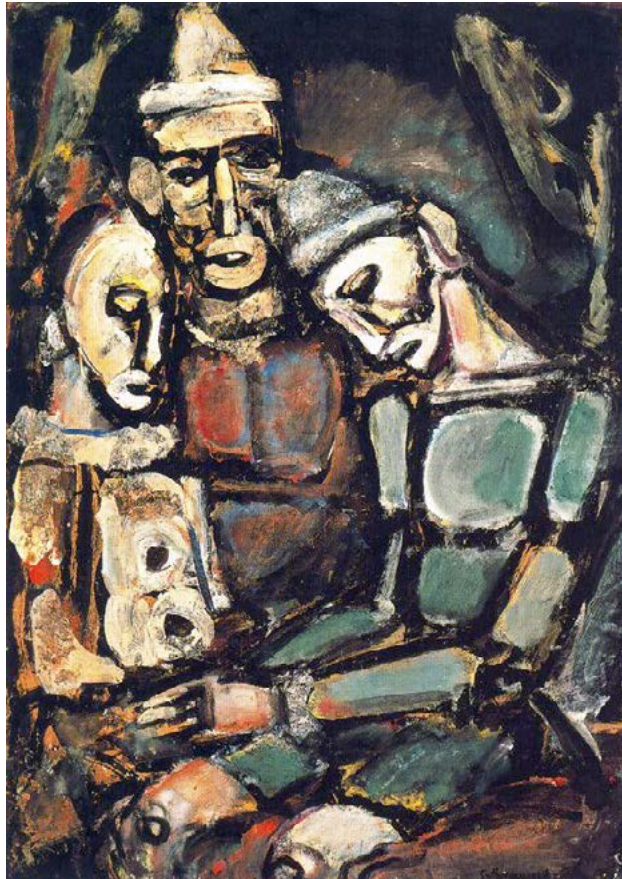
84



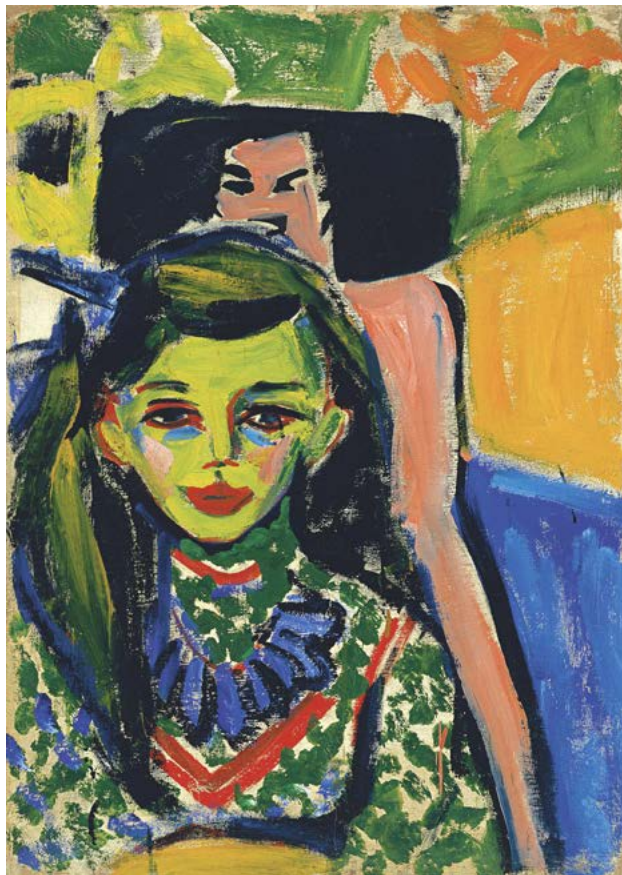
85



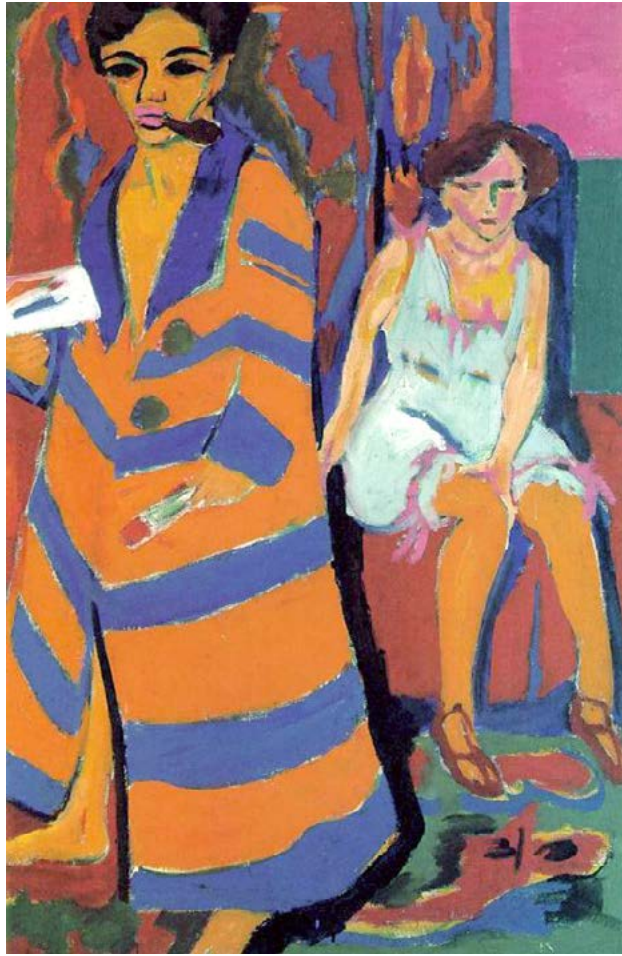
86



87



88



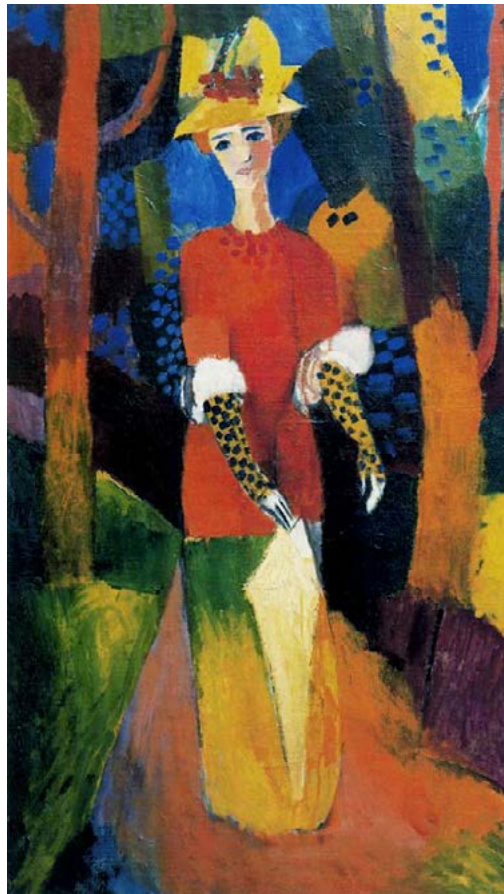
89



90



91



92



93



94



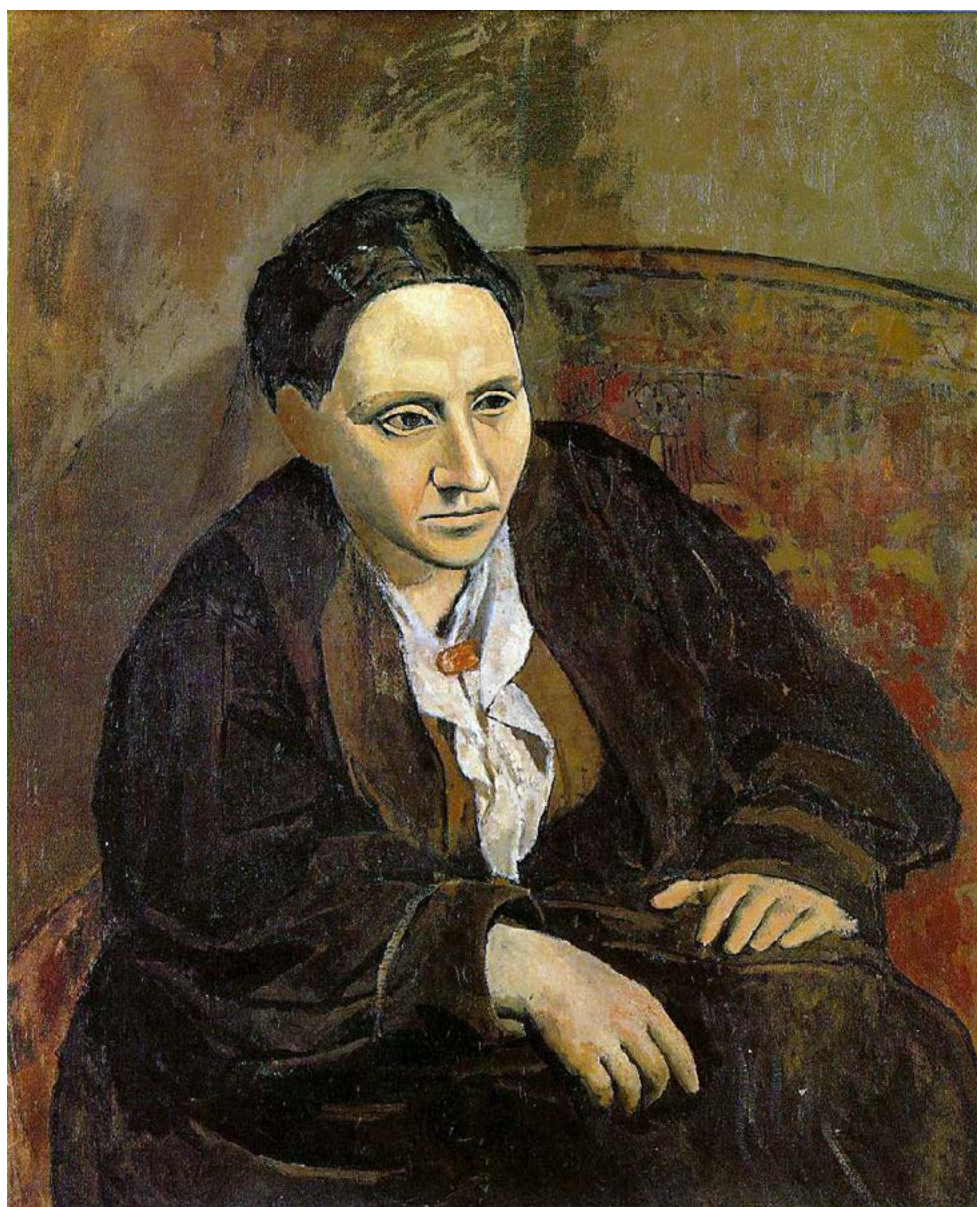
95



96



97



98

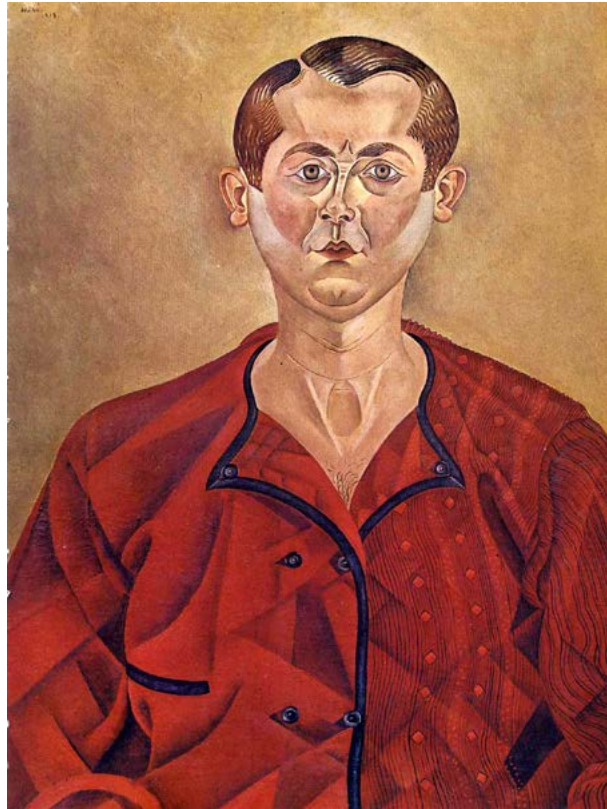




100



101



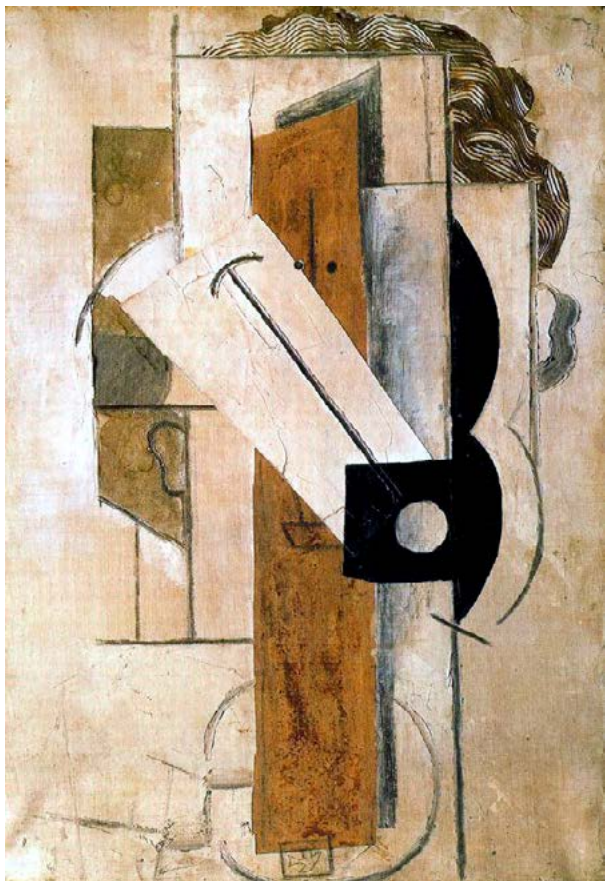
102



103



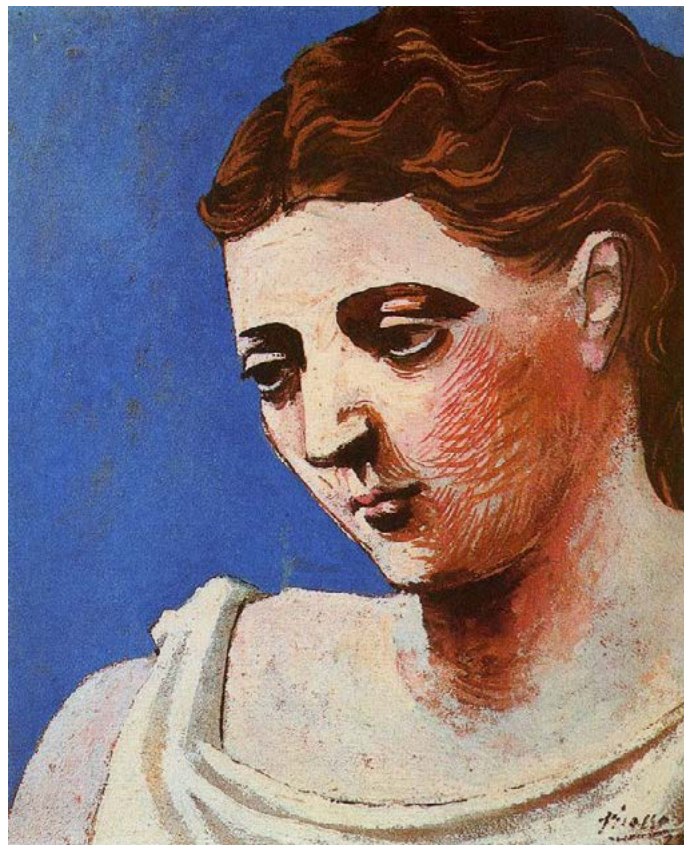
104



105



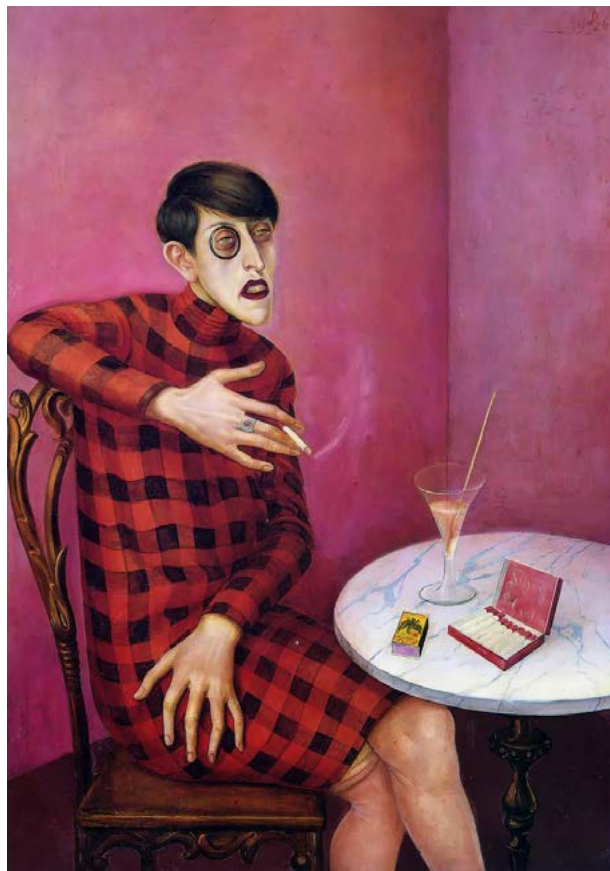
106



107



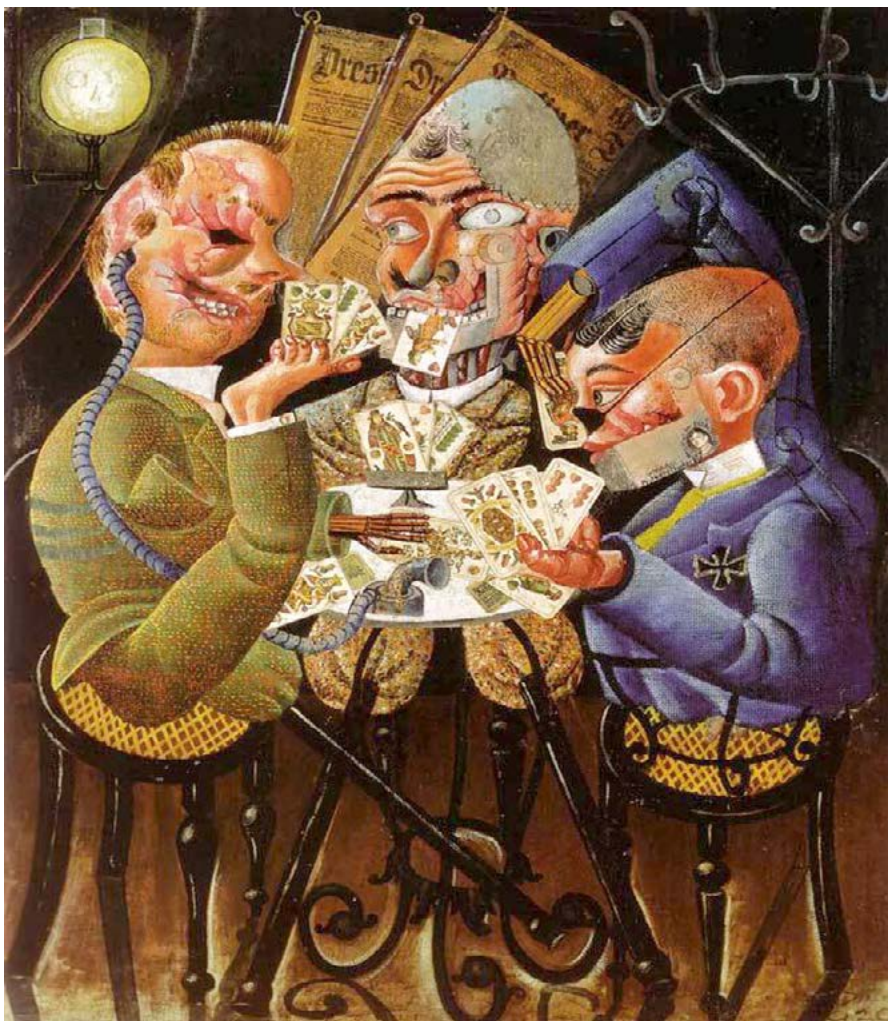
108



109



110



111



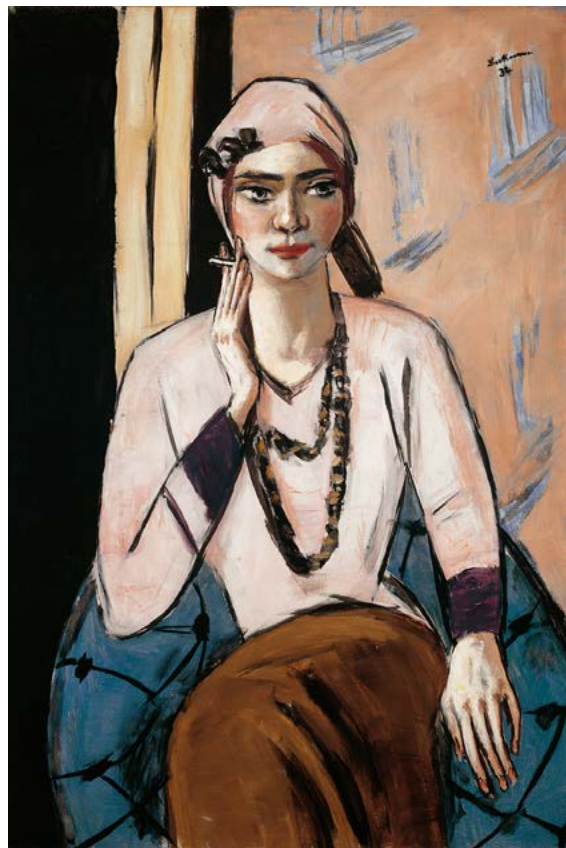
112



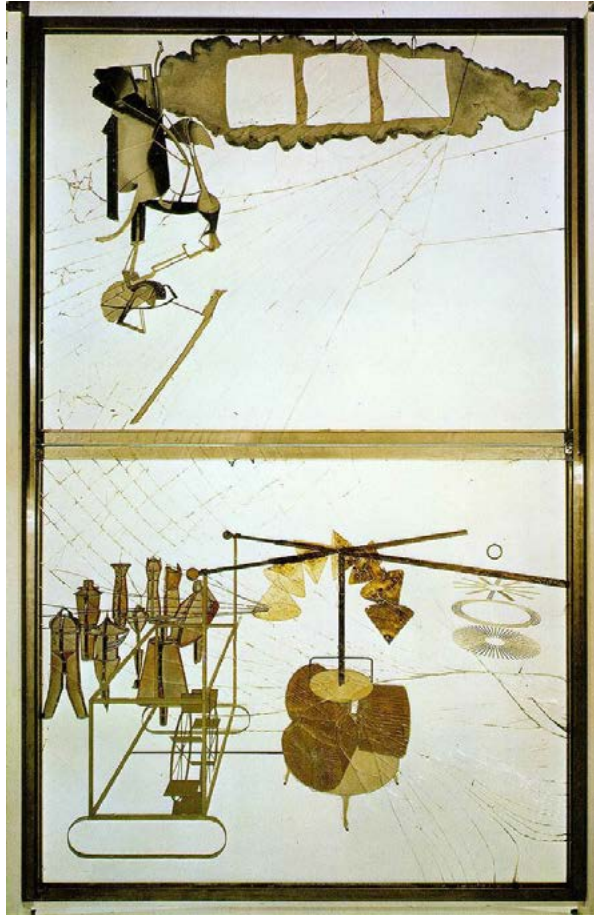
113



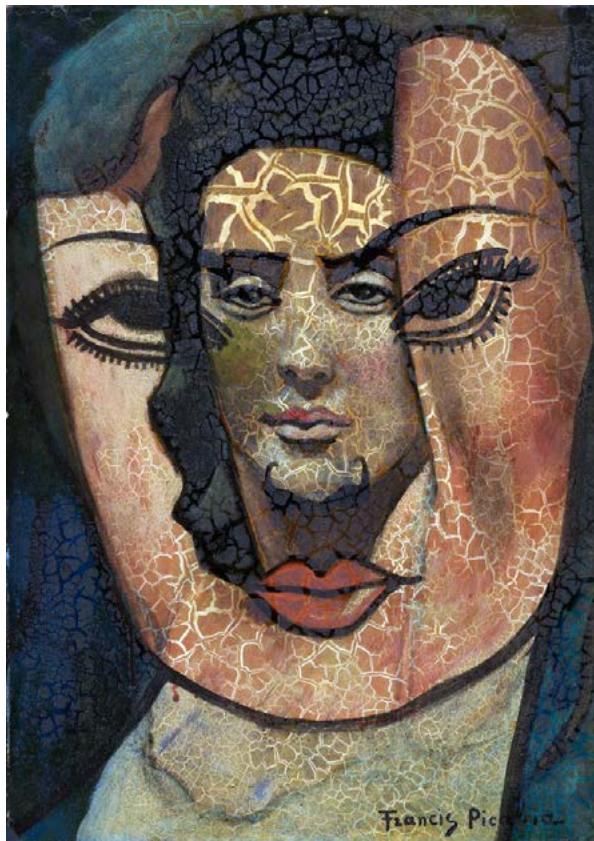
114



115



116



117



118



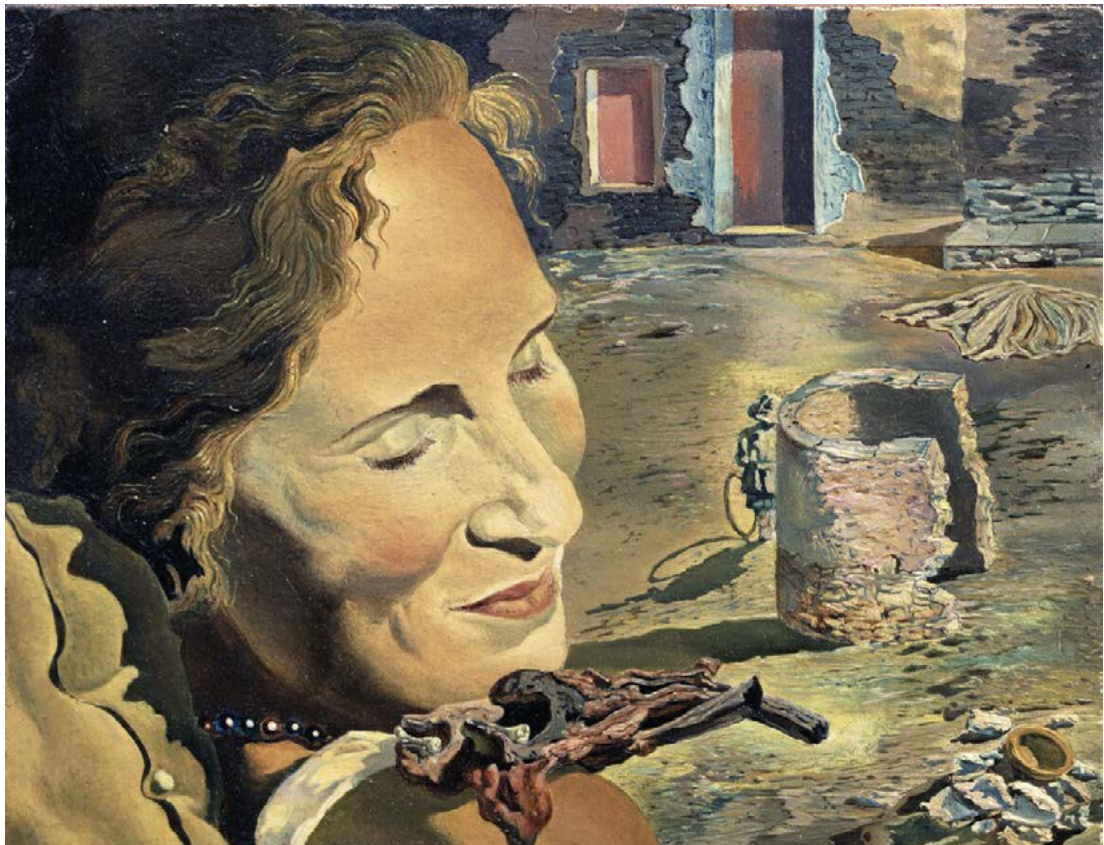
119



120



121



122

Fichas técnicas

- 77 Georg Grosz (Berlín 1893-1959), *Die Bestzkroeten*, 1921, grafito y tinta sobre papel, 52,7 x 41 cm, Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo.
- 78 Robert Delaunay (París 1885-1941), *Retrato de Tristan Tzara*, 1923, óleo sobre cartón, 104,5 x 75 cm, Museo Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- 79 Paul Cezanne (Aix-en-Provence 1839-1906), *Madame Cezanne con vestido rojo*, 1894, óleo sobre lienzo, 89 x 70 cm, Museo de Sao Paulo
- 80 Henri Matisse (Le Cateau-Cambrésis 1869-1954), *La raya verde*, 1905, óleo sobre lienzo, 42,5 x 32,5 cm, Museo Nacional de Arte, Copenhague.
- 81 Alexej von Jawlensky (Torzhok 1867-1941), *El velo rojo*, 1912, óleo sobre cartón, 64,5 x 54 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.
- 82 Maurice de Vlaminck (París 1876-1958), *Andre Derain*, 1905, óleo sobre cartón, 26,4 x 21 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.
- 83 Paul Signac (París 1863-1935), *Mujer con lámpara de luz*, 1890, óleo sobre lienzo, 24,5 x 15 cm, Museo de Orsay, París.
- 84 Vincent Van Gogh (Zundert 1853-1890), *Autorretrato con sombrero de fieltro gris*, 1887, óleo sobre lienzo, 44 x 37,5 cm, Museo Van Gogh, Amsterdam.
- 85 Henri Matisse (Le Cateau-Cambrésis 1869-1954), *Andre Derain*, 1905, óleo sobre lienzo, 39,4 x 28,9 cm, Tate Gallery, Londres.
- 86 Henri Matisse (Le Cateau-Cambrésis 1869-1954), *Mujer con collar de perlas*, 1942, óleo sobre lienzo, 62 x 50 cm, colección particular.
- 87 Georges Rouault (París 1871-1958), *Tres payasos*, 1920, óleo sobre lienzo, 105 x 75 cm, colección particular.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- 88 Ernst Ludwig Kirchner (Aschaffenburg 1880-1938), *Franzi ante una silla tallada*, 1910, óleo sobre lienzo, 71 x 49,5 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.
- 89 Ernst Ludwig Kirchner (Aschaffenburg 1880-1938), *Autorretrato con modelo*, 1910-1926, óleo sobre lienzo, 150,4 x 100 cm, Kunsthalle, Hamburgo.
- 90 Ernst Ludwig Kirchner (Aschaffenburg 1880-1938), *Postdamer Platz*, 1914, óleo sobre lienzo, 200 x 150 cm, Neue Nationalgalerie, Berlín.
- 91 Edvard Munch (Løtten 1863-1944), *Pubertad*, 1894, óleo sobre lienzo, 151,5 x 110 cm, National Gallery, Oslo.
- 92 August Macke (Meschede 1887-1914), *Mujer en el parque*, 1914, óleo sobre lienzo, 38 x 23 cm, MOMA, New York.
- 93 Franz Marc (Múnich 1880-1916), *Muchacha con gato II*, 1912, óleo sobre lienzo, 71,5 x 66,5 cm, colección particular.
- 94 Gustav Klimt (Baumgarten 1862-1918), *Las tres edades de la vida*, 1905, óleo sobre lienzo, 180 x 180 cm, Galería Nacional de Arte Moderno, Roma.
- 95 Gustav Klimt (Baumgarten 1862-1918), *Retrato de Adele Bloch-Bauer I*, 1907, óleo y oro sobre lienzo, 138 x 138 cm, Neue Galerie, Nueva York.
- 96 Egon Schiele (Tulln an der Donau 1890-1918), *Autorretrato triple*, 1913, aguada, acuarela y lápiz sobre papel, 48,4 x 32 cm, colección particular.
- 97 Egon Schiele (Tulln an der Donau 1890-1918), *Desnudo femenino yacente con las piernas abiertas*, 1914, lápiz y colores opacos sobre papel japonés, 31,4 x 48,2 cm, Museo Albertina, Viena.
- 98 Pablo Picasso (Málaga 1881-1973), *Gertrude Stein*, 1906, óleo sobre lienzo, 100 x 81,3 cm, Metropolitan Museum, New York.
- 99 Pablo Picasso (Málaga 1881-1973), *Las damiselas de Avignon*, 1907, óleo sobre lienzo, 243 x 233,7 cm, MOMA, New York.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- 100 Henri Matisse (Le Cateau-Cambresis 1869-1954), *Retrato de Madame Matisse*, 1913, óleo sobre lienzo, 146 x 97,7 cm, The State Ermitage Museum, San Petersburgo.
- 101 Amedeo Modigliani (Livorno 1884-1920), *Antonia*, 1915, óleo sobre lienzo, 82 x 46 cm, Museo del Orangerie, París.
- 102 Joan Miró (Barcelona 1893-1983), *Autorretrato*, 1919, óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm, Museo Picasso, París.
- 103 Pablo Picasso (Málaga 1881-1973), *Cabeza de mujer (Fernande)*, 1909, óleo sobre lienzo, 65 x 55 cm, Städel Museum, Frankfurt.
- 104 George Braque (Argenteuil-sur-Seine 1882-1963), *Mujer con mandolina*, 1910, óleo sobre lienzo, 80,5 x 54 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid..
- 105 Pablo Picasso (Málaga 1881-1973), *Cabeza de muchacha joven*, 1913, óleo sobre lienzo, 55 x 38 cm, Centre Georges Pompidou, París.
- 106 Pablo Picasso (Málaga 1881-1973), *Hombre acodado sobre una mesa*, 1916, óleo sobre lienzo, 200 x 132 cm, colección particular.
- 107 Pablo Picasso (Málaga 1881-1973), *Cabeza de mujer*, 1923, óleo y arena sobre lienzo, 46 x 38 cm, Bridgestone Museum of Art, Tokio.
- 108 Pablo Picasso (Málaga 1881-1973), *Retrato de Olga en un sillón*, 1917, óleo sobre lienzo, 130 x 88,8 cm, Musée Picasso, París.
- 109 Otto Dix (Gera 1891-1969), *Retrato de la periodista Silvia von Harden*, 1926, temple y óleo sobre tabla, 121 x 85 cm, Centro Georges Pompidou, París.
- 110 Otto Dix (Gera 1891-1969), *Hugo Erfurth con perro*, 1926, temple y óleo sobre tabla, 80 x 100 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
- 111 Otto Dix (Gera 1891-1969), *Mutilados de guerra jugando a las cartas*, 1920, óleo sobre lienzo con collage, 110 x 87 cm, colección particular.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- 112 George Grosz (Berlín 1893-1959), *El poeta Max Herrmann-Neisse*, 1927, óleo sobre lienzo, 59,4 x 74 cm, MOMA, New York.
- 113 George Grosz (Berlín 1893-1959), *Belleza, a ti quiero hablarte*, 1919, acuarela con lápiz y pluma sobre papel, 42 x 30 cm, Galerie Nielendorf, Berlín.
- 114 Max Beckmann (Leipzig 1884-1950), *Doble retrato de Frau Swarzenski y Carola Netter*, 1923, 80,5 x 65 cm, Stadel Museum, Frankfurt.
- 115 Max Beckmann (Leipzig 1884-1950), *Quappi con suéter rosa*, 1935, óleo sobre lienzo, 105 x 73 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.
- 116 Marcel Duchamp (Blainville-Crevon 1887-1968), *La casada desnudada por sus solteros*, 1912, óleo sobre lienzo, 89,5 x 55 cm, Museum of Art, Filadelfia.
- 117 Francis Picabia (París 1879-1953), *Máscara abierta*, 1936, óleo sobre cartón, 75,2 x 52,1 cm, colección particular.
- 118 René Magritte (Lessines 1898-1967), *El retrato*, 1935, óleo sobre lienzo, 73,3 x 50,2 cm, MOMA, New York.
- 119 René Magritte (Lessines 1898-1967), *La reproducción prohibida*, 1937, óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.
- 120 René Magritte (Lessines 1898-1967), *El hijo del Hombre*, 1964, óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm, colección particular.
- 121 Salvador Dalí (Figueras 1904-1989), *Retrato de Pablo Picasso en el siglo XXI*, 1947, óleo sobre lienzo, 65,5 x 56 cm, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras.
- 122 Salvador Dalí (Figueras 1904-1989), *Retrato de Gala con dos costillas de cordero sobre su hombro*, 1938, óleo sobre tabla, 62 x 47 cm, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras.

El género del retrato más allá de la
captación de la identidad

3.4. El retrato pictórico tras la segunda guerra mundial. Entre lo posible y lo inalcanzable



123



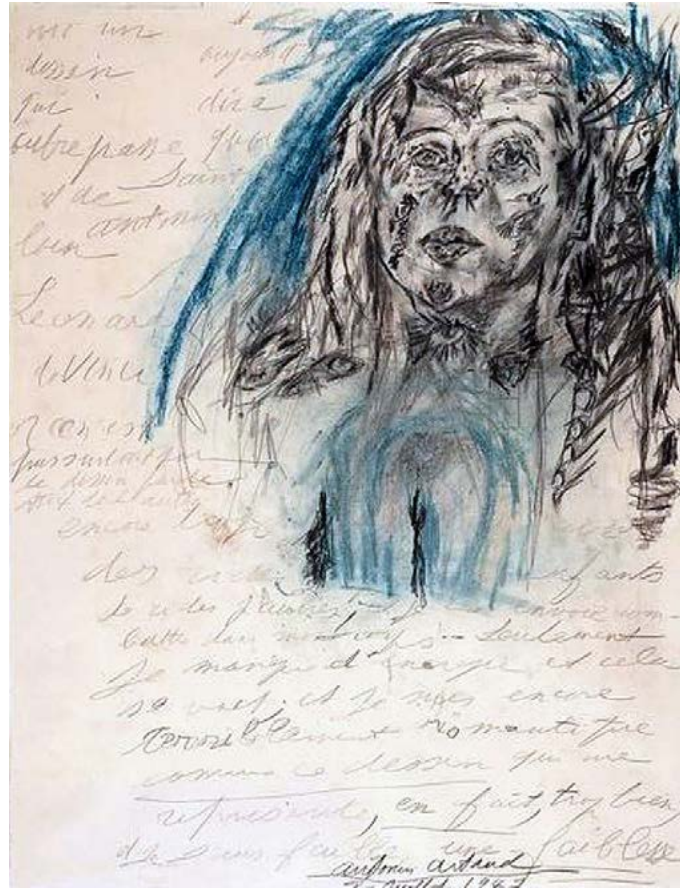
124



125



126



127



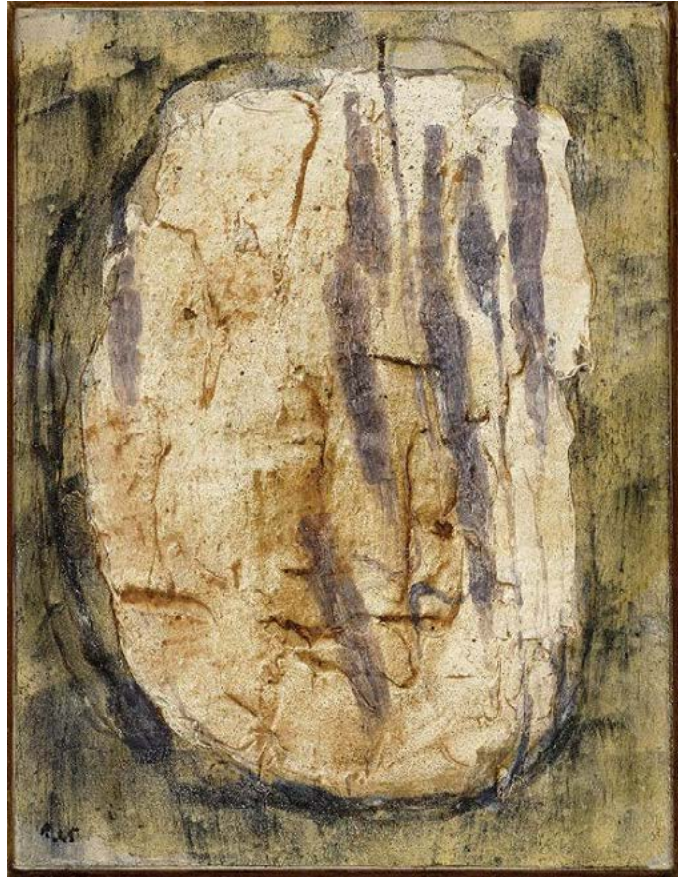
128



129



130



131



132



133



Fichas técnicas

- 123 Zoran Music (Bukovica 1909–2005), *No somos los últimos*, 1973, acrílico sobre lienzo, 200 x 267 cm, Museo Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- 124 Zoran Music (Bukovica 1909–2005), *Autorretrato*, 1990, 48 x 38 cm, Sainsbury Center for Visual Arts, Sainsbury
- 125 Zoran Music (Bukovica 1909–2005), *No somos los últimos*, 1970, tinta sobre papel, 39,4 x 27,9 cm, Tate gallery, Londres
- 126 Antonin Artaud (Marsella 1896– 1948), *Retrato de Minouche Pastier*, 1947, grafito y barra de color sobre papel, 63,5 x 47,8 cm, Centre Pompidou, París
- 127 Antonin Artaud (Marsella 1896– 1948), *Retrato de Jany de Ruy*, 1947, grafito y barra de color sobre papel, 64,5 x 50 cm, Centre Georges Pompidou, París
- 128 Alberto Giacometti (Borgonovo 1901–1966), *Diego*, 1953, óleo sobre lienzo, 100,5 x 80,5 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York
- 129 Alberto Giacometti (Borgonovo 1901–1966), *Diego*, 1959, óleo sobre lienzo, 61 x 49,8 cm, Tate Gallery, Londres
- 130 Alberto Giacometti (Borgonovo 1901–1966), *James Lord*, 1964, óleo sobre lienzo, 115,9 x 80,6 cm, colección particular.
- 131 Jean Fautrier (París 1898–1964), *Cabeza de Rehén n. 21*, 1945, óleo sobre papel montado sobre lienzo, 35 x 27 cm, Centre Georges Pompidou, París
- 132 Manuel Millares (Las Palmas de Gran Canaria 1926–1972), *Homúnculo*, 1966, pintura sobre papel–lienzo, 50 x 65 cm, Fundación María José Jove, Coruña
- 133 Antonio Saura (Huesca 1930–1998), *Retrato imaginario de Goya*, 1985, técnica mixta sobre papel, 81 x 121 cm, Museo Guggenheim, Bilbao.

El género del retrato más allá de la
captación de la identidad

- 134 Antonio Saura (Huesca 1930-1998), *El Perro de Goya, 1982*, serigrafía sobre papel, 64 x 49,5 cm, colección particular.

3.5. El sujeto sin contexto. El rostro como reducto



135



136



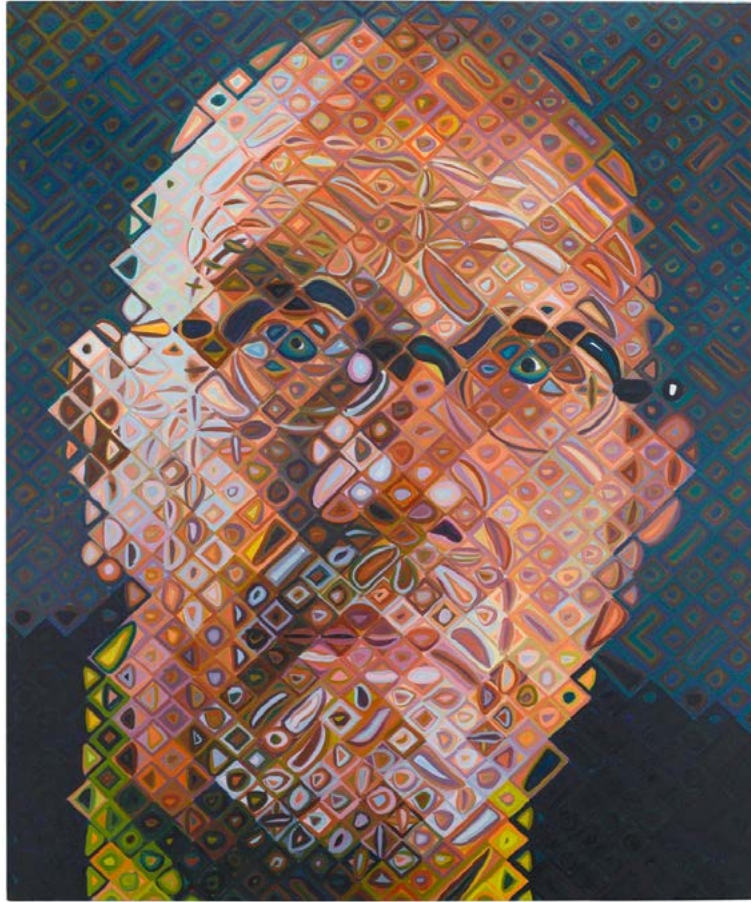
137



138



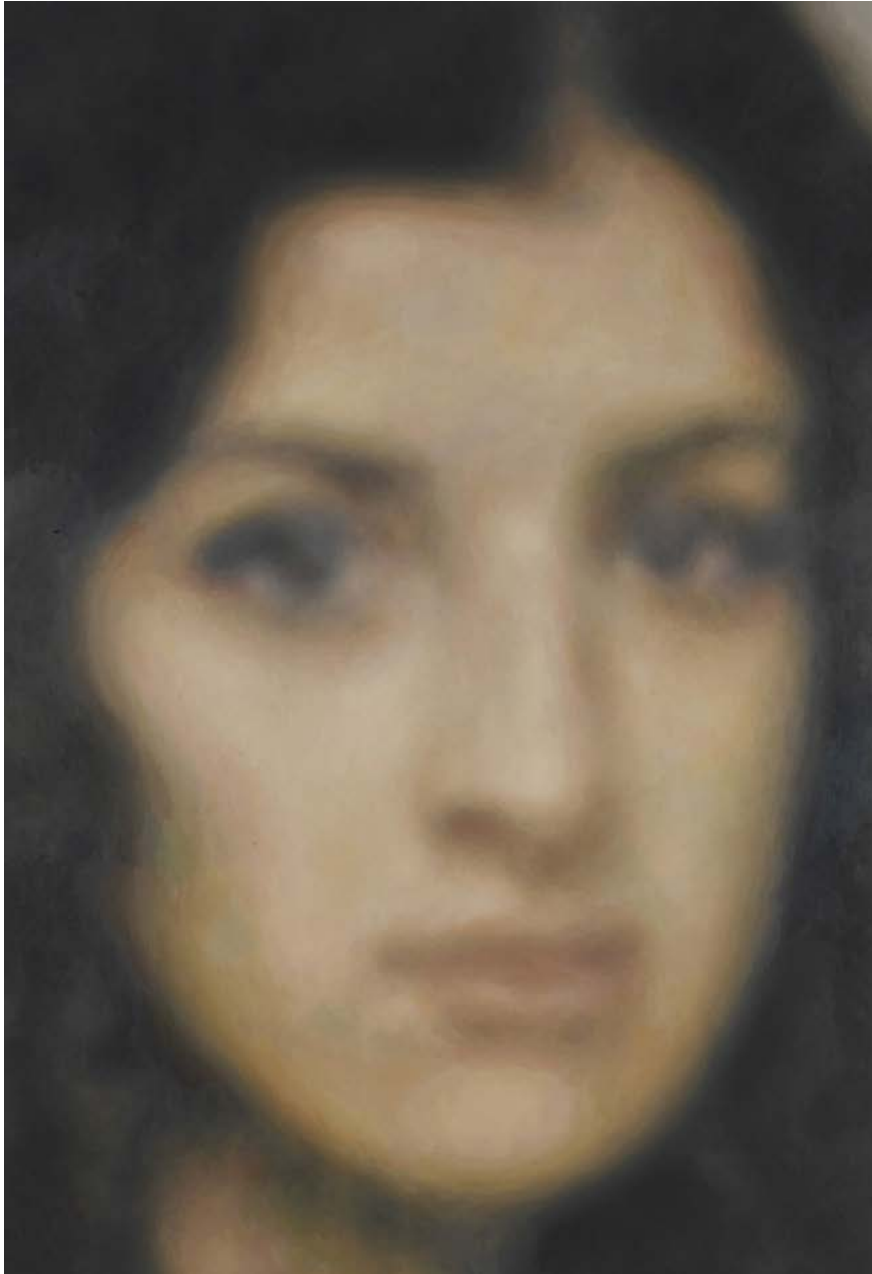
139



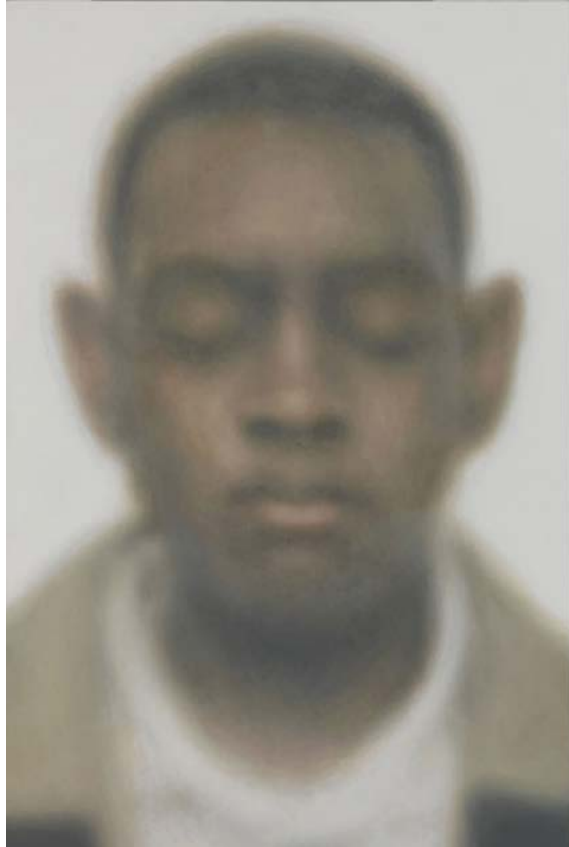
140



141



142



143



144



145



146



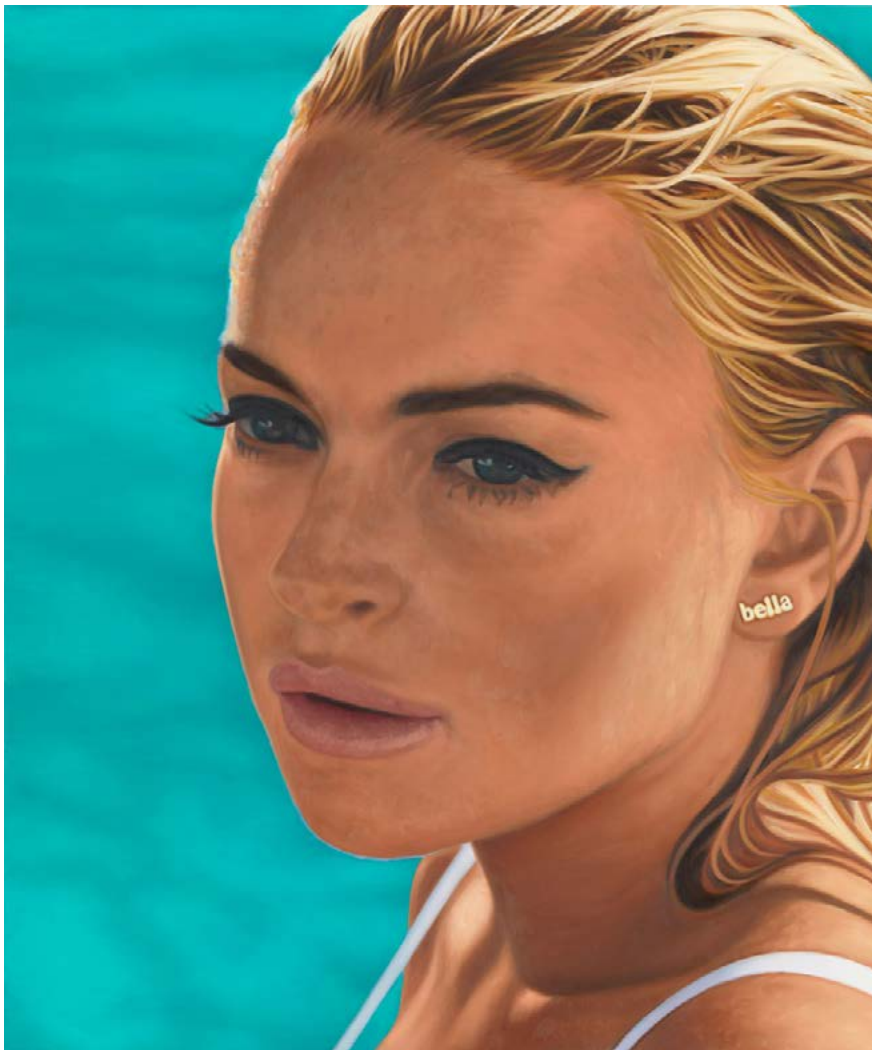
147



148



149



150



151



152



153



154



155



156



157



158



159



160



161



162



163



164



165



166



167



168



169



170



171

Fichas técnicas

- 135 Diego Velázquez (Sevilla 1599-1660), *Autorretrato*, 1640, óleo sobre lienzo, 45,8 x 38 cm, Museo de Bellas Artes Pío V, Valencia.
- 136 Gustave Courbet (Ornans 1819-1877), *El desesperado*, 1841, óleo sobre lienzo, 45 x 54 cm, colección privada
- 137 Chuck Close (Monroe 1940), *Richard*, 1969, acrílico sobre lienzo, 274 x 213 cm, Neve Galerie, Sammlung Ludwig, Aachen
- 138 Chuck Close (Monroe 1940), *Phil*, 1969, acrílico y grafito sobre lienzo, 275 x 213,4 cm, Whitney Museum of American Art, New York.
- 139 Chuck Close (Monroe 1940), *Phil Spitbite*, 1995, aguatinta y grabado, 47 x 37,5 cm, colección particular.
- 140 Chuck Close (Monroe 1940), *Autorretrato III*, 2009, óleo sobre lienzo, 182,9 x 152,4 cm, The Pace Gallery, Londres.
- 141 Y.Z. Kami (Teherán 1956), *Konya*, 2007, fotografías con pintura al óleo sobre papel, 408 x 221 cm, Gagosian Gallery, New York.
- 142 Y.Z. Kami (Teherán 1956), *Sin Título*, 2010, óleo sobre lienzo, 251,5 x 172,7 cm, colección particular.
- 143 Y.Z. Kami (Teherán 1956), *Sin Título*, 2011, óleo sobre lienzo, 217,2 x 144,8 cm, colección particular.
- 144 Y.Z. Kami (Teherán 1956), *Sin Título (Manos)*, 2013, óleo sobre lienzo, 274,3 x 182,9 cm, Gagosian Gallery, Londres.
- 145 Yan Pei Ming (Shanghai 1960), *Mao*, 2000, óleo sobre lienzo, 200 x 180 cm, colección particular

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- 146 Andy Warhol (Pittsburgh 1928–1987), *Mao*, 1972, óleo y tinta serigráfica sobre lienzo, 128 x 107 cm, colección particular.
- 147 Yan Pei Ming (Shanghai 1960), *Obama*, 2008, óleo sobre lienzo, 250 x 200 cm, David Zwirner Gallery, Londres.
- 148 Yan Pei Ming (Shanghai 1960), *Víctima Juliette C*, 2001, óleo sobre lienzo, 200 x 180 cm, colección particular.
- 149 Yan Pei Ming (Shanghai 1960), *Cráneo n. 3*, 2004, óleo sobre lienzo, 24,3 x 33,2 cm, colección particular.
- 150 Richard Phillips (Marblehead 1962), *Lindsay I*, 2012, óleo sobre lienzo, 122,5 x 102 cm, colección particular.
- 151 Richard Phillips (Marblehead 1962), *Lindsay III*, 2012, óleo sobre lienzo, 243,8 x 367 cm, Gagosian Gallery, New York.
- 152 Richard Phillips (Marblehead 1962), *Sasha II*, 2012, óleo sobre lienzo, 213,4 x 382 cm, Gagosian Gallery, New York.
- 153 Richard Phillips (Marblehead 1962), *Scout*, 1999, óleo sobre lienzo, 259,1 x 177,8 cm, Gagosian gallery, New York.
- 154 Richard Phillips (Marblehead 1962), *Blue Sector Medium*, 2015, óleo y emulsión de cera sobre lienzo, 182,9 x 113 cm, Gagosian gallery, New York.
- 155 Richard Phillips (Marblehead 1962), *Jim Morrison*, 2015, óleo y emulsión de cera sobre lienzo, 101,6 x 76,2 cm, Gagosian Gallery, New York.
- 156 Jenny Saville (Cambridge 1970), *Ruben's Flap*, 1999, óleo sobre lienzo, 304,8 x 243,8 cm, Gagosian Gallery, Londres.
- 157 Jenny Saville (Cambridge 1970), *Reverse*, 2003, óleo sobre lienzo, 213,4 x 243,8 cm, Gagosian Gallery, New York.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- 158 Jenny Saville (Cambridge 1970), *Stare*, 2004, óleo sobre lienzo, 305 x 250 cm, colección particular.
- 159 Jenny Saville (Cambridge 1970), *Aperture*, 2003, óleo sobre lienzo, 214 x 183,2, Gagosian Gallery, New York.
- 160 Jerome Lagarrigue (París 1973), *Troy*, 2004, 157 x 157 cm, óleo sobre lienzo, colección particular.
- 161 Jerome Lagarrigue (París 1973), *Transition*, 2013, óleo sobre lienzo, 150 x 150 cm, colección particular.
- 162 Jerome Lagarrigue (París 1973), *Retaliation*, 2013, óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm, óleo sobre lienzo, colección particular
- 163 Jerome Lagarrigue (París 1973), *Genesis*, 2014, 250 x 150 cm, óleo sobre lienzo, colección particular.
- 164 Jerome Lagarrigue (París 1973), *Le Cri*, 2014, óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm, colección particular.
- 165 Santiago Ydáñez (Puente de Génave 1969), *Sin título*, 2010, óleo sobre tela, 160 x 180 cm, colección particular.
- 166 Yan Pei Ming (Shanghai 1960), *Papa Francisco*, 2014, óleo sobre lienzo, 300 x 300 cm, Galería Thadeus Ropac, París.
- 167 Santiago Ydáñez (Puente de Génave 1969), *Sin título*, 2006, acrílico sobre tela, 200 x 200 cm, colección particular.
- 168 Santiago Ydáñez (Puente de Génave 1969), *Sin título*, 2010, acrílico sobre tela, 300 x 200 cm, colección particular.
- 169 Santiago Ydáñez (Puente de Génave 1969), *Sin título*, 2009, acrílico sobre tela, 320 x 200 cm, colección particular.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- 170 Santiago Ydáñez (Puente de Génave 1969), *Sin título*, 2010, acrílico sobre tela, 200 x 200 cm, colección particular.
- 171 Santiago Ydáñez (Puente de Génave 1969), *Sin título*, 2005, acrílico sobre tela, 180 x 180 cm, colección particular.

3.6. El rostro como contenedor de emociones



172



173



174



175



176



177



178



179



180



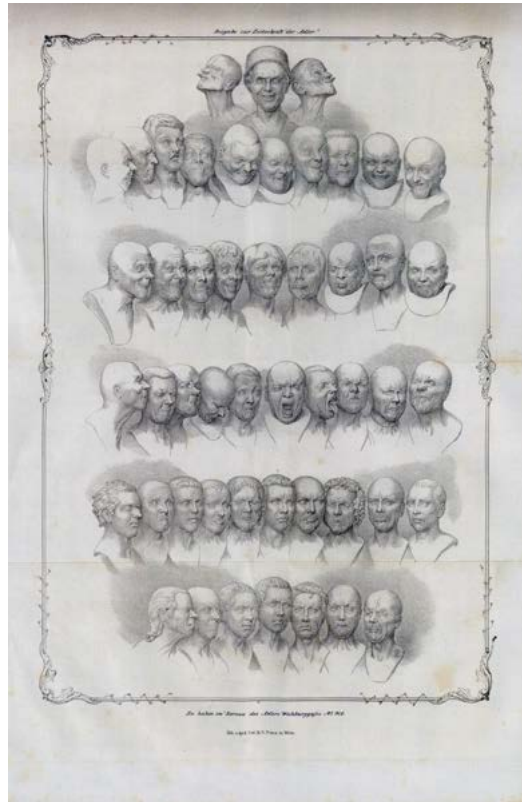
181



182



183



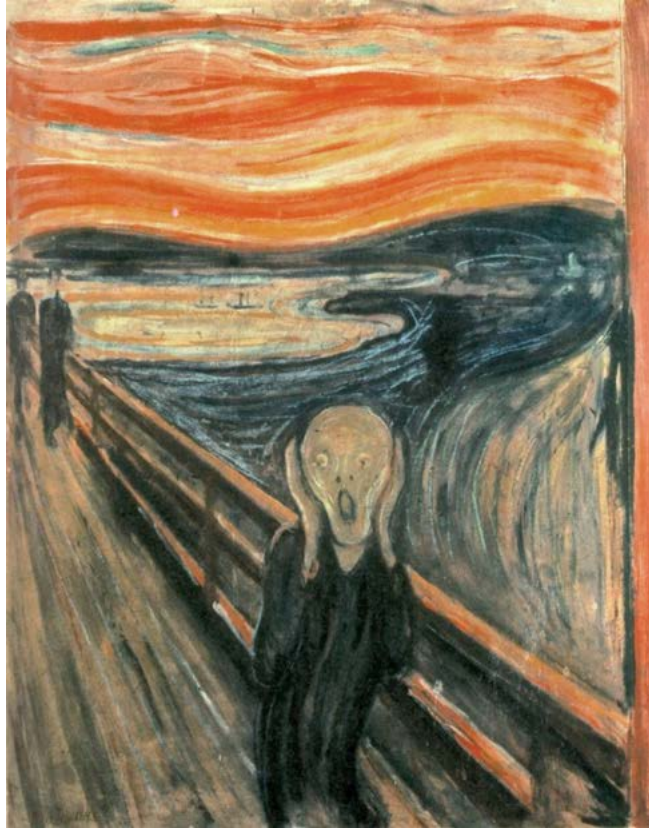
184



185



186



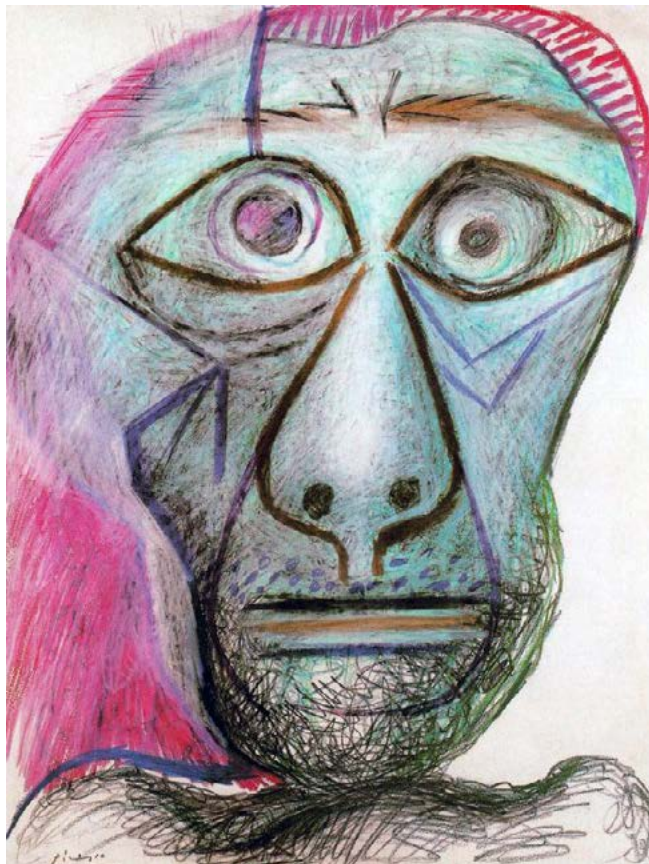
187



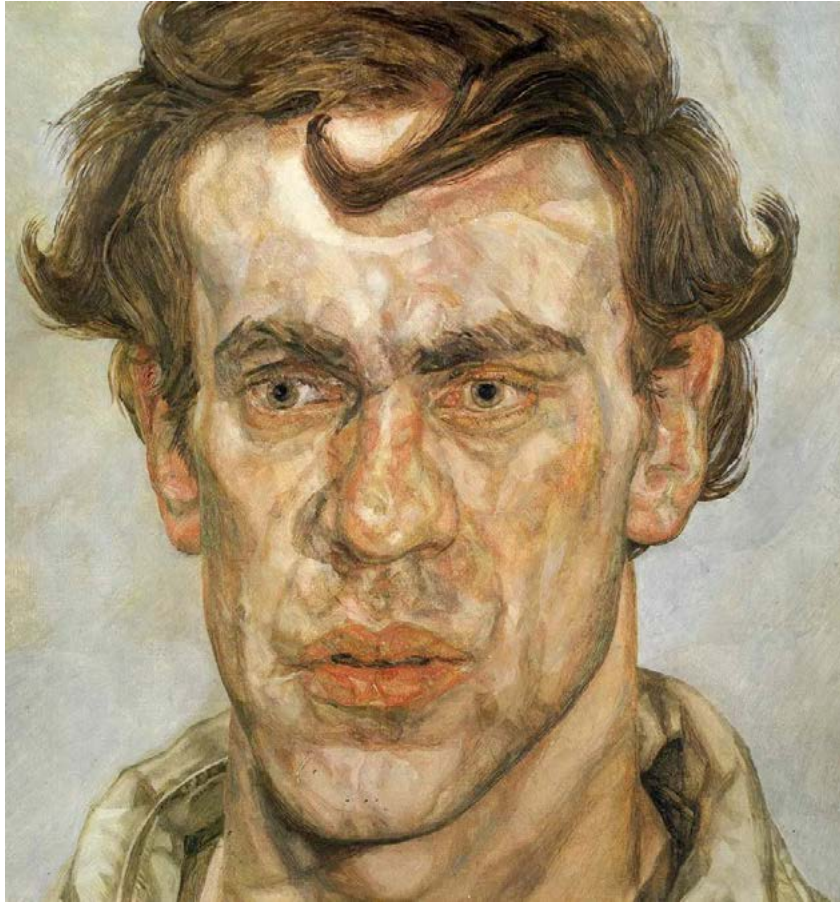
188



189



190



191



192



193



194



195



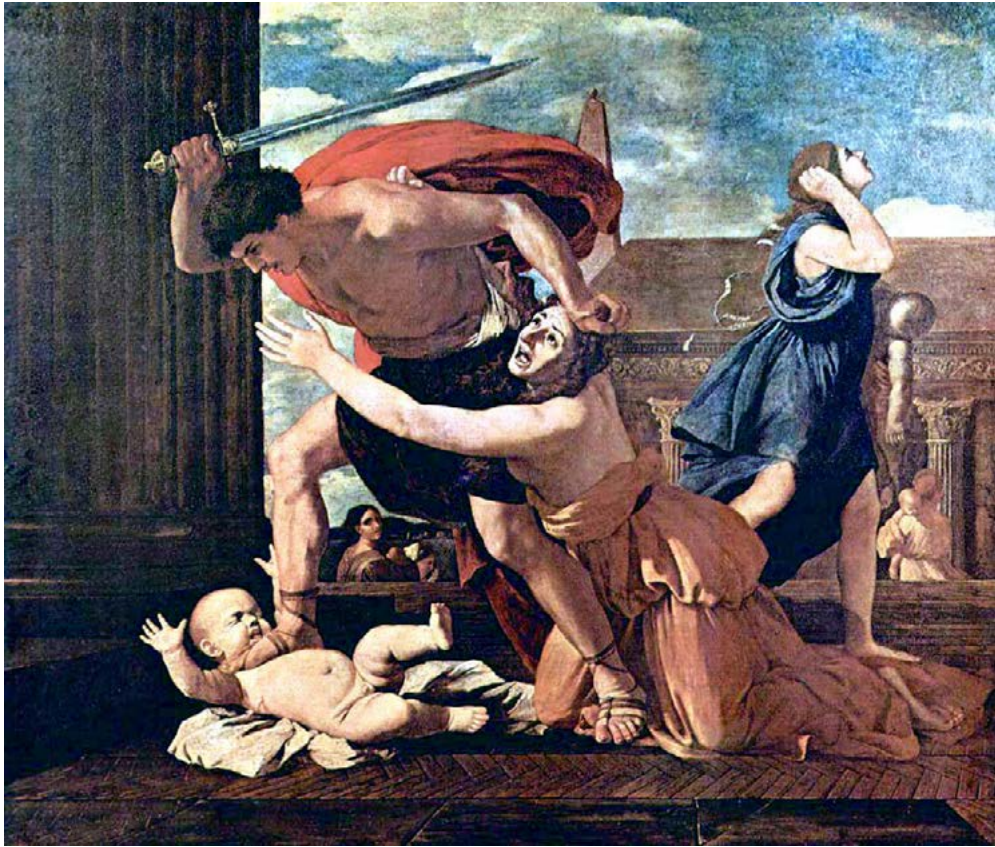
196



197



198



199



200





202



203





205



206



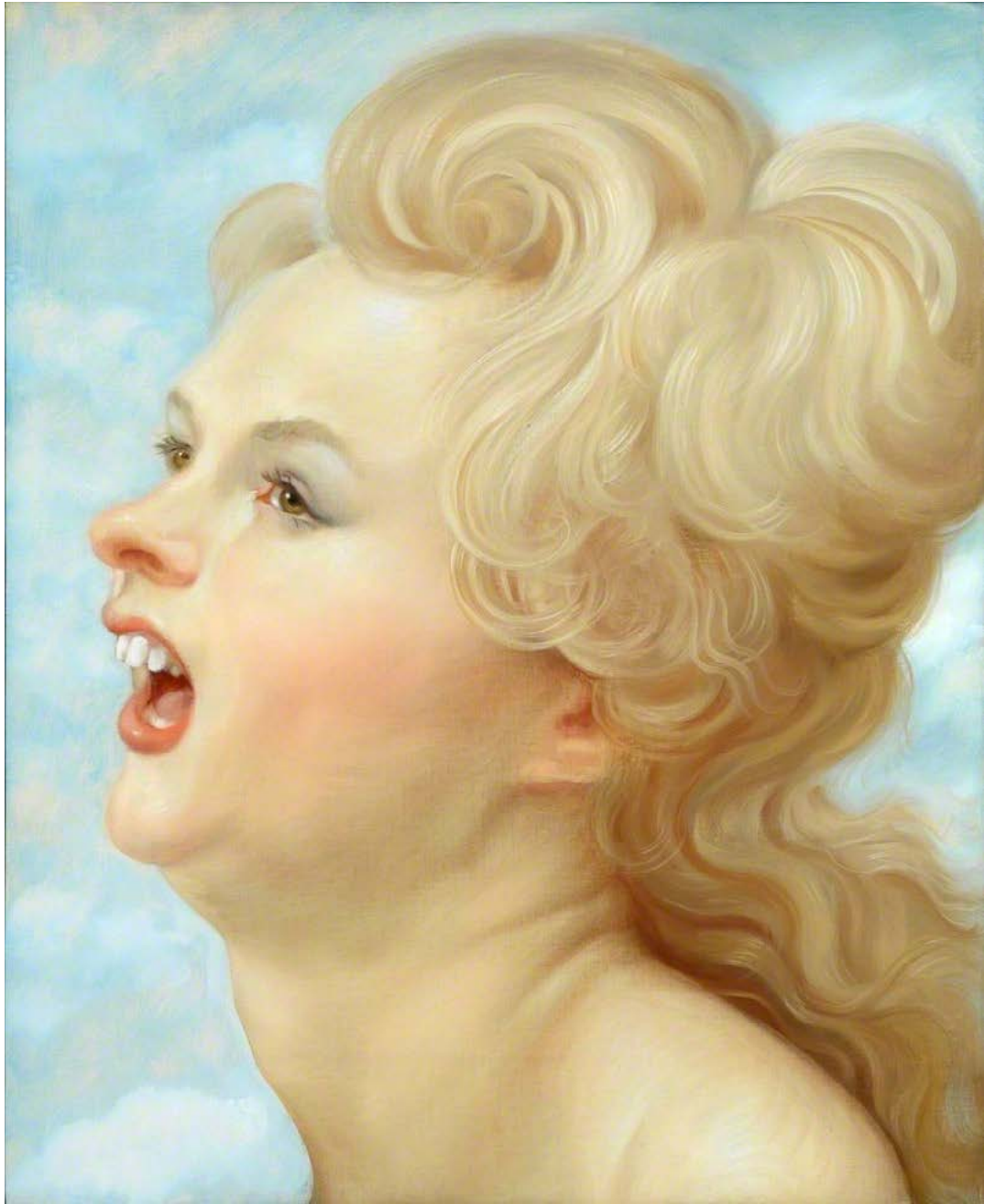
207



208



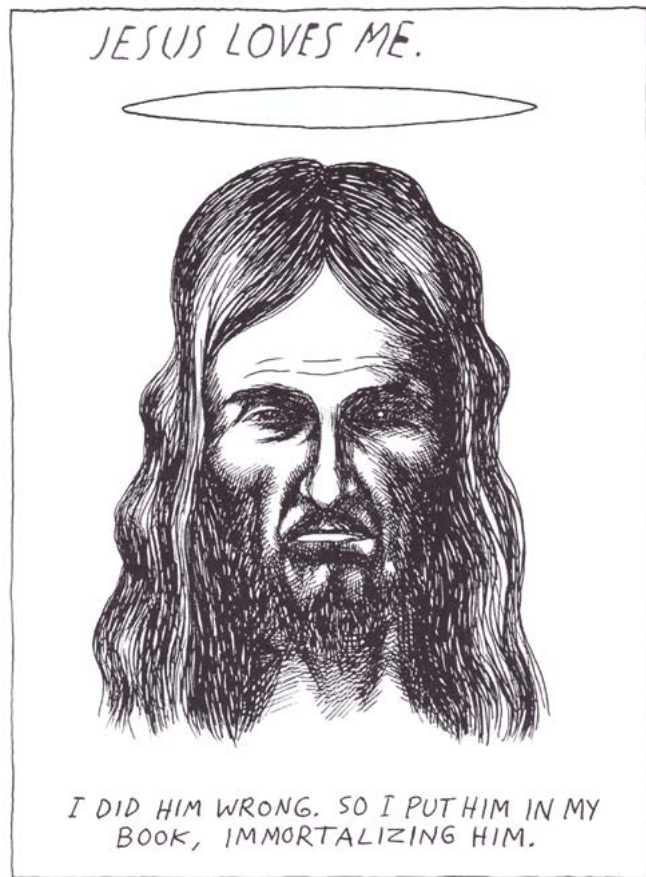
209



210



211



212



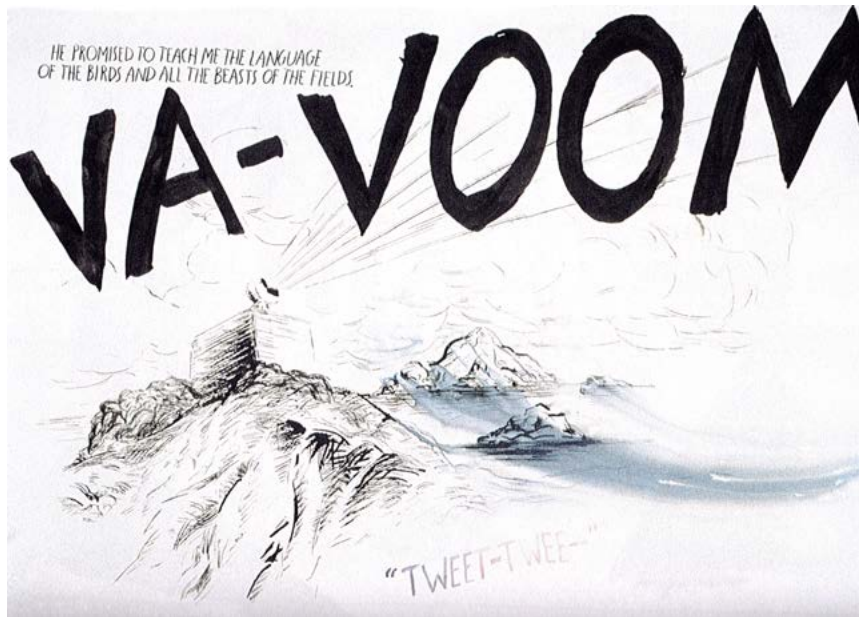
213

I WANT IT TO BE KNOWN THAT I EXIST,
I DO NOT WISH IT TO BE KNOWN WHAT
[SORT OF PERSON] I AM.

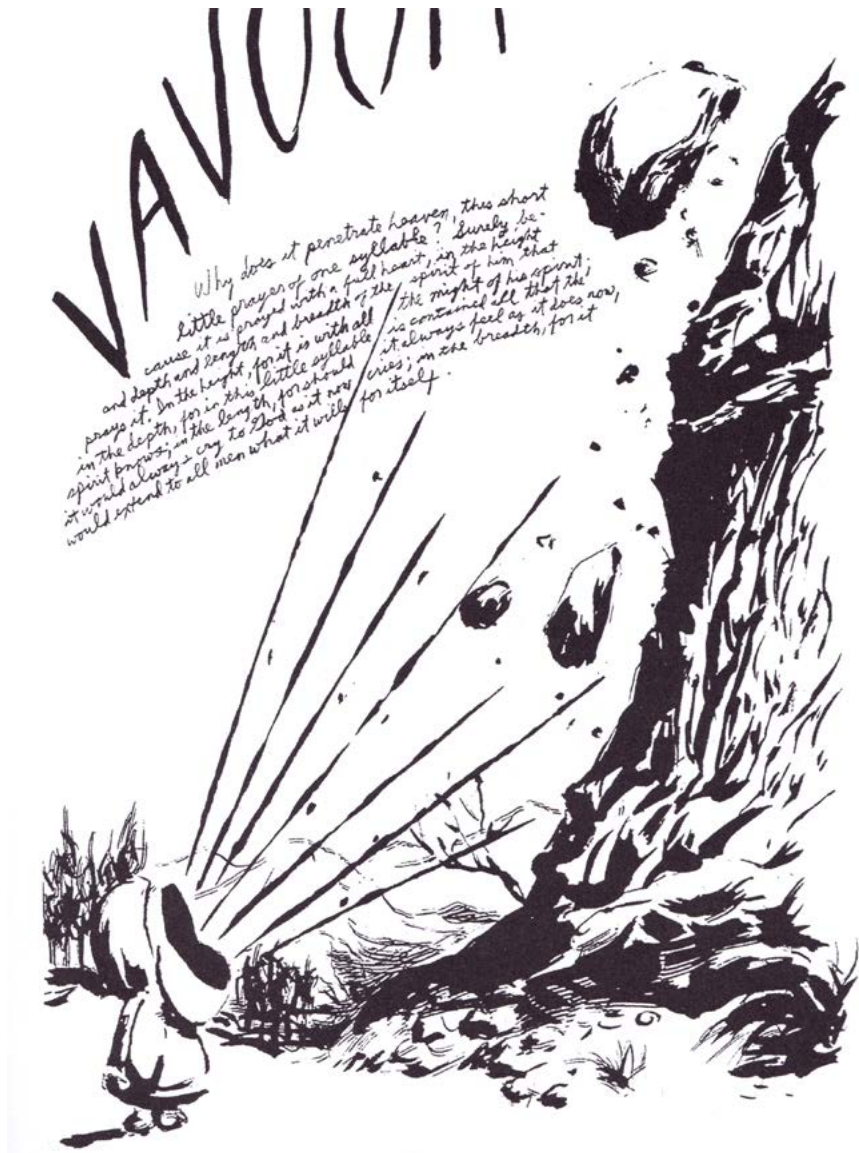


"FUCK YOU."

214



215



216



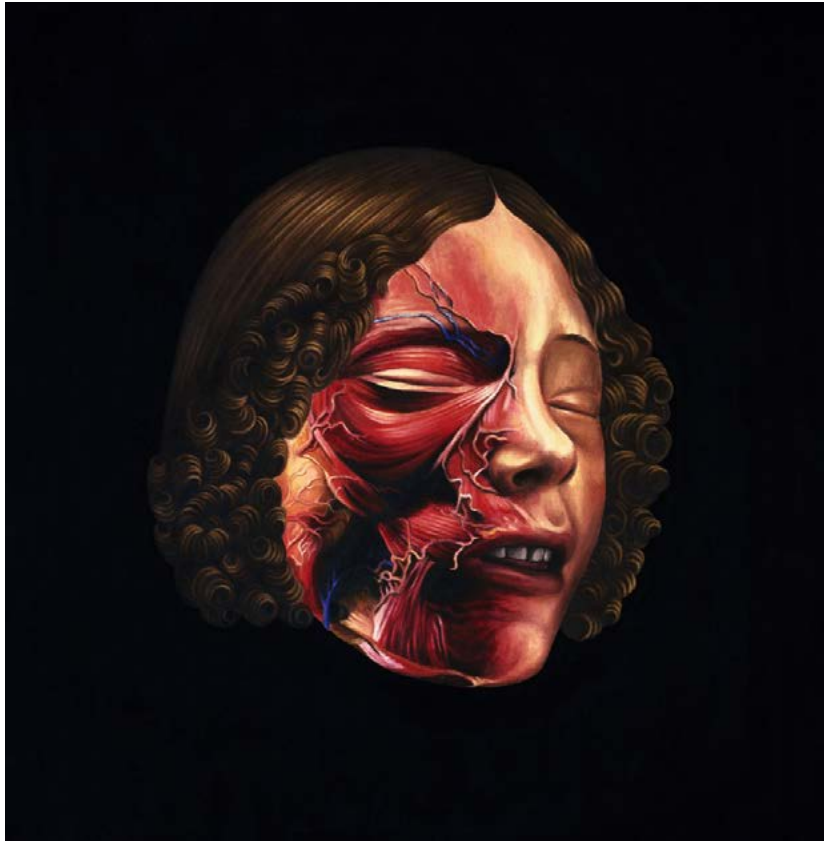
217



220



221



222



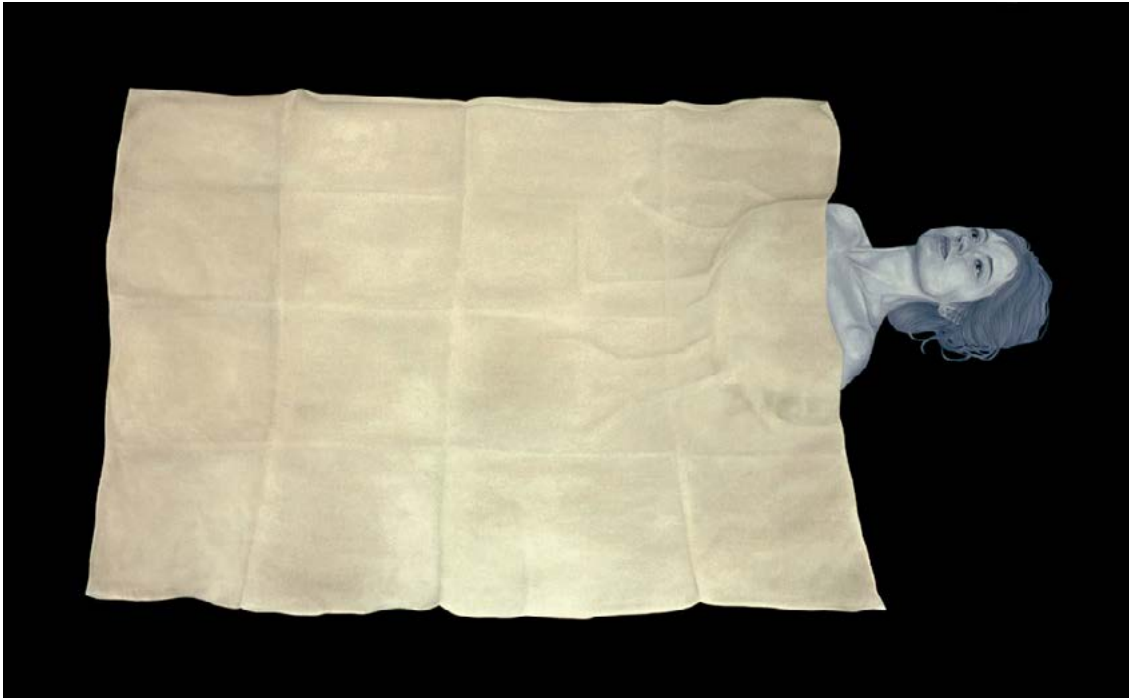
223



224



225



226

Fichas técnicas

- 172 Leonardo da Vinci (Anchiano 1452-1519), *La Gioconda*, 1503-1519, óleo sobre tabla, 77 x 53 cm, Museo del Louvre, París.
- 173 Frans Hals (Amberes 1582-1666), *Tocador de Laúd*, 1620, óleo sobre lienzo, 70,5 x 62 cm, colección particular
- 174 Rembrandt van Rijn (Leiden 1606-1669), *Autorretrato como Zeuxis*, 1662, óleo sobre lienzo, 82,5 x 65 cm, Museo Wallraf-Richartz, Colonia.
- 175 Francisco de Goya (Fuendetodos 1746-1828), *El tío Paquete*, 1820, óleo sobre lienzo, 39 x 31 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.
- 176 Roger van der Weyden (Tournai 1399-1464), *El descenso de la cruz*, 1436, óleo sobre tabla, 220 x 262 cm, Museo del Prado, Madrid
- 177 Theotokópoulos el Greco (Candía 1541-1614), *Las lágrimas de San Pedro*, hacia 1580, óleo sobre lienzo, 109 x 90 cm, Bowes Museum, Barnard Castle.
- 178 Michelangelo Merisi da Caravaggio (Milán 1571- 1610), *La cabeza de la Medusa*, 1597, óleo sobre lienzo, 60 x 50 cm, Galería Uffizi, Florencia.
- 179 Artemisia Gentileschi (Roma 1593-1654), *Judith degollando a Holofernes*, 1613, óleo sobre lienzo, 199 x 162 cm, Galería Uffizi, Florencia.
- 180 Leonardo da Vinci (Anchiano 1452-1519), *Cabeza grotesca*, 1507, grafito sobre papel 38,2 x 27,5 cm, Iglesia Cristiana de Oxford.
- 181 Leonardo da Vinci (Anchiano 1452-1519), *Cabeza masculina gritando*, 1505, sanguina sobre papel, 22,7 x 18,6 cm, Museo de Bellas Artes, Budapest.
- 182 Rembrandt van Rijn (Leiden 1606-1669), *Autorretrato con la boca abierta*, 1630, aguafuerte y buril, 81 x 72 cm, British Museum, Londres.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- 183 Rembrandt van Rijn (Leiden 1606–1669), *Autorretrato riendo*, 1628, óleo sobre cobre, 22,2 x 17,1 cm, Paul Getty Museum, Los Ángeles.
- 184 Matthias Rudolph Toma (Wien 1792–1869), *Messerschmidt Character heads*, litografía sobre papel, 48 x 31,5 cm, Impreso en el periódico Der Adler nº 286 de Noviembre de 1839
- 185 Franz Xaver Messerschmidt (Baviera 1736–1783), *El hombre fuerte*, 1771–1783, estaño y plomo fundidos, 44,5 x 26,7 x 23 cm, colección particular, Nueva York
- 186 Franz Xaver Messerschmidt (Baviera 1736–1783), *El Aburrido*, 1771.81, estaño fundido, 43 x 22 x 24 cm, Muse de Bellas Artes, Budapest.
- 187 Edvard Munch (Løten 1863–1944), *El grito*, 1893, óleo y pastel sobre cartón, 91 x 74 cm, Galería Nacional, Oslo
- 188 Pablo Ruiz Picasso (Málaga 1881– 1973), *Mujer que llora*, 1937, óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm, Museo de Melbourne
- 189 Pablo Ruiz Picasso (Málaga 1881– 1973), *El beso*, 1931, óleo sobre lienzo, 61 x 50,5 cm, Museo Picasso, París
- 190 Pablo Ruiz Picasso (Málaga 1881– 1973), *Autorretrato (Cabeza)*, 1972, grafito y lápices de color sobre papel, 65,7 x 50,5 cm, Fuji Television Gallery, Tokio.
- 191 Lucian Freud (Berlín 1922– 2011), *A Young painter*, 1957, óleo sobre lienzo, 40,8 x 39,4 cm, The directos of Baring Brothers & Co. Ltd.
- 192 Avigdor Arikha (Radauti 1929– 2010), *Marie Catherine*, 1982, óleo sobre lienzo, 60,9 x 65 cm, Centre Georges Pompidou, París.
- 193 Francis Bacon (Dublín 1909–1992), *Estudio de figura II*, 1946, óleo sobre lienzo, 123 x 105,5 cm, Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo.
- 194 Francis Bacon (Dublín 1909–1992), *Pintura*, 1946, óleo y pastel sobre lino, 197,8 x 132,1 cm, MOMA, Nueva York.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- 195 Francis Bacon (Dublín 1909-1992), *Cabeza I*, 1948, óleo y témpera sobre tabla, 103 x 74,9 cm, MOMA, Nueva York.
- 196 Francis Bacon (Dublín 1909-1992), *Cabeza II*, 1949, óleo sobre lienzo, 80 x 63,3 cm, Ulster-Museum, National Museum Northern Ireland.
- 197 Jheronimus Bosch el Bosco (Bolduque h. 1450-1516) o escuela, *Cristo con la Cruz a cuestas*, 1510-1535, óleo sobre tabla, 76,5 x 83,5 cm, Museo de Bellas Artes de Gante.
- 198 Jheronimus Bosch el Bosco (Bolduque h. 1450-1516), *El jardín de las delicias*, 1500-1505, óleo sobre tabla, 220 x 389 cm, Museo del Prado, Madrid.
- 199 Nicolas Poussin (Les Andelys 1594-1665), *La masacre de los inocentes*, 1626, óleo sobre lienzo, 147 x 171 cm, Museo Condé, Chantilly.
- 200 Diego Velázquez (Sevilla 1599-1660), *Retrato del papa Inocencio X*, 1650, óleo sobre lienzo, 114 x 119 cm, Galleria Doria Pamphilj, Roma.
- 201 Francis Bacon (Dublín 1909-1992), *Estudio según Velázquez*, 1950, óleo sobre lienzo, 198,1 x 137,4 cm, colección particular.
- 202 Francis Bacon (Dublín 1909-1992), *Cabeza VI*, 1949, óleo sobre lienzo, 93,2 x 76,5 cm, Arts Council, Southbank Centre, Londres.
- 203 Yue Minjun (Heilongjiang 1962), *Sin título*, 2005, óleo sobre lienzo, 220,3 x 200 cm, Saatchi Gallery, Londres.
- 204 Yue Minjun (Heilongjiang 1962), *Garbage Hill*, 2009, litografía sobre papel, 80 x 120 cm, colección particular.
- 205 Yue Minjun (Heilongjiang 1962), *Backyard Garden*, 2005, óleo sobre lienzo, 280 x 400 cm Saatchi Gallery, Londres.
- 206 Yue Minjun (Heilongjiang 1962), *Ejecución*, 1995, óleo sobre lienzo, 150 x 300 cm, colección particular.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- 207 John Currin (Boulder, 1962), *Acción de Gracias*, 2003, óleo sobre lienzo, 172 x 132 cm, Tate gallery, Londres.
- 208 Girolamo Franceso "Il Parmigianino" (Parma 1503-1540), *Virgen del cuello largo*, 1540, óleo sobre lienzo, 216 x 123 cm, Galería de los Uffizi, Florencia.
- 209 John Currin (Boulder, 1962), *La marroquí*, 2001, óleo sobre lienzo, 68 x 56 cm, Centre Georges Pompidou, París.
- 210 John Currin (Boulder, 1962), *El grito*, 2010, óleo sobre lienzo, 45,7 x 35,6 cm, Yageo Foundation, Taiwan.
- 211 John Currin (Boulder, 1962), *Los adolescentes*, 2008, óleo sobre lienzo, 55,9 x 71,1 cm, colección particular, Londres.
- 212 Raymond Pettibon (Tucson 1957), *Jesus Loves me*, 1981, tinta sobre papel, 27,9 x 21,6 cm, Regen Projects, Los Ángeles
- 213 Raymond Pettibon (Tucson 1957), *To us Americans, you mean?*, 1986, tinta sobre papel, 44,5 x 28,3 cm, colección particular.
- 214 Raymond Pettibon (Tucson 1957), *I want it to be known that I exist...*, 1999, 50,8 x 33 cm, Regen Projects, Los Ángeles.
- 215 Raymond Pettibon (Tucson 1957), *He promised to teach me the language...*, 1993, 48,2 x 58,4 cm, colección particular..jpg
- 216 Raymond Pettibon (Tucson 1957), *Vavoom*, 1994, tinta sobre papel, 50,8 x 38,5 cm, Colección particular.
- 217 Dana Schutz (Livonia 1976), *Face Eater*, 2004, óleo sobre lienzo, 58 x 46 cm, Zach Feuer Gallery, New York.
- 218 Dana Schutz (Livonia 1976), *Boy*, 2004, óleo sobre lienzo, 106,7 x 137,2 cm, Zach Feuer gallery, New York.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- 219 Paul Gauguin (París 1848-1903), *Vahine no te tiare*, 1891, óleo sobre lienzo, 70 x 46 cm, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenague.
- 220 George Condo (Concord 1957), *The Psychotic Midwife*, 2008, óleo sobre lienzo, 20,3 x 15,2 cm, Xavier Hufkens, Bruselas.
- 221 George Condo (Concord 1957), *Compression II*, 2011, acrílico, carboncillo y pastel sobre lienzo, 182,9 x 188 cm, Skarstedt Gallery, New York.
- 222 Marina Núñez (Pamplona 1966), *Sin título (Monstruas)*, 1996, óleo sobre lienzo, 144 x 144 cm.
- 223 Marina Núñez (Pamplona 1966), *Sin título (Locura)*, 1999, óleo sobre lienzo, díptico 55 x 170 cm.
- 224 Marina Núñez (Pamplona 1966), *Sin título (locura)*, 1996, óleo sobre lienzo, 145 x 145 cm, colección particular.
- 225 Marina Núñez (Pamplona 1966), *Sin título (locura)*, 1996, óleo sobre lienzo, 145 x 145 cm, colección particular.
- 226 Marina Núñez (Pamplona 1966), *Sin título (ciencia ficción)*, 1999, óleo sobre lienzo, 140 x 227 cm, colección particular.

3.7. El elemento teatral en la representación pictórica contemporánea del rostro



227



228



229



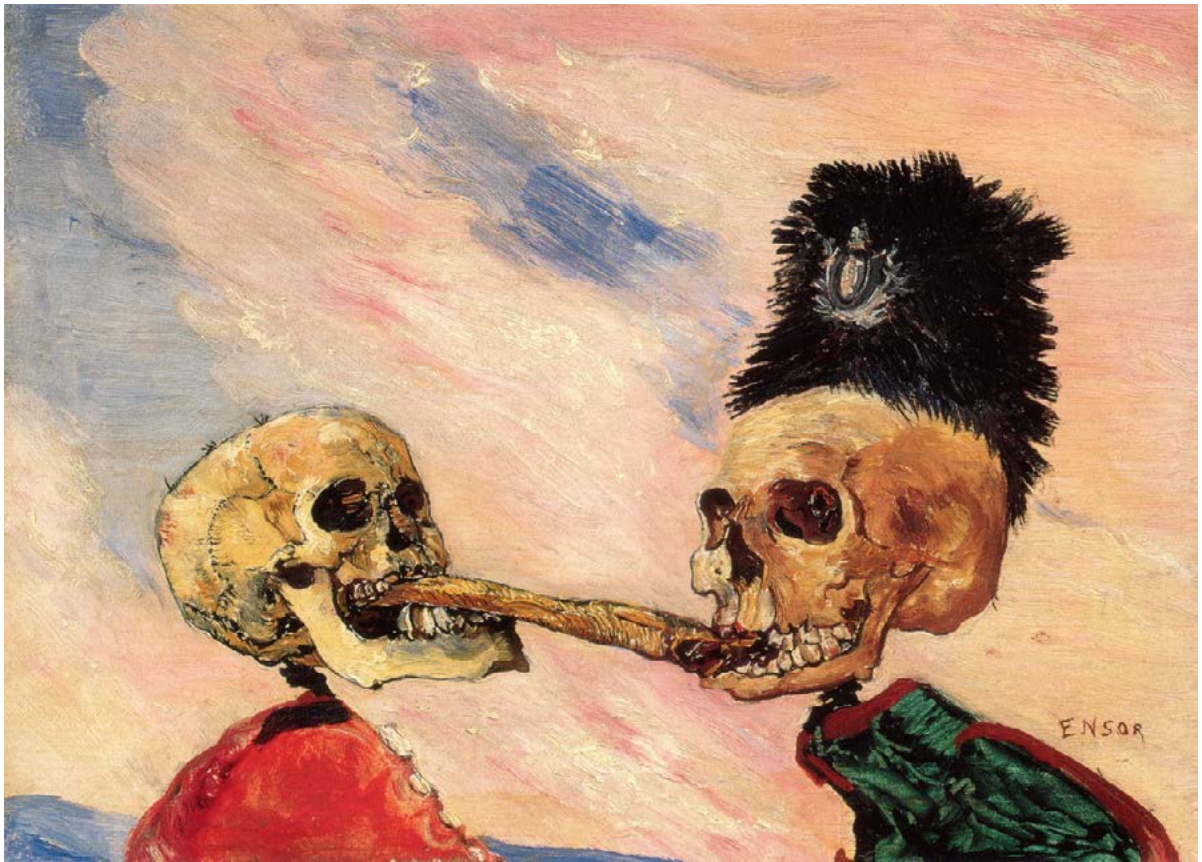
230



231



232



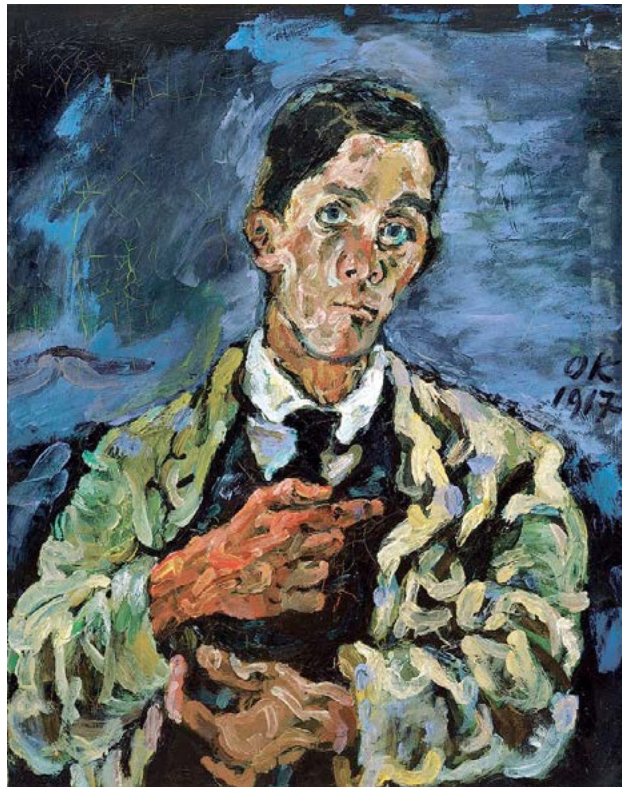
233



234



235



236



237



238



239



240



241



242



243



244



245



246



247



248



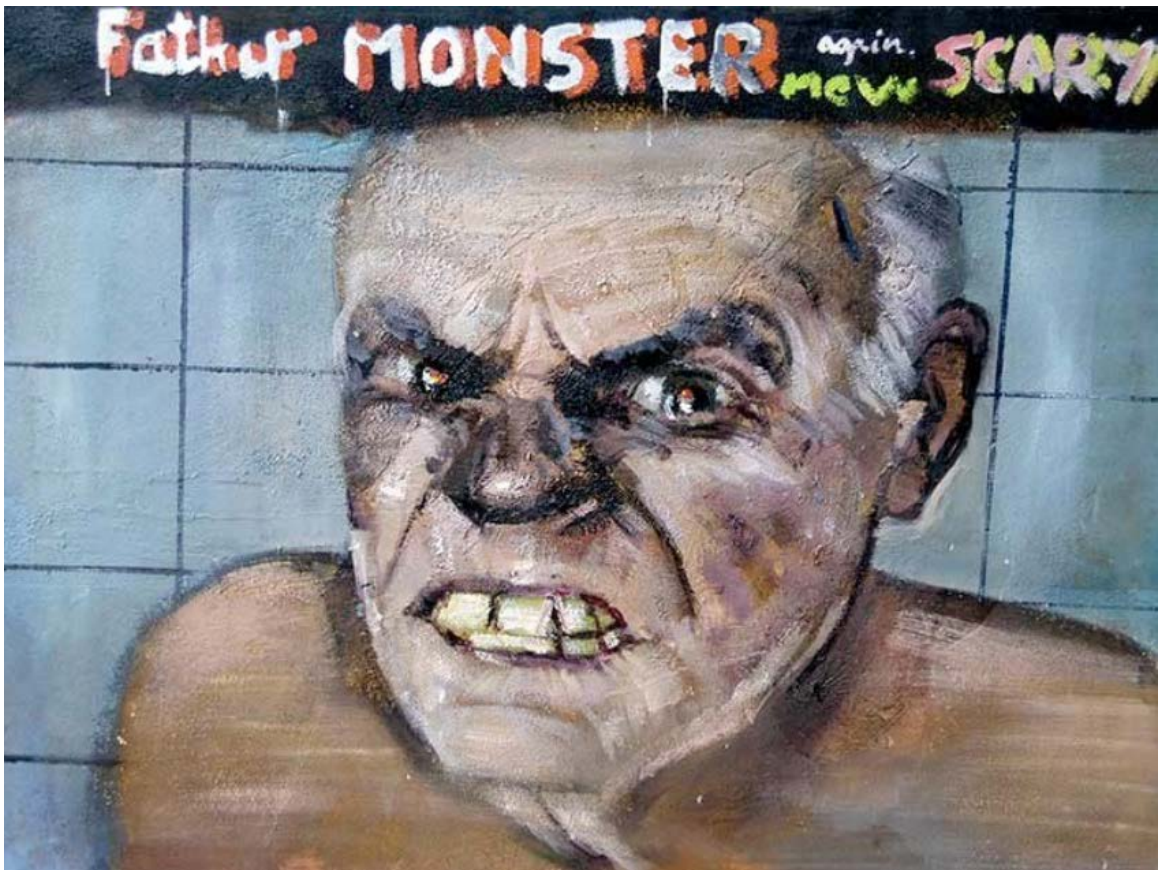
249



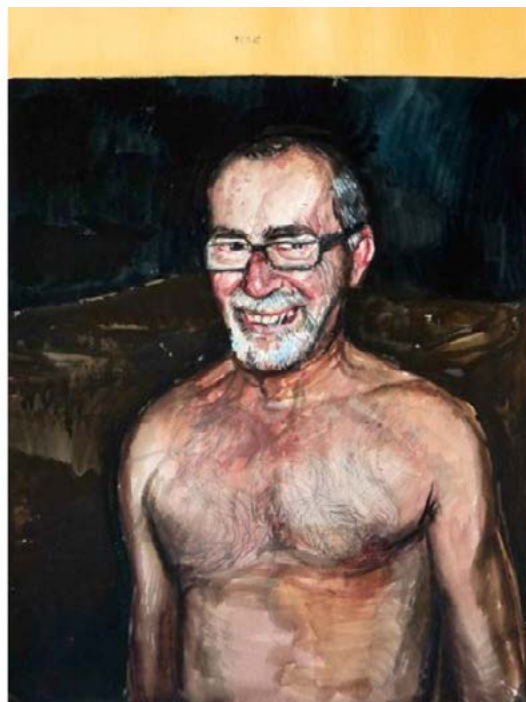
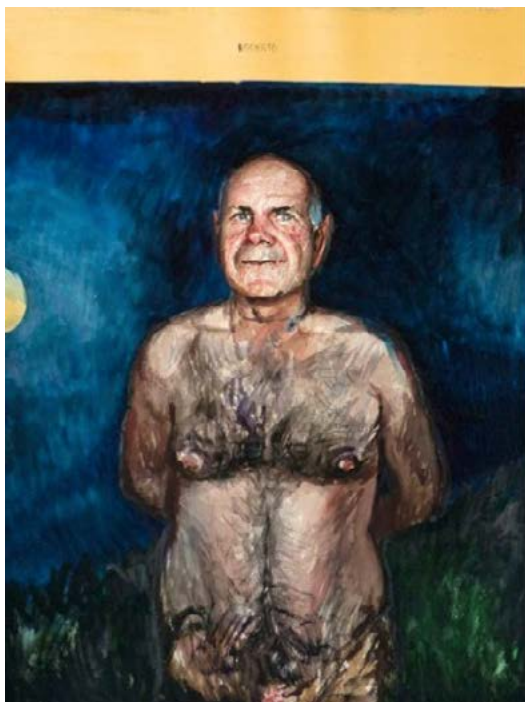
250



251



252



253



254



255

Fichas técnicas

- 227 James Ensor (Ostender 1860-1949), *Autorretrato del sombrero florido*, 1883-1888, óleo sobre lienzo, 76,5 x 61,5 cm, Museum voor Schone Kunsten, Ostende.
- 228 James Ensor (Ostender 1860-1949), *Máscaras escandalizadas*, 1883, óleo sobre lienzo, 135 x 112 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas.
- 229 James Ensor (Ostender 1860-1949), *La entrada de Cristo en Bruselas en el año 1889*, 1889, óleo sobre lienzo, 252,5 x 430,5 cm, The J. Paul Getty Museum, Malibú.
- 230 James Ensor (Ostender 1860-1949), *Autorretrato con máscaras*, 1899, óleo sobre lienzo, 117 x 82 cm, Menard Art Museum, Aichi.
- 231 James Ensor (Ostender 1860-1949), *Mi retrato esqueletizado*, 1889, aguafuerte sobre papel de tina, 11,6 x 7,5 cm, Museum voor Schone Kunsten, Ostende.
- 232 James Ensor (Ostender 1860-1949), *Esqueleto con caballete*, 1897, óleo sobre lienzo, 37,5 x 45,5 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes.
- 233 James Ensor (Ostender 1860-1949), *Esqueletos disputándose un arenque ahumado*, 1891, óleo sobre madera, 16 x 21 cm, Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas.
- 234 Francisco de Goya (Fuendetodos 1746- 1828), *El entierro de la sardina*, 1812-1819, óleo sobre tabla, 82,5 x 62 cm, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- 235 Jean Baptiste –Siméon Chardin (1699-1779), *Autorretrato*, 1771, pastel sobre papel, 46 x 37,5 cm, Museo del Louvre, París
- 236 Oskar Kokoschka, (1886-1980), *Autorretrato*, 1917, óleo sobre lienzo, 79 x 72 cm, Von der Heydt Museum, Wuppertal
- 237 Caravaggio, M. (1571-1610), *David vencedor de Goliat*, hacia 1609, óleo sobre lienzo, 125 x 101 cm, Galleria Borghese, Roma

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- 238 Salvator Rosa (1615-1673), *Autorretrato como filósofo del silencio*, hacia 1641, óleo sobre lienzo, 116,3 x 94 cm, The National Gallery, Londres
- 239 Rembrandt van Rijn (1606-1669), *Autorretrato con indumentaria oriental*, 1631, óleo sobre lienzo, 66,5 x 52 cm, Museo del Petit Palais, París
- 240 Rembrandt van Rijn (Leiden 1606-1669), *Autorretrato como Zeuxis*, 1662, óleo sobre lienzo, 82,5 x 65 cm, Museo Wallraf-Richartz, Colonia
- 241 Pablo R. Picasso (Málaga 1881-1973), *Autorretrato con peluca*, hacia 1897, óleo sobre lienzo, 55,8 x 45,8 cm, Museo Picasso, Barcelona
- 242 Andy Warhol (Pittsburgh 1928-1987), *Díptico Marilyn Monroe*, acrílico sobre lienzo, 205,4 x 144,8 cm, Tate Modern, Londres
- 243 Fischl, Eric (Nueva York 1948), *Bad Boy*, 1981, óleo sobre lienzo, 168 x 244 cm, colección particular.
- 244 Oehlen, Albert (1954-), *Sin título (Autorretrato)*, 2005, óleo sobre lienzo, 170 x 110 cm, colección particular.
- 245 François Hyacinthe Rigaud (Perpiñán 1659-1743), *Luis XIV*, 1701, óleo sobre lienzo, 279 x 190 cm, Museo del Louvre, París.
- 246 Andy Warhol (Pittsburgh 1928-1987), *Triple Elvis*, 1964, serigrafía sobre lienzo, 209 x 152 cm, colección particular.
- 247 Eric Fischl (Nueva York 1948), *Krefeld redux- Bedroom Scene 3, Mistakes Mistakes! Everything shakes from all the Mistakes*, 2004, óleo sobre lienzo, 221 x 287 cm, colección particular.
- 248 Enrique Marty (Salamanca 1969), *La familia*, 2000, instalación de pintura, óleo sobre tabla, medidas variables, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- 249 Enrique Marty (Salamanca 1969), *Pintura Mutante*, 2006, instalación de pintura, óleo sobre tabla, medidas variables, MARCO, Vigo.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- 250 Enrique Marty (Salamanca 1969), *Suicidio de Enrique*, 2006, óleo sobre madera, díptico de 120 x 60 cm, colección particular
- 251 Enrique Marty (Salamanca 1969), *Suicidio de Jesús*, 2006, óleo sobre madera, díptico de 120 x 60 cm, colección particular
- 252 Enrique Marty (Salamanca 1969), *Apocalipstick*, 2004, óleo sobre tabla, 40 x 60 cm, colección particular
- 253 Enrique Marty (Salamanca 1969), *Roberto y Jesús*, 2011, acuarela sobre papel, díptico 70 x 200 cm, colección particular
- 254 Enrique Marty (Salamanca 1969), *Miedo y Megalomanía en quince estados diferentes*, 2009, acuarela sobre papel, 32 x 33 cm, colección particular
- 255 Enrique Marty (Salamanca 1969), *Niños desaparecidos*, 2008, técnica mixta sobre papel, Políptico 19 formatos 29 x 21 cm cada uno, colección particular

3.8. El rostro como herramienta documental



256



257



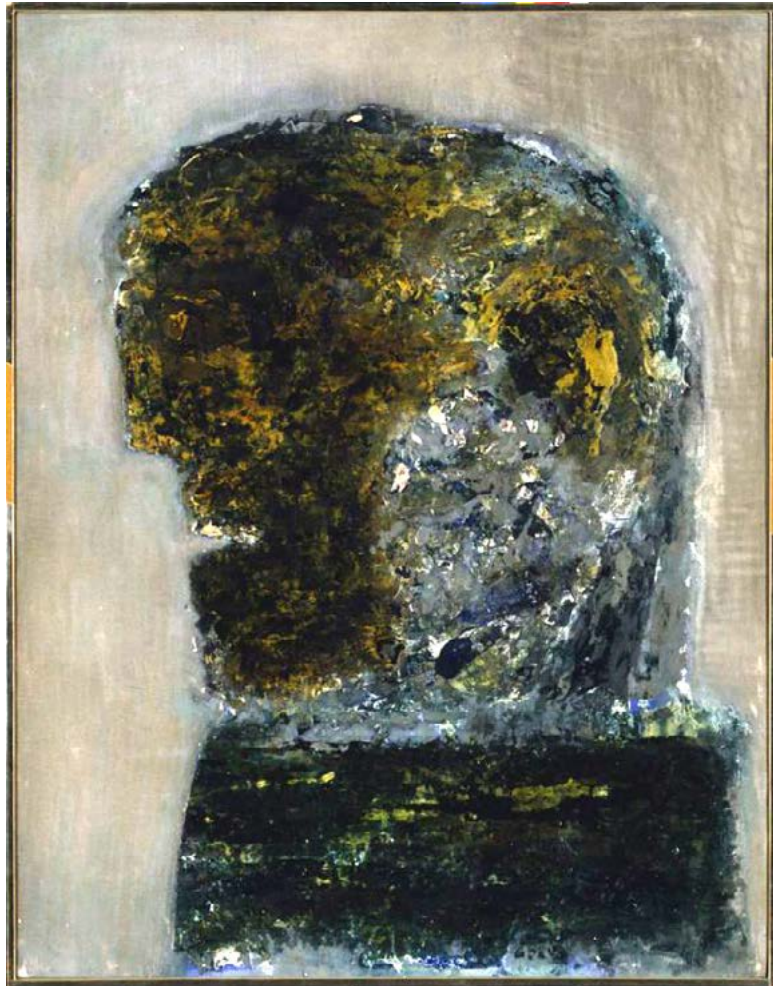
258



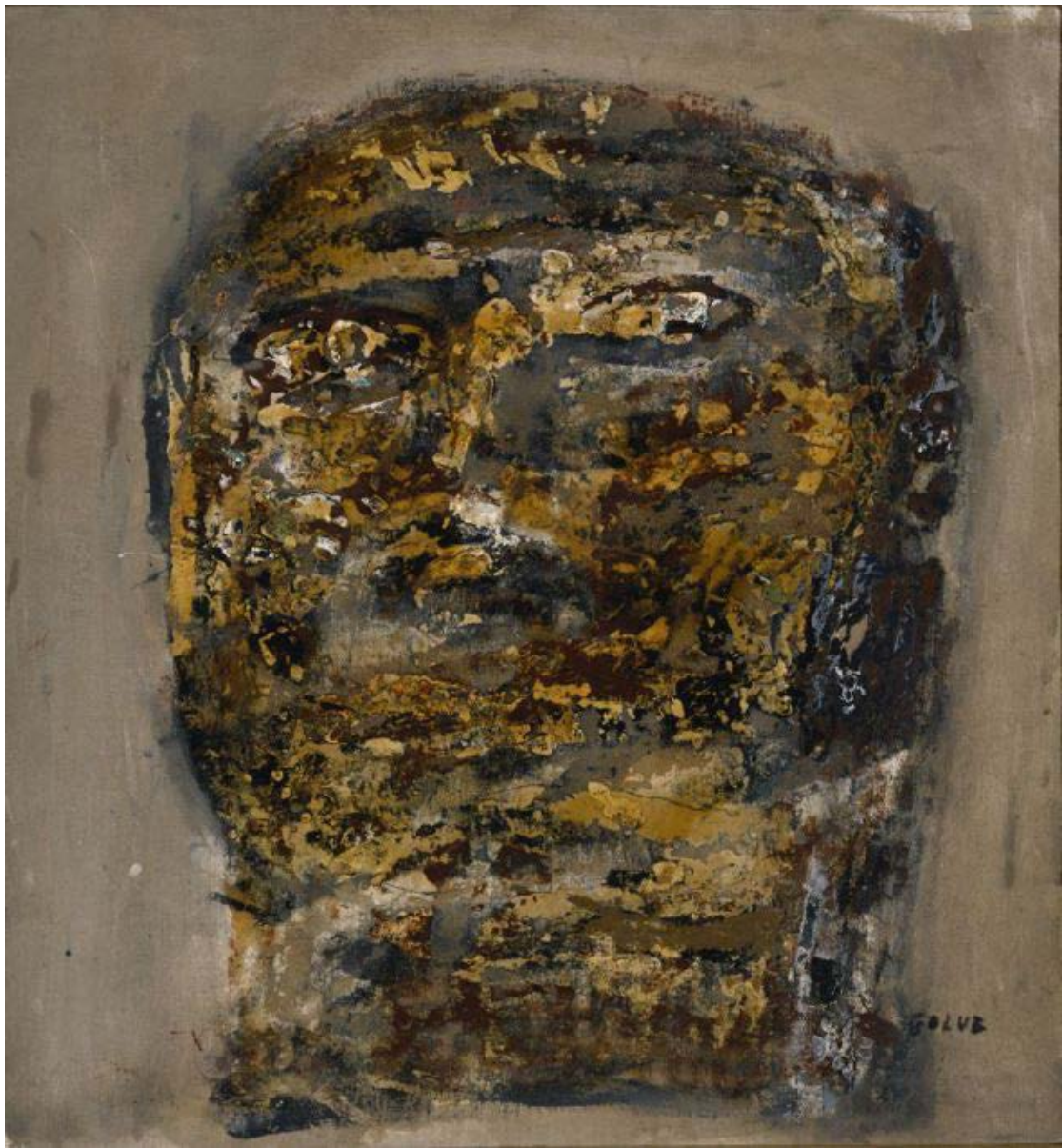
259



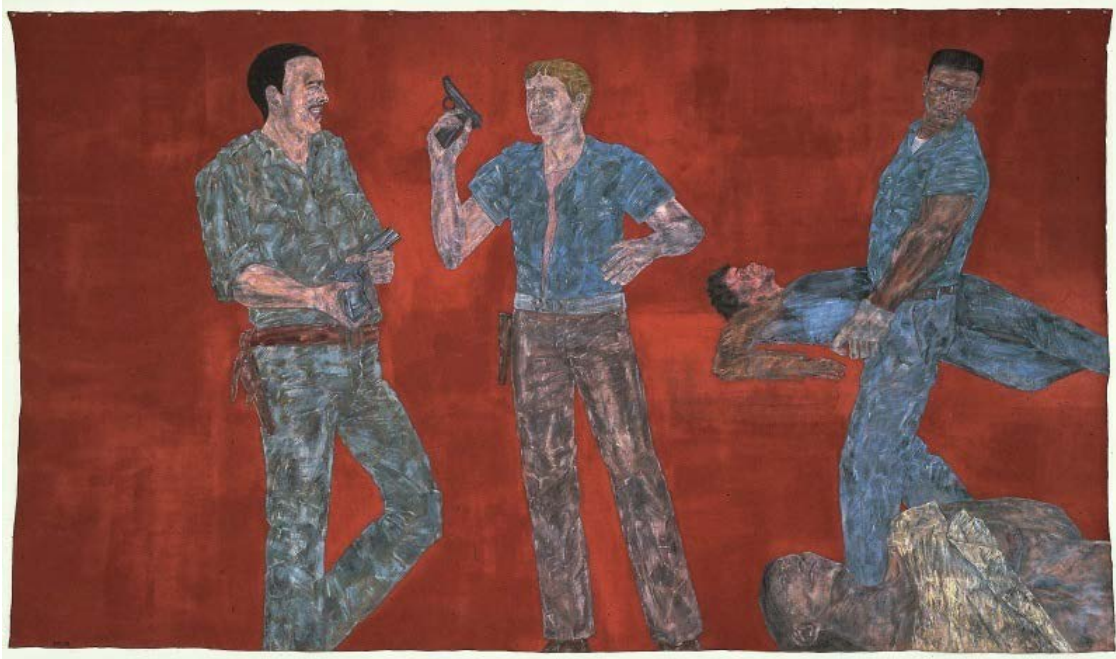
260



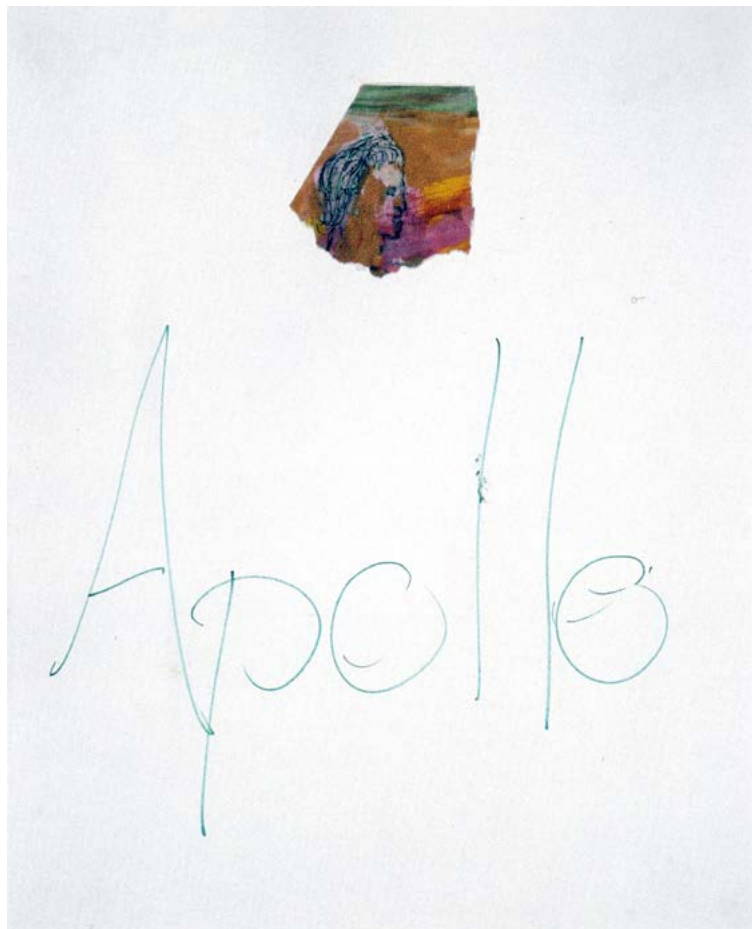
261



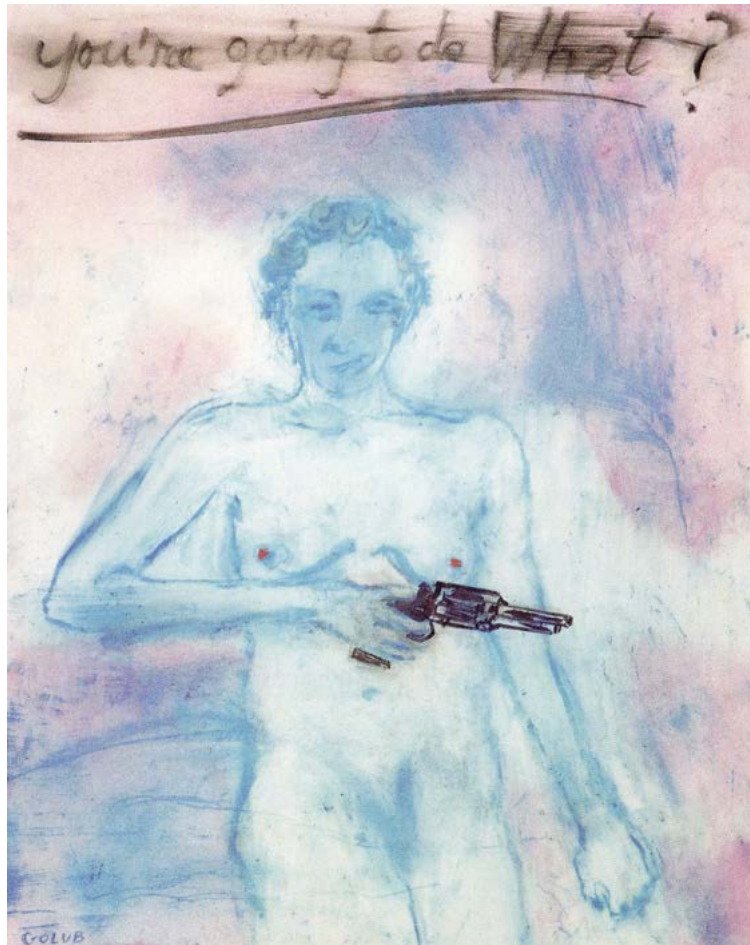
262



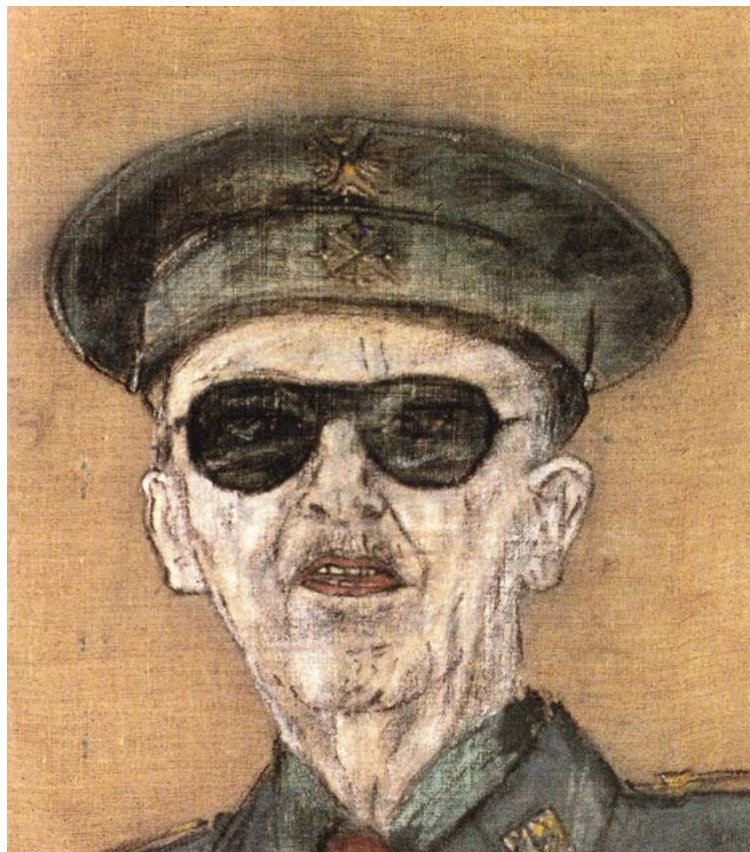
263



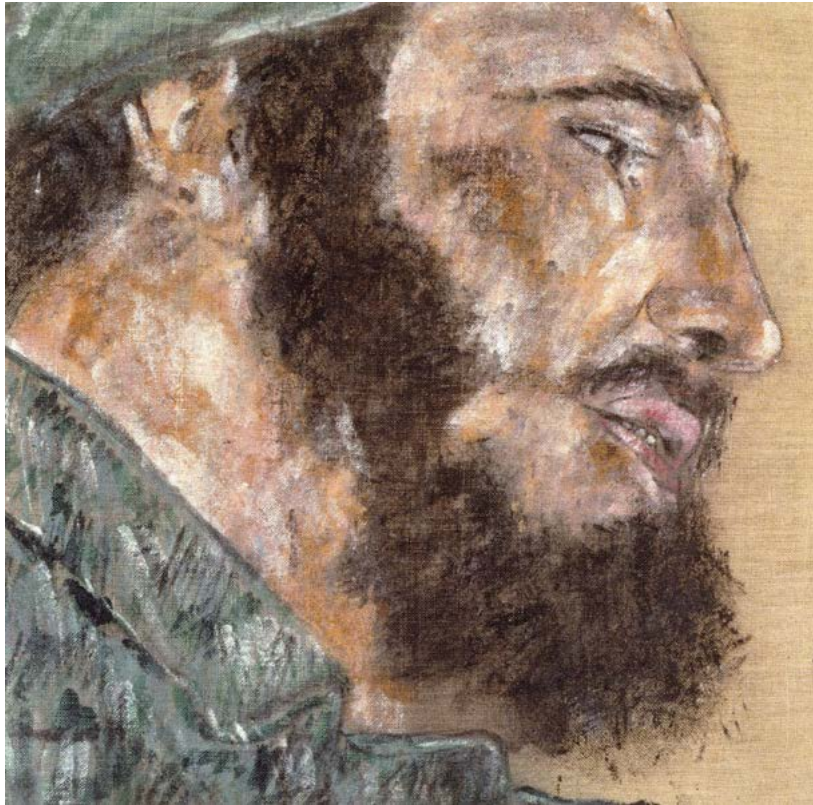
264



265



266



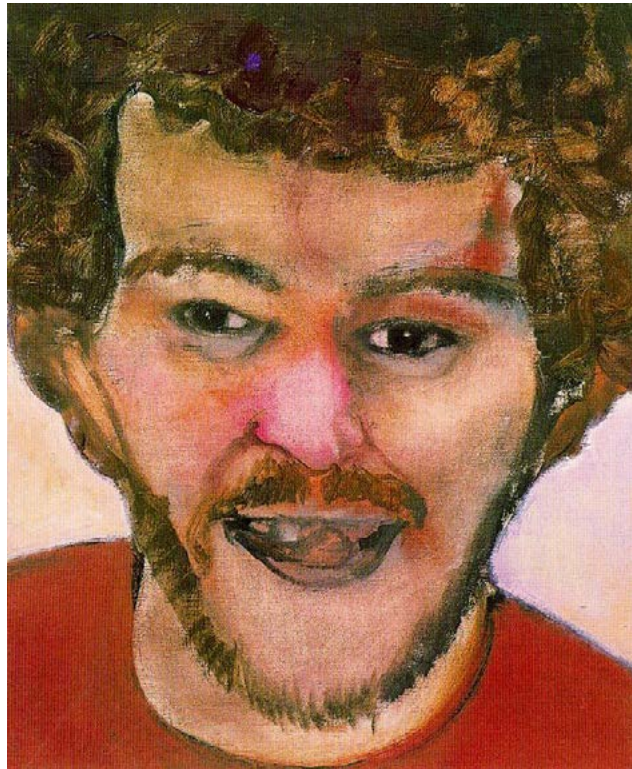
267



268



269



270



271



272



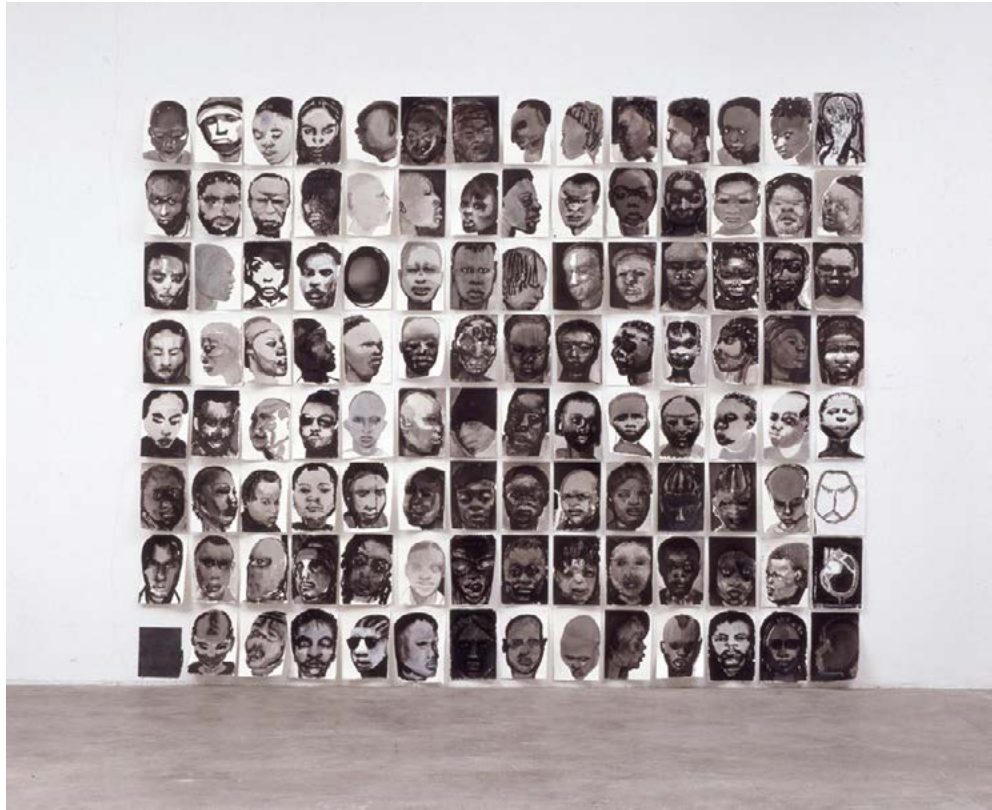
273



274



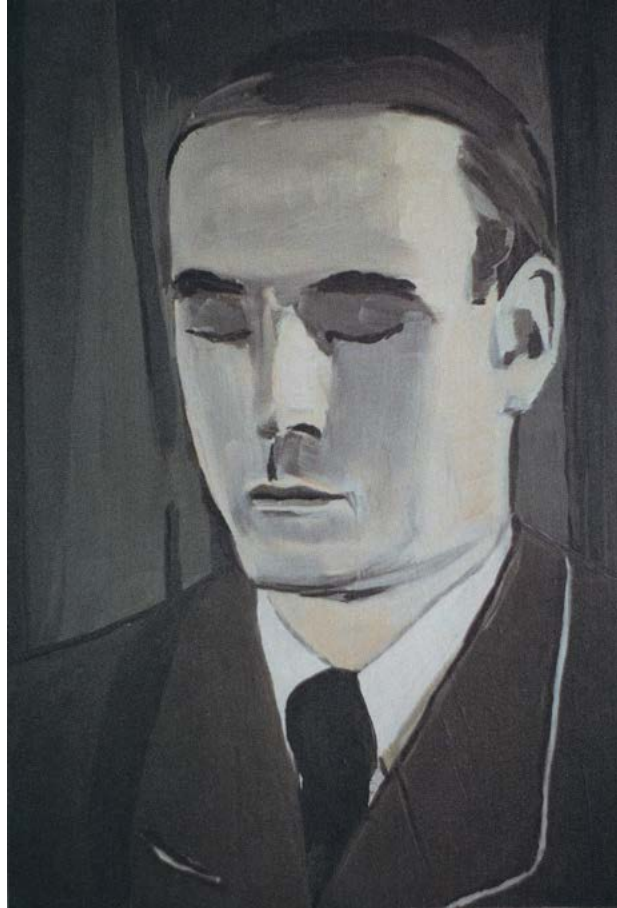
275



276



277



278



279



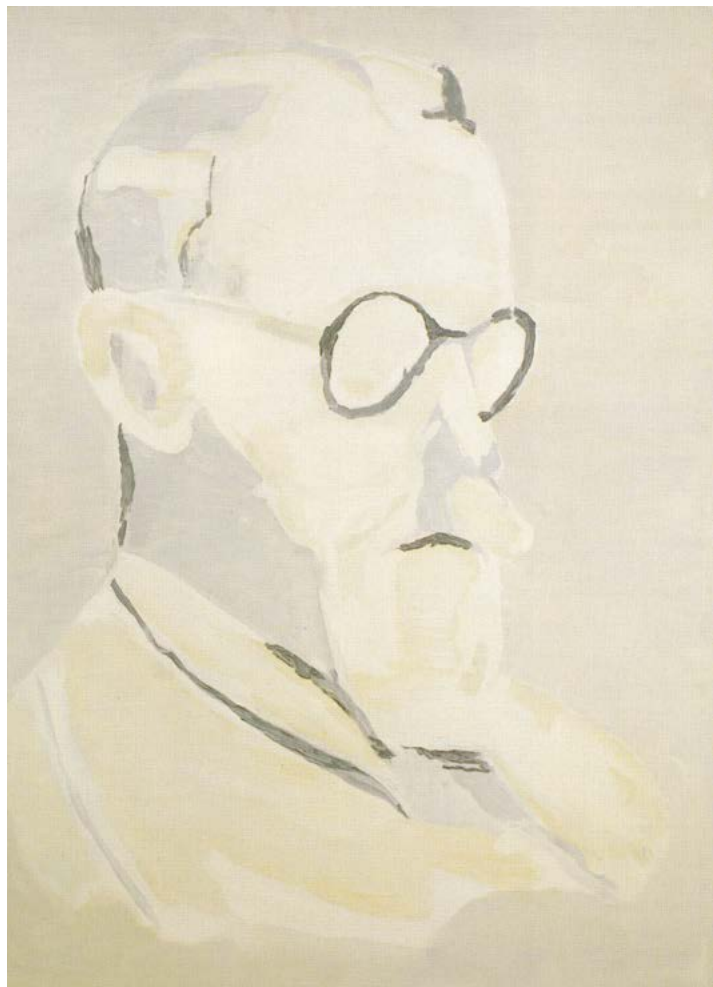
280



281



282



283



284



285



286



287

WANTED



\$2,000 REWARD

For information leading to the arrest of George W. Welch, alias Bull, alias Pickens, etcetry, etcetry. Operated Bucket Shop in New York under name HOOKE, LYON and CINQUER Height about 5 feet 9 inches. Weight about 180 pounds. Complexion medium, eyes same. Known also under name RROSE SÉLAVY

288



289



290



291



292



293



294



295



296

Fichas técnicas

- 256 Hans Holbein (Augsburgo 1497-1543), *Cristina de Dinamarca*, Duquesa de Milán, 1538, óleo sobre tabla, 179,1 x 82,6 cm, National Gallery, Londres
- 257 Hans Holbein (Augsburgo 1497-1543), *Ana de Clèves*, 1539, pergamino encolado sobre tela, 65 x 48 cm, Museo del Louvre, París
- 258 John Baldessari (National City 1931), *Object (with flaw)*, 1988, litografía sobre papel y lámina de plexiglás, 132 x 276 cm, LACMA, Los Ángeles
- 259 John Baldessari (National City 1931), *Two Whales (with people)*, 2010, serigrafía sobre papel, 82 x 59 cm, LACMA, Los Ángeles
- 260 Leon Golub (Chicago 1922-2004), *Gigantomaquia II*, 1966, acrílico sobre lienzo, 289,5 x 731,7 cm, colección particular
- 261 Leon Golub (Chicago 1922-2004), *Cabeza IV*, 1961, óleo y laca sobre lienzo, 122 x 94 cm, colección particular
- 262 Leon Golub (Chicago 1922-2004), *Cabeza IX*, 1960, óleo y laca sobre lienzo, 86,7 x 79,3 cm, colección particular
- 263 Leon Golub (Chicago 1922-2004), *White Squad I*, 1982, acrílico sobre lienzo, 304,8 x 467,4 cm, Whitney Museu, New York
- 264 Leon Golub (Chicago 1922-2004), *Apolo*, 2004, barra de óleo, tinta y collage sobre papel, 25,4 x 20,3 cm, colección particular
- 265 Leon Golub (Chicago 1922-2004), *¿Qué vas a hacer qué?*, 2003, barra de óleo y tinta sobre vitela, 25,4 x 20,3 cm, colección particular
- 266 Leon Golub (Chicago 1922-2004), *Francisco Franco (1975)*, 1976, acrílico sobre lienzo, 50,8 x 43,2 cm, The Broad Art Foundation, Santa Mónica

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- 267 Leon Golub (Chicago 1922-2004), *Fidel Castro I*, 1977, acrílico sobre lino, 73,7 x 55,9 cm, colección particular
- 268 Leon Golub (Chicago 1922-2004), *Mao Tse-Tung IV (1962)*, 1978, acrílico sobre lino, Colección Hall, Connecticut
- 269 Marlene Dumas (Ciudad del Cabo 1953), *Reinhardt's Daughter*, 1994, óleo sobre lienzo, colección particular
- 270 Marlene Dumas (Ciudad del Cabo 1953), *Het Hoghuys, Etten-Leur*, 1991, óleo sobre lienzo, 60 x 50 cm, Institución Psiquiátrica Het Hoghuys, Etten-Leur
- 271 Marlene Dumas (Ciudad del Cabo 1953), *Miss January*, 1997, óleo sobre lienzo, 300 x 100 cm
- 272 Marlene Dumas (Ciudad del Cabo 1953), *Amy-Blue*, 2011, óleo sobre lienzo, 40 x 30 cm, National Portrait Gallery, Londres
- 273 Marlene Dumas (Ciudad del Cabo 1953), *Osama*, 2010, 50 x 40 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam
- 274 Marlene Dumas (Ciudad del Cabo 1953), *The Wall*, 2009, óleo sobre lienzo, 180 x 300 cm, colección particular
- 275 Marlene Dumas (Ciudad del Cabo 1953), *Dead Girl*, 2002, óleo sobre lienzo, 130 x 110 cm LACMA, Los Ángeles
- 276 Marlene Dumas (Ciudad del Cabo 1953), *Black drawings*, 1991, tinta y acuarela sobre papel, serie de 110 dibujos y 1 pizarra, 25 x 17,5 cada uno, De Pont Foundation, Tilburgo
- 277 Marlene Dumas (Ciudad del Cabo 1953), *Models*, 1994, tinta y acuarela sobre papel, serie de 100 dibujos, 62 x 50 cada formato, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven
- 278 Luc Tuymans (Mortsel 1958), *Secrets*, 1990, óleo sobre lienzo, 52 x 37 cm, colección particular

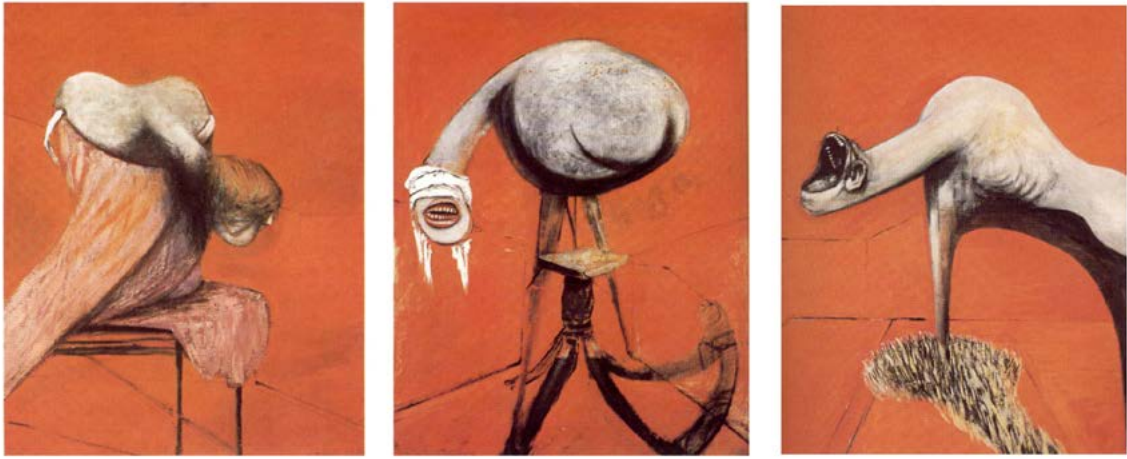
El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- 279 Luc Tuymans (Mortsel 1958), *Below*, 2002, óleo sobre lienzo, 174 x 250 cm, colección particular
- 280 Luc Tuymans (Mortsel 1958), *Hair*, 2000, óleo sobre lienzo, 142 x 74 cm, Kunstmuseum, Wolfsburgo
- 281 Comparación entre la pintura *Belgian politician*, 2011, y la fotografía original de Katrijn van Giel
- 282 Luc Tuymans (Mortsel 1958), *The secretary of State*, 2005, óleo sobre lienzo, 45,7 x 61,9 cm, MOMA, Nueva York
- 283 Luc Tuymans (Mortsel 1958), *A Flemish Intellectual*, 1995, óleo sobre lienzo, 89,5 x 65,5 cm, Museo de Bellas Artes, Nantes
- 284 Luc Tuymans (Mortsel 1958), *Prisoners of War*, 2001, óleo sobre lienzo, 124,5 x 117,5 cm, colección particular
- 285 Luc Tuymans (Mortsel 1958), *Soldier*, 1999, óleo sobre lienzo, 60 x 50 cm, Art Institute, Chicago
- 286 Marcus Harvey (Leeds 1963), *Myra*, 396 x 320 cm, 1995, acrílico sobre lienzo, Saatchi Gallery, Londres
- 287 Andy Warhol (Pittsburgh 1928-1987), *Thirteen Most Wanted Men*, 1964, serigrafía sobre lienzo, 609 x 609 cm, obra desaparecida
- 288 Marcel Duchamp (Blainville-Crevon 1887-1968), *Wanted \$2,000 Reward*, 1923, 49,5 x 35,5 cm, colección particular
- 289 Chema López (Albacete 1969), *Aparecidos y desaparecidos (La matanza de los inocentes)*, 2003, óleo sobre lienzo, 123 x 170 cm
- 290 Chema López (Albacete 1969), *Autorretrato de Ada con extra*, 2014, óleo sobre lienzo, 178 x 183 cm

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- 291 Chema López (Albacete 1969), *Los seducidos*, 2006, acrílico sobre lienzo, 115 x 170 cm
- 292 Chema López (Albacete 1969), *La piel (La risa)*, 2005, óleo sobre lienzo, 170 x 230 cm
- 293 Chema López (Albacete 1969), *El bosque del lobo*, 2004, óleo sobre lienzo, 165 x 180 cm
- 294 Chema López (Albacete 1969), *Los años del plomo III*, 2013, óleo sobre lienzo, 180 x 130 cm
- 295 Chema López (Albacete 1969), *Los años del plomo*, 2012, óleo sobre lienzo, 180 x 130 cm
- 296 Chema López (Albacete 1969), *Los años del plomo II*, 2012, óleo sobre lienzo, 180 x 130 cm

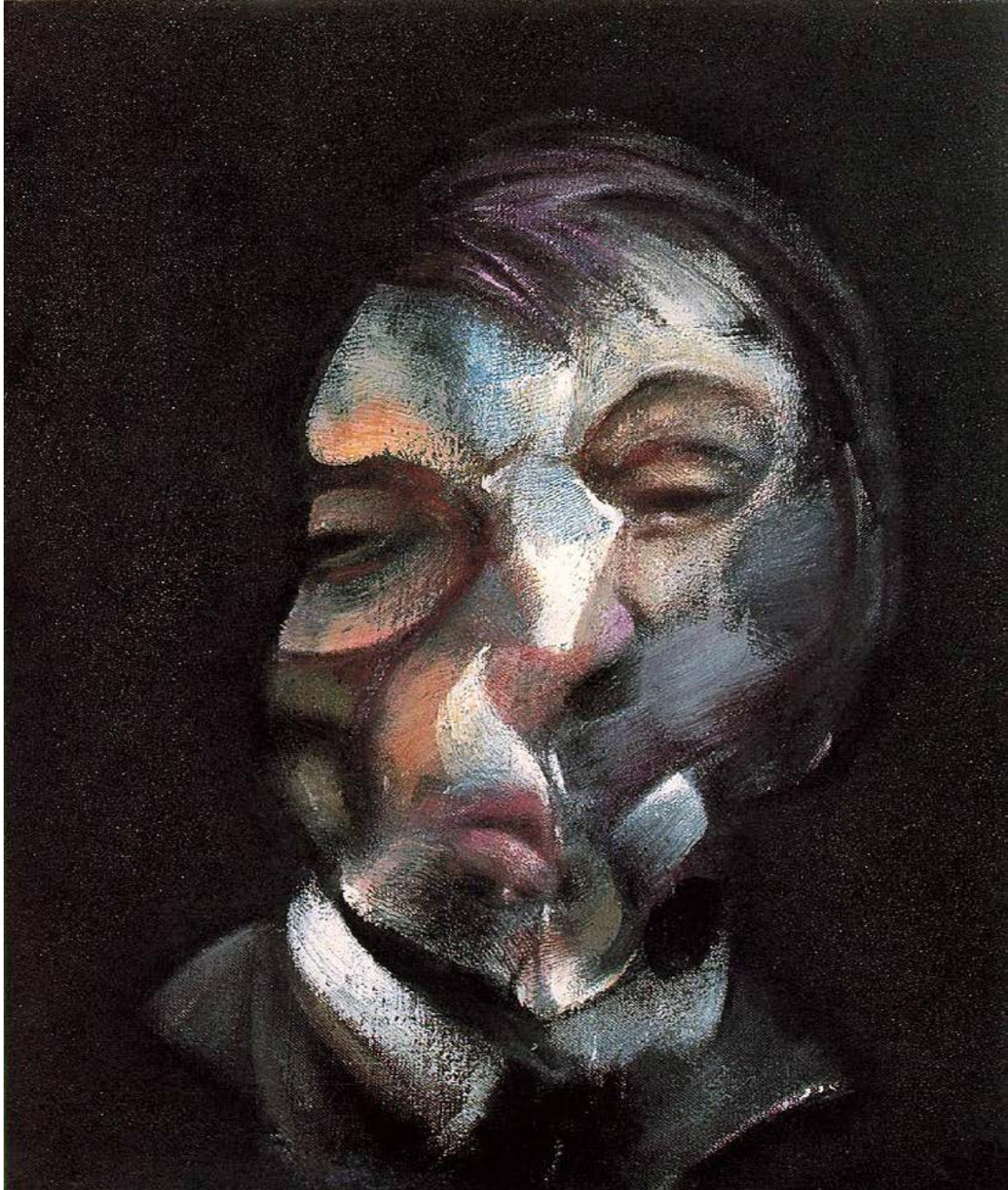
3.9. El rostro como elemento simbólico



297



298



299



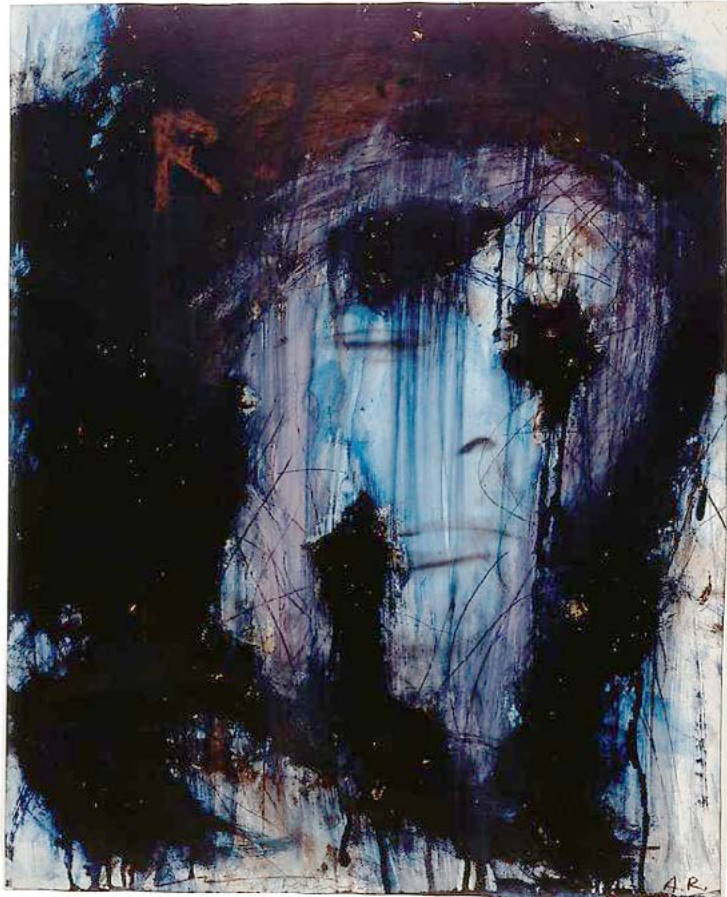
300



301



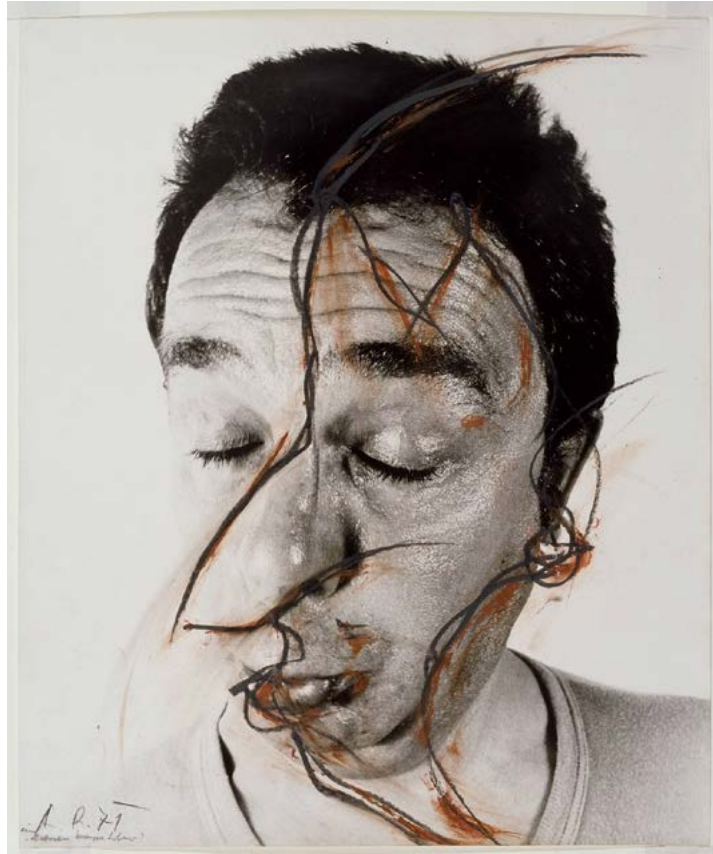
302



303



304



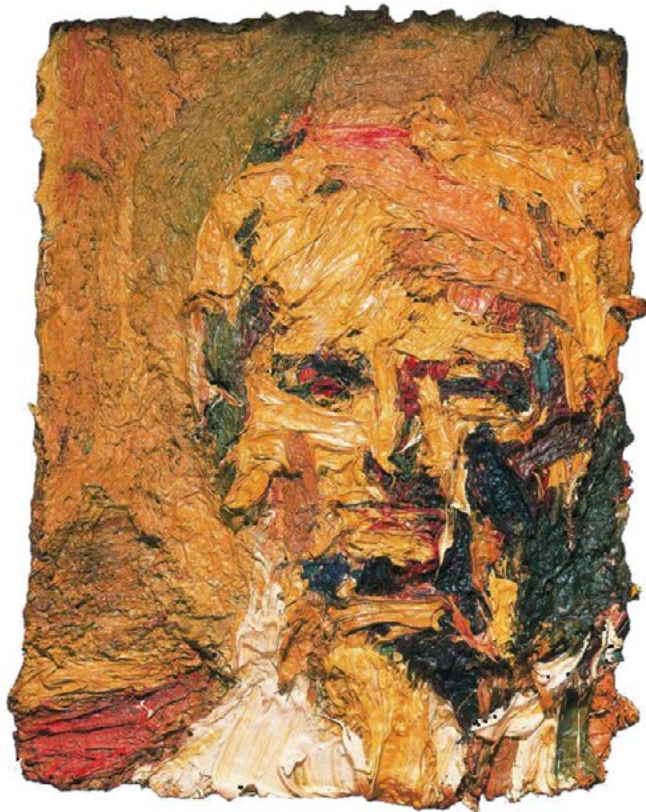
305



306



307



308



309



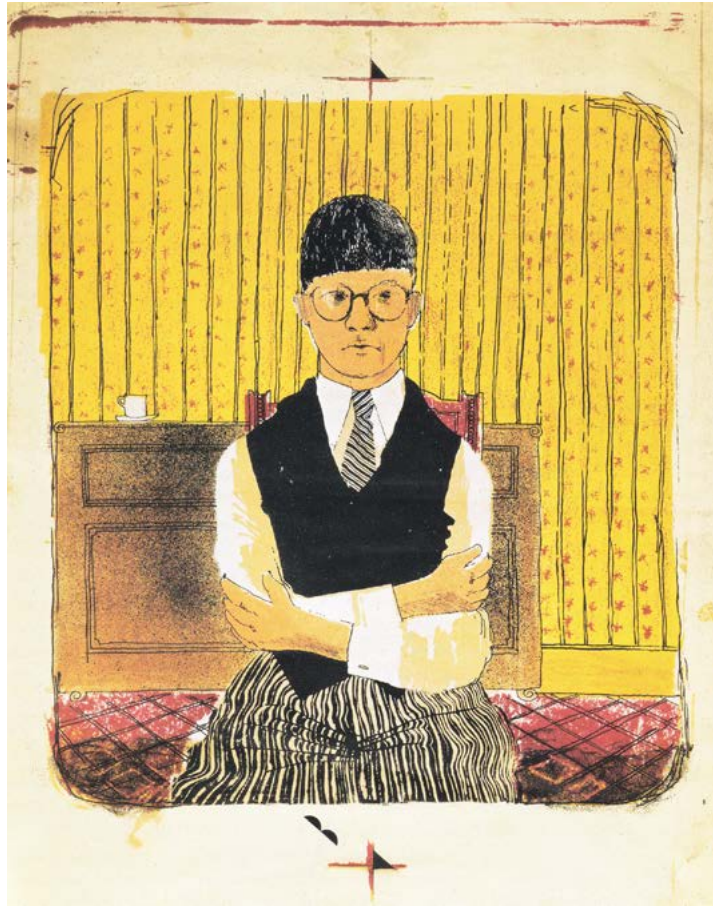
310



311



312



313



314



315



316



317



318



319



320



321



322



323



324



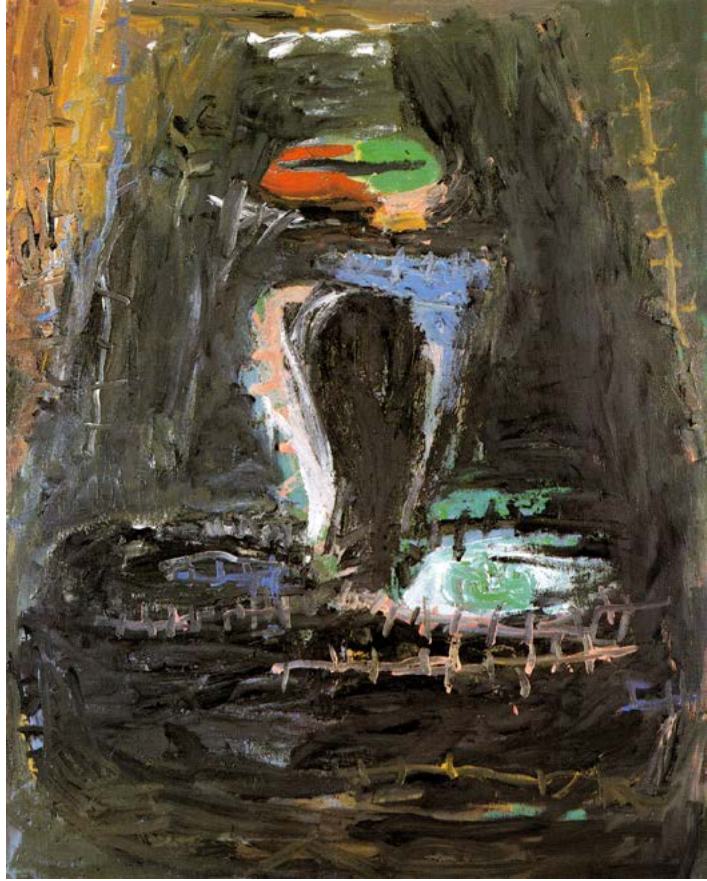
325



326



327



328



329



330



331



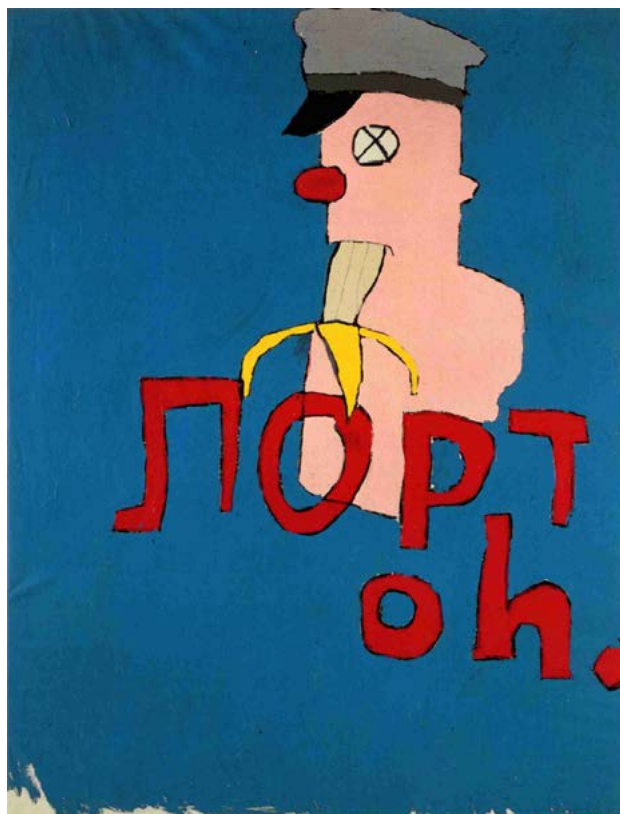
332



333



334



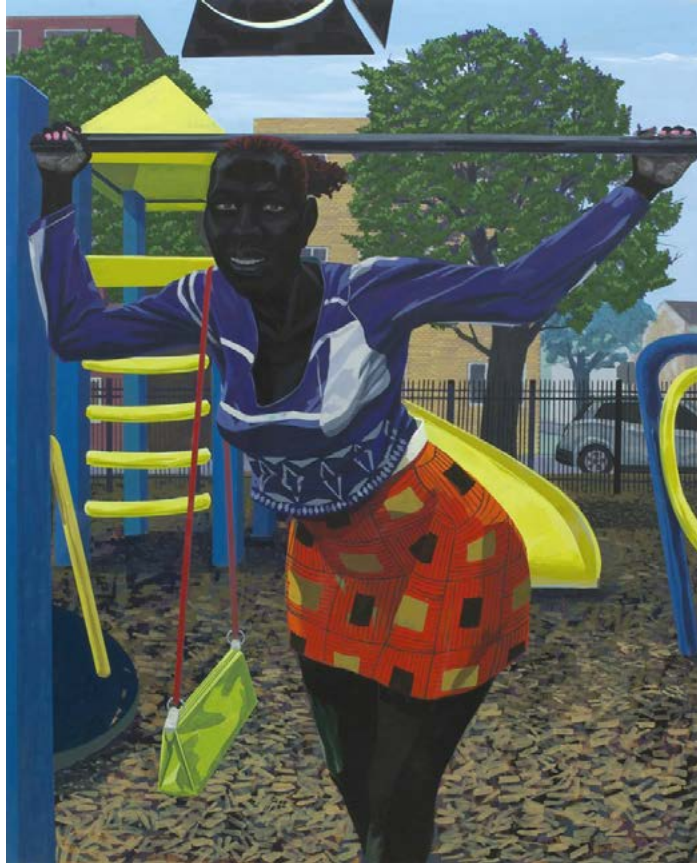
335



336



337



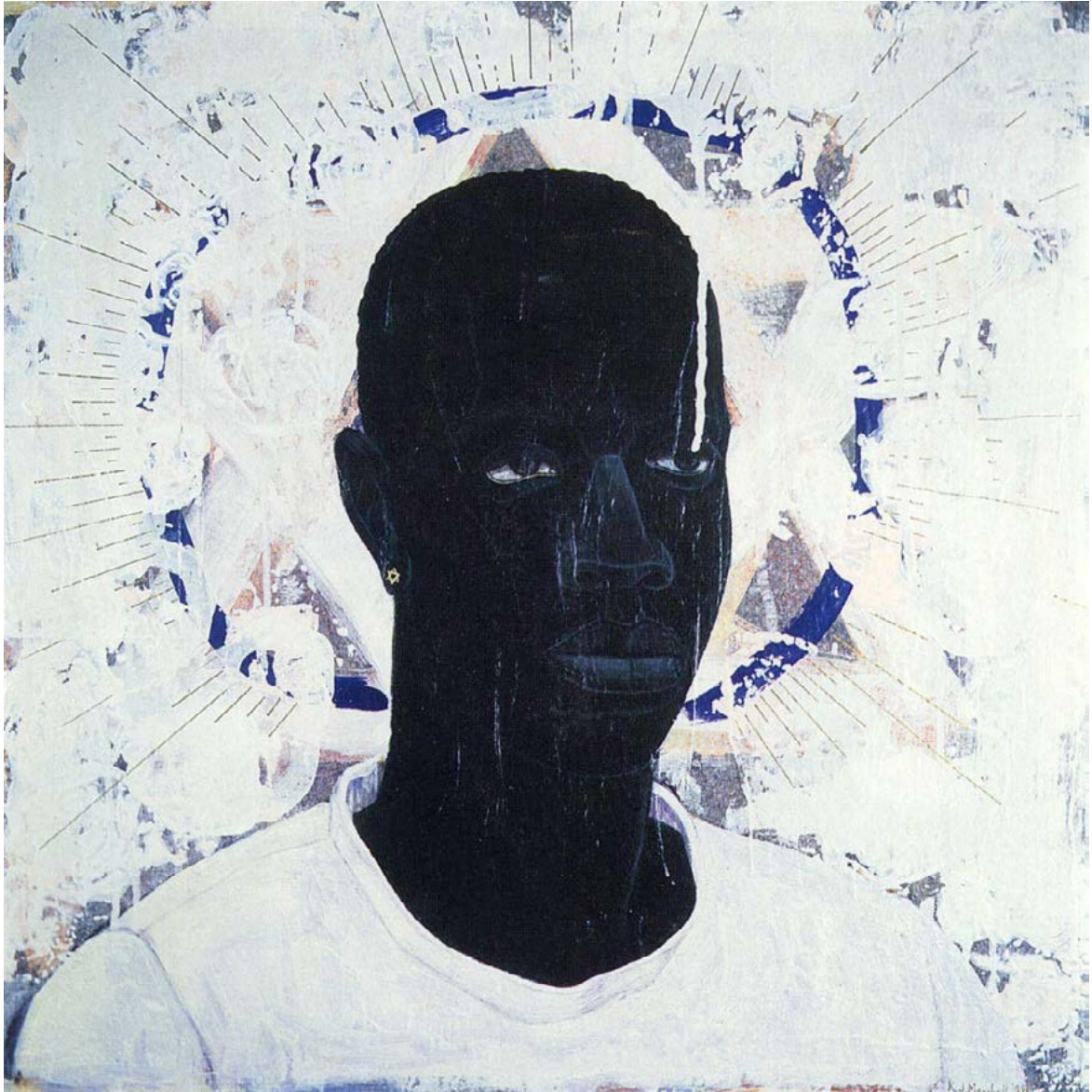
338



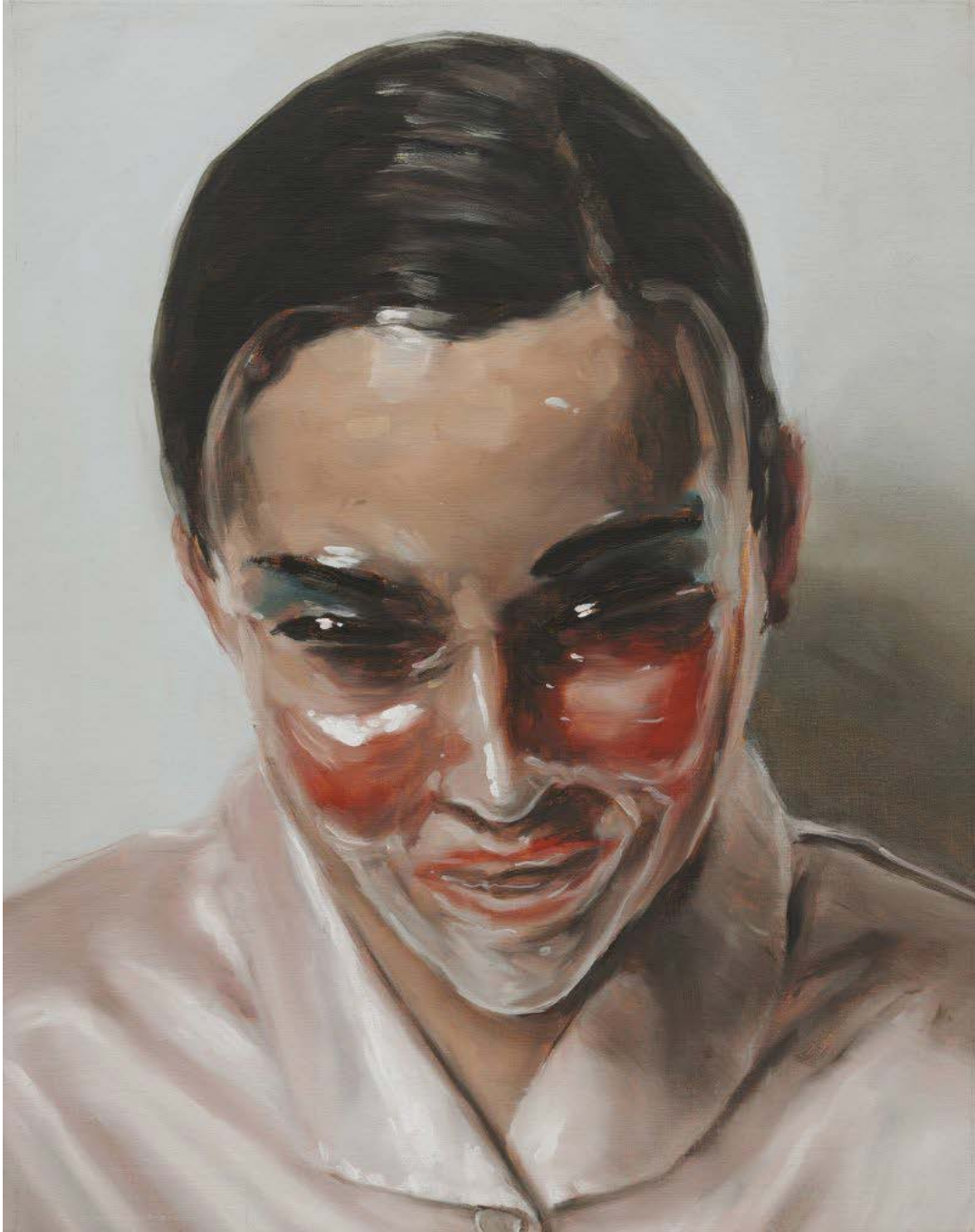
339



340



341



342



343



344



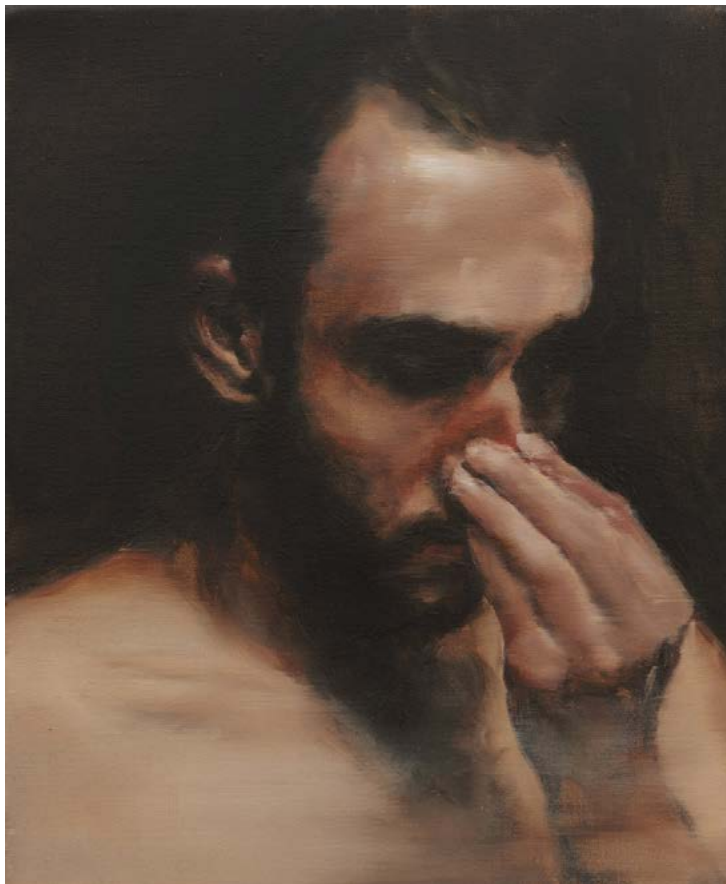
345



346



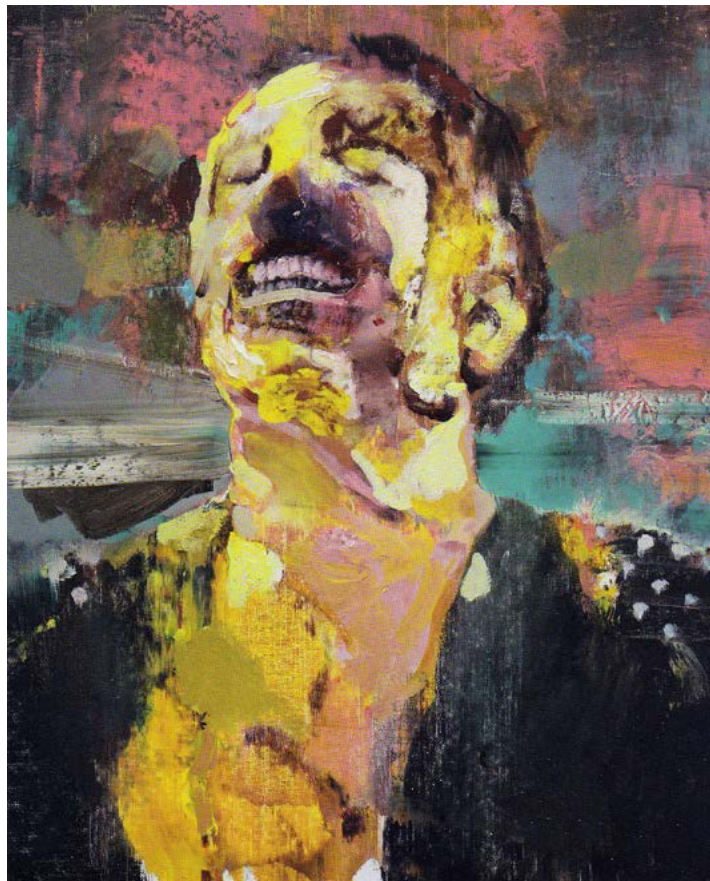
347



348



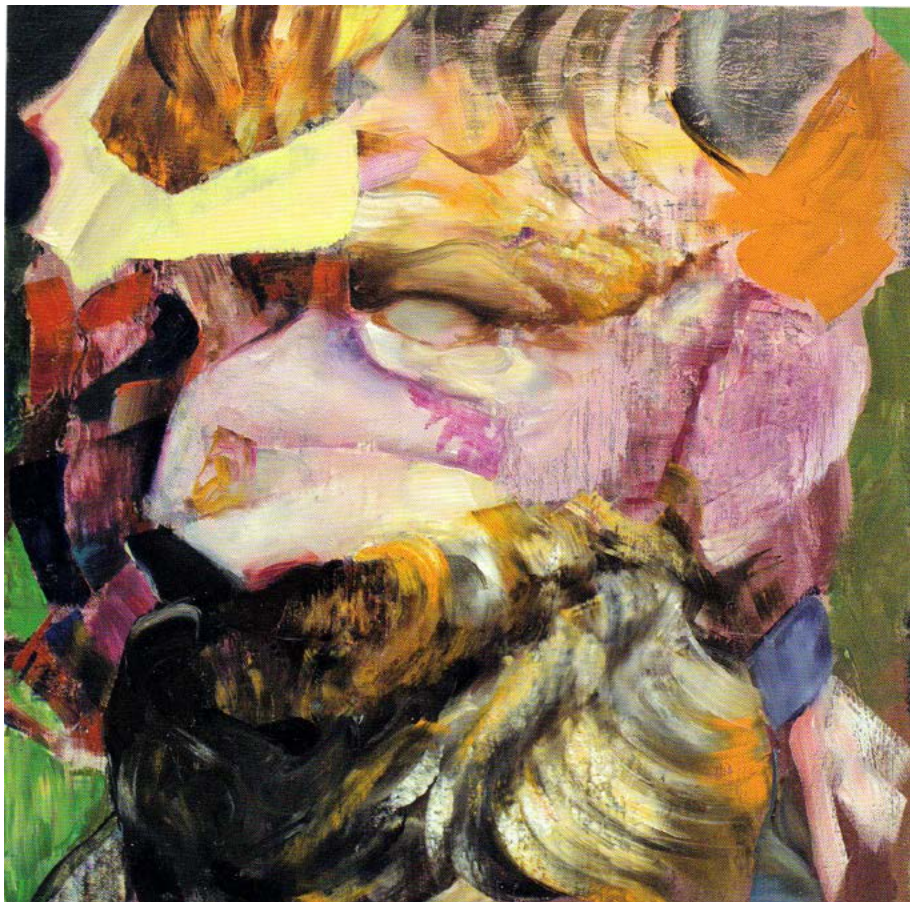
349



350



351



352



353



354



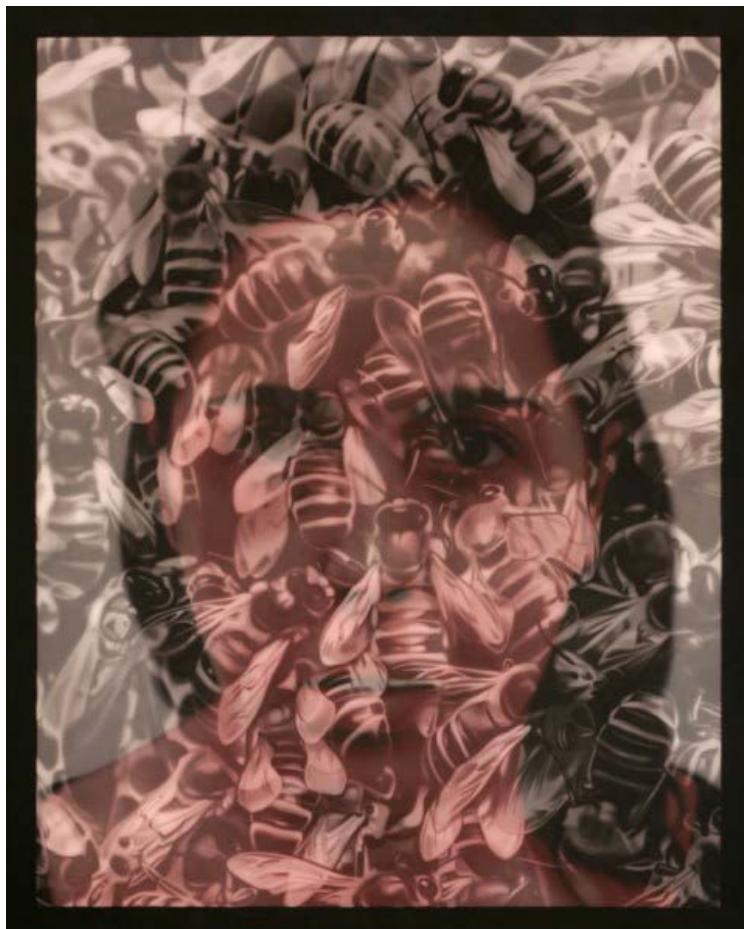
355



356

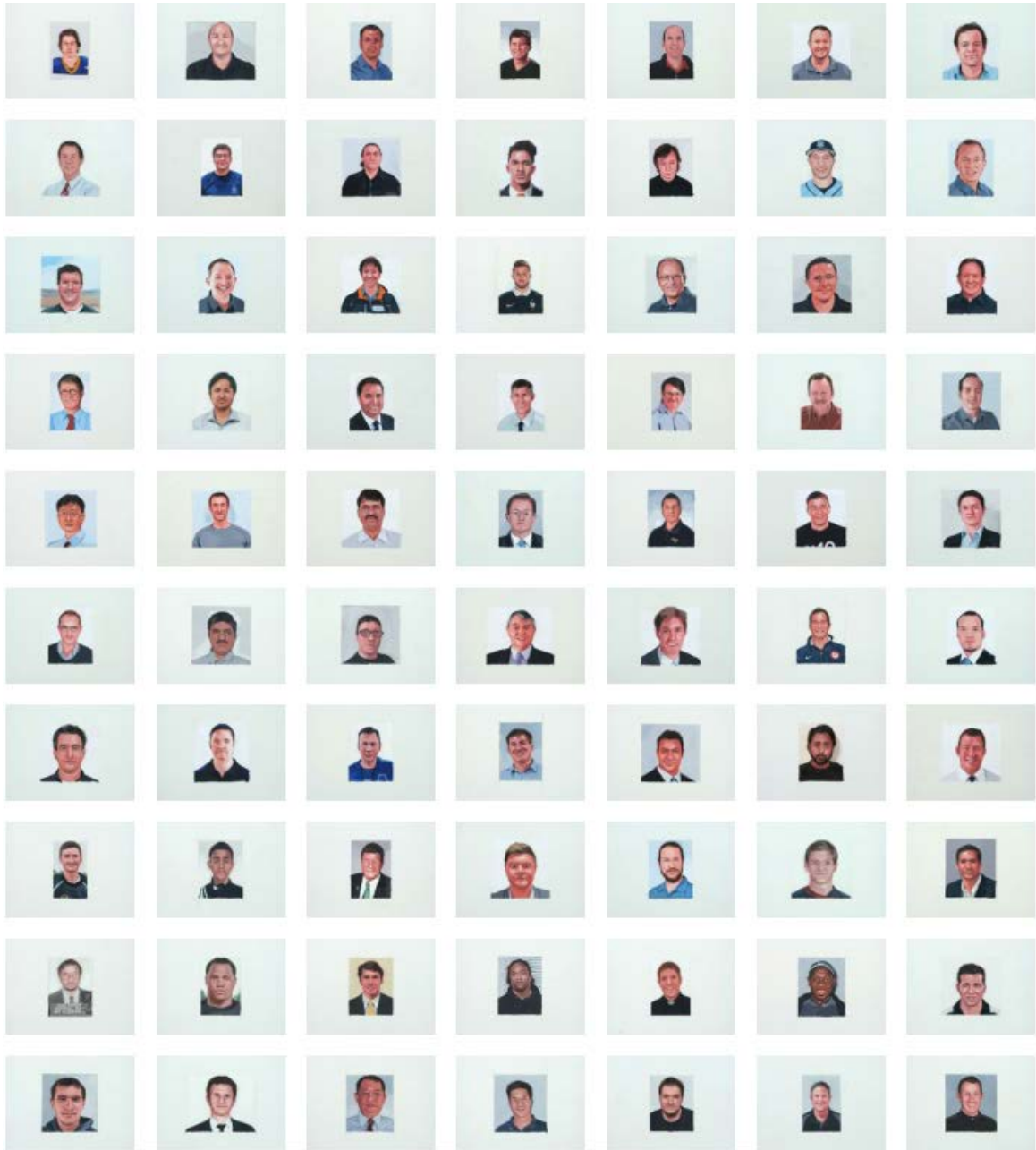


357



358





360

Fichas técnicas

- 297 Francis Bacon (Dublín 1909-1992), *Tres estudios para figuras al pie de una Crucifixión*, 1944, óleo sobre tabla, 94 x 73,7 cm cada formato, Tate Gallery, Londres.
- 298 Francis Bacon (Dublín 1909-1992), *Retrato de Isabel Rawsthorne*, 1966, óleo sobre lienzo, 81,3 x 68,6 cm, Tate Gallery, Londres.
- 299 Francis Bacon (Dublín 1909-1992), *Autorretrato*, 1971, óleo sobre lienzo, 35,5 x 30,5 cm, Centro Georges Pompidou, París.
- 300 Francis Bacon (Dublín 1909-1992), *Estudio de George Dyer en un espejo*, 1968, óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.
- 301 Francis Bacon (Dublín 1909-1992), *Estudio para cabeza de George Dyer*, 1967, óleo sobre lienzo, 35,8 x 30,4 cm, colección particular.
- 302 Arnulf Rainer (Baden 1929), *Rainer en gris*, 1972, óleo sobre fotografía, 60 x 50 cm, FRAC Nord- Pas de Calais.
- 303 Arnulf Rainer (Baden 1929), *Sin título (Autorretrato azul)*, 1971, óleo, acuarela y grafito sobre papel, 60,3 x 48,3 cm, David Nolan Gallery, New York.
- 304 Arnulf Rainer (Baden 1929), *Sin título (Face Farce)*, 1971, óleo sobre papel, 60,8 x 50,7 cm, Tate gallery, Londres.
- 305 Arnulf Rainer (Baden 1929), *Un ajuste de nariz (Face Farces)*, 1971, óleo sobre fotografía, 60,8 x 50,7 cm, Tate gallery, Londres.
- 306 Arnulf Rainer (Baden 1929), *Van Gogh como ciego*, 1980, óleo sobre fotografía, 60 x 50 cm, FRAC Nord- Pas de Calais.
- 307 Frank Auerbach (Berlín 1931), *Cabeza de E.O.W.*, 1955, óleo sobre lienzo, 38,1 x 30,5 cm, colección particular.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- 308 Frank Auerbach (Berlín 1931), *Cabeza de E.O.W.*, 1961, óleo sobre lienzo, 48,2 x 35,5 cm, colección particular.
- 309 Frank Auerbach (Berlín 1931), *Cabeza de J.Y.M.*, 1985, óleo sobre lienzo, 61 x 66 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.
- 310 Frank Auerbach (Berlín 1931), *Cabeza de J.Y.M.*, 1985, óleo sobre lienzo, 61 x 66 cm, colección particular
- 311 Frank Auerbach (Berlín 1931) *Head of J.Y.M.*, 1981, óleo sobre tabla, 56 x 50, cm, Sothampton Art Gallery.
- 312 Frank Auerbach (Berlín 1931), *Cabeza de J.Y.M.*, 1986, carboncillo sobre papel, 87 x 76,8 cm, colección particular.
- 313 David Hockney (Bradford 1937), *Autorretrato*, 1954, litografía sobre papel, 29,2 x 26 cm, colección particular.
- 314 David Hockney (Bradford 1937), *Mis padres*, 1977, óleo sobre lienzo, 182,9 x 182,9 cm, Tate Gallery, Londres.
- 315 David Hockney (Bradford 1937), *Mamá*, 1988, óleo sobre lienzo, 41,9 x 26,7 cm, colección particular.
- 316 David Hockney (Bradford 1937), *Paul Hockney*, 1988, óleo sobre lienzo, 61 x 61 cm, colección particular.
- 317 David Hockney (Bradford 1937), *Retrato de Nick Wilder*, 1966, acrílico sobre lienzo, 183 x 183, The Fukuoka City Bank, Fukuoka.
- 318 David Hockney (Bradford 1937), *Autorretrato*, julio de 1986, 1986, grabado con fotocopidora a color casera, 55,9 x 21,6 cm, colección particular.
- 319 David Hockney (Bradford 1937), *Retrato de mi madre II*, 1985, litografía sobre papel, 50,8 x 43,2 cm, Tate Gallery, Londres.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- 320 David Hockney (Bradford 1937), *David Graves leyendo y bebiendo*, 1983, tinta sobre papel, 35,5 x 43 cm, colección particular.
- 321 David Hockney (Bradford 1937), *David, Celia, Stephan e Ian*, Londres 1982, 1982, óleo sobre lienzo, 8 paneles de 72 x 80 cm, 183 x 203 cm, colección particular.
- 322 David Hockney (Bradford 1937), *Celia Roja*, 1984, litografía sobre papel, 76,2 x 54,6 cm, David Hockney/ Tyler Ltd, Londres.
- 323 David Hockney (Bradford 1937), *Gregory Evans I*, Londres, 13 de junio de 1999, 1999, lápiz sobre papel gris usando cámara clara, 45 x 38,1 cm, colección del artista.
- 324 Georg Baselitz (DeutschBaselitz 1938), *La gran noche en el cubo*, 1962, óleo sobre lienzo, 250 x 180 cm, colección particular.
- 325 Georg Baselitz (DeutschBaselitz 1938), *Rebelde*, 1965, óleo sobre lienzo, 162,7 x 130,2 cm, Tate, Londres.
- 326 Georg Baselitz (DeutschBaselitz 1938), *Cabeza negra con oreja azul*, 1985, óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm, Cleto Polcina Arte Moderna, Roma.
- 327 Georg Baselitz (DeutschBaselitz 1938), *Autorretrato desastre*, 1987, óleo y pastel sobre lienzo, 250 x 200 cm, Galería Laage-Salomon, París.
- 328 Georg Baselitz (DeutschBaselitz 1938), *La cabeza de Agbar*, 1984, óleo sobre lienzo, 250 x 200 cm, Museum of Modern Art, Humblebaek.
- 329 Georg Baselitz (DeutschBaselitz 1938), *Cosas viejas*, 1987, óleo sobre lienzo, 250 x 200 cm, Städtisches Kunstmuseum, Bonn.
- 330 Kerry James Marshall (Birmingham 1955), *Escuela de Belleza*, escuela de Cultura, 2012, acrílico sobre lienzo, 274 x 401 cm, Birmingham Museum of Art, Alabama.
- 331 Kerry James Marshall (Birmingham 1955), *Bang*, 1994, acrílico y collage sobre lienzo, 261,6 x 289,5 cm, The Progressive Corporation, Mayfield Village.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- 332 Jean Michel Basquiat (1960 New York-1988), *Sin título (Stardust)*, 1983, acrílico y barra de óleo sobre lienzo, 213,3 x 132 cm, colección particular.
- 333 Jean Michel Basquiat (1960 New York-1988), *Desfiguración*, 1983, acrílico y tinta sobre tabla, 63,5 x 77,5 cm, colección particular
- 334 Jean Michel Basquiat (1960 New York-1988), *Cabalgando con Muerte*, 1988, acrílico y barra de óleo sobre lienzo, 248,9 x 289,6 cm, colección particular.
- 335 Jean Michel Basquiat (1960 New York-1988), *Nariz de Vidrio*, 1987, acrílico y barra de óleo sobre lienzo, Galería Yvon Lambert, París.
- 336 Kerry James Marshall (Birmingham 1955), *De style*, 1993, acrílico y collage sobre lienzo, 880 x 1020 cm, LACMA, Los Ángeles.
- 337 Kerry James Marshall (Birmingham 1955), *Retrato de Nat Turner con la cabeza de su Maestro*, 2001, óleo sobre lienzo, 91,4 x 74,9 cm, colección particular.
- 338 Kerry James Marshall (Birmingham 1955), *Sin título (Patio de recreo)*, acrílico sobre PVC, 2015, 152,4 x 121,9 cm, colección particular
- 339 Kerry James Marshall (Birmingham 1955), *Sin título*, 2009, acrílico sobre PVC, 155 x 183 cm, Jack Shainman Gallery, New York.
- 340 Kerry James Marshall (Birmingham 1955), *Retrato de un artista como una sombra de su antiguo yo*, 1980, temple sobre papel, MEDIDAS, Jack Shainman Gallery, New York.
- 341 Kerry James Marshall (Birmingham 1955), *Lost Boys. AKA Black Jhonny*, 1995, acrílico y collage sobre lienzo, 60 x 60 cm, Jack Shainman Gallery, New York.
- 342 Michael Borremans (Geraardsbergen 1963), *Mombakkes I*, 2007, óleo sobre lienzo, 56,5 x 44 cm, Zeno X Gallery, Antwerpen Borgerhout.
- 343 Michael Borremans (Geraardsbergen 1963), *Automat*, 2008, 80 x 60 cm, Zeno X Gallery, Antwerpen Borgerhout.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- 344 Michael Borremans (Geraardsbergen 1963), *Weight*, 2005, fotograma de película, 35,5 x 27,5 cm duración 9,44 min, David Zwirner, New York.
- 345 Michael Borremans (Geraardsbergen 1963), *Colombine*, 2008, óleo sobre lienzo, 52 x 38 cm, colección particular.
- 346 Michael Borremans (Geraardsbergen 1963), *Sin título*, 2008, óleo sobre lienzo, 42 x 36 cm, Zeno X Gallery, Antwerpen Borgerhout.
- 347 Michael Borremans (Geraardsbergen 1963), *Hornet*, 2008, óleo sobre lienzo, 36 x 30 cm, Zeno X Gallery, Antwerpen Borgerhout.
- 348 Michael Borremans (Geraardsbergen 1963), *Man holding his nouse*, 2007, óleo sobre lienzo, 36 x 30 cm, Zeno X Gallery, Antwerpen Borgerhout.
- 349 Adrian Ghenie (Baia Mare 1977), *Untitled*, 2011, óleo sobre lienzo, 50 x 40 cm, colección particular.
- 350 Adrian Ghenie (Baia Mare 1977), *Study for "Pie Fight Interior 8"*, 2013, óleo sobre lienzo, 50 x 40 cm, colección particular.
- 351 Adrian Ghenie (Baia Mare 1977), *Turning Blue*, óleo y acrílico sobre lienzo, 30 x 31,5 cm, colección particular.
- 352 Adrian Ghenie (Baia Mare 1977), *Degenerate Art*, 2014, óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm, The Pace Gallery, Londres.
- 353 Adrian Ghenie (Baia Mare 1977), *Self-Portrait as Charles Darwin 3*, 2012, óleo sobre lienzo, 45 x 35 cm, GCYC, Málaga.
- 354 Adrian Ghenie (Baia Mare 1977), *Pie Fight Study II*, 2008, óleo y acrílico sobre lienzo, 55 x 59 cm, The Hammer Museum, Los Ángeles.
- 355 Sergio Luna (Archena 1979), *Vertiginoso*, 2010, acrílico sobre lienzo y gasa, 146 x 114 cm, colección particular.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- 356 Sergio Luna (Archena 1979), *Sueño profundo*, 2011, acrílico sobre lienzo y gasa, 195 x 162 cm, colección particular.
- 357 Sergio Luna (Archena 1979), *Cilhoros*, 2012, acrílico sobre lienzo y gasa, 162 x 146 cm, colección particular.
- 358 Sergio Luna (Archena 1979), *Enjambre*, 2012, acrílico sobre lienzo y gasa, 162 x 130 cm, colección particular.
- 359 Sergio Luna (Archena 1979), *Google portraits*, 2014, óleo sobre lienzo, políptico 48 formatos 35 x 30 cm cada uno.
- 360 Sergio Luna (Archena 1979), *Imágenes visualmente similares*, 2015, óleo sobre tabla, políptico 70 formatos 23 x 18 cm cada uno, colección particular.

Conclusiones

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

El origen del retrato no se encuentra definido, condicionado a los diferentes enfoques planteados por cada investigador. Para Francastel, las primeras expresiones retratísticas se producen en el Neolítico cuando los cráneos de los difuntos son cubiertos por una capa de yeso sobre la que reproducían los rasgos del difunto. Para McNeil, la primera expresión retratística son dos pequeñas esculturas de marfil y barro de veintiséis mil años de antigüedad, que representan la cara de una mujer enterrada a pocos metros de donde se produjo el hallazgo. Rosa Martínez-Artero encuentra el origen del retrato en las mascarillas mortuorias de cera que se realizaban en la Antigüedad Clásica.

Es a partir del siglo XIV y en la cultura occidental donde sí podemos afirmar que la representación pictórica del ser humano busca reflejar la identidad de un sujeto en concreto e individualizarlo, y es por esto que se considera el punto en el que comienza a producirse el florecimiento del género retratístico.

Salvo un breve, históricamente hablando, período de la historia del retrato, la intención del artista no ha sido específicamente representar al individuo, y la captación de su identidad no ha sido el único objetivo del retrato. Sin embargo, aunque no como única finalidad, sí se ha mantenido esa intención "mágica" de permanencia en el tiempo y superación de la muerte, a través de la identificación mediante su descripción física o de carácter, o a través del nombre o símbolos que permitieran su recuerdo.

A finales del siglo XIX y principios del XX comienza un proceso en el que la identificación del objeto representado dentro del cuadro deja de ser un factor imprescindible. Esto condicionará al género del retrato como hemos comprobado al estudiar los artistas contemporáneos y sus trabajos en nuestra investigación.

Concluimos que el cuestionamiento de la identidad de los sujetos pintados ha existido en el género del retrato en los diferentes períodos históricos, sucediéndose como excepciones. Pese a este cuestionamiento, tampoco en las excepciones ha desaparecido por completo la identidad del modelo como posteriormente comprobaremos; sí sucede en la contemporaneidad. La representación de la identidad del retratado se ha condicionado por las

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

creencias e ideologías predominantes en cada período, por las exigencias del propio retratado, o por la necesidad de experimentar y ampliar los límites del género del propio artista.

En diversas civilizaciones de períodos anteriores parecen presentarse varios planteamientos en relación a la representación del rostro y del ser humano, basados en la construcción de esquemas y estereotipos. Sin embargo, esto lo concluimos tras nuestro estudio de la cuestión, que necesitaría de una investigación todavía mucho más profunda.

Podemos afirmar que en el Impresionismo los aspectos formales de la obra comienzan a priorizar sobre la intención de reflejar la identidad del retratado, y el modelo se convierte en un elemento sobre el que experimentar, lo que afectará claramente al género del retrato. Esto se acentuará en el trabajo de los post-impresionistas, hasta el punto en que Cézanne pinta a su mujer como si fuera otro bodegón más.

Este proceso en el que la captación de la identidad del modelo pierde protagonismo en los objetivos de aquellos artistas que practican el género llegará a un momento álgido en las vanguardias históricas, donde se expanden y cuestionan los límites y características de la pintura y por tanto, también del retrato. En los consecutivos ismos se deconstruirá la representación del sujeto desde diversos enfoques pasando la identidad específica del modelo a un último plano.

Concluimos que es tras la Segunda Guerra Mundial y en un contexto de crisis en la cultura occidental europea, que la representación de la identidad del sujeto se convierte en un problema para los artistas que trabajan pictóricamente sobre el rostro. Las experimentaciones llevadas a cabo para solucionar esta problemática irán construyendo una nueva visión del sujeto moderno, en el que la captación de la personalidad o su descripción física, su diferenciación característica respecto a los demás o su valor social ya no serían elementos determinantes para la creación de la obra pictórica.

Consideramos esta situación el punto de partida que desembocará en lo que acabará siendo una línea de trabajo contemporánea en la representación

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

pictórica del rostro, que pese a mantener unos rasgos físicos y un carácter, no estarán al servicio de captar una identidad determinada y reconocible por el espectador.

Las reflexiones desarrolladas en “Antecedentes”, nos permiten contextualizar las conclusiones que hemos elaborado en el segundo capítulo “Estrategias en la representación pictórica contemporánea del rostro más allá de la identidad”.

En “El sujeto sin contexto. El rostro como reducto” hemos podido deducir, a través del análisis de las obras presentadas, el nacimiento de una nueva estrategia intrínsecamente contemporánea en la que la representación pictórica del rostro aumenta en varias veces su tamaño real, se emplean primeros planos y se descontextualiza eliminando las referencias de su entorno. Confirmamos que el aumento de tamaño de los formatos y la utilización de grandes planos surgen por las influencias del lenguaje cinematográfico y la publicidad, de los que se asimilarán características para la práctica pictórica. Pensamos que la eliminación de las referencias se produce por la búsqueda del impacto en el espectador, que se encuentra invadido por el formato de una forma similar a como sucediera en las pinturas *color fields* americanas. La eliminación de elementos que contextualicen el rostro permite universalizarlo y generar una mayor empatía con el espectador de la obra. Esta descontextualización se produce también como consecuencia de trabajar con imágenes icónicas que simplifican lo secundario para favorecer el elemento protagonista de la obra.

Todas estas características favorecen la disolución de la identidad de los rostros pintados. Incluso en aquellos casos en los que el modelo funciona como icono, como en las representaciones de Mao y Obama de Yan Pei Ming, las actrices de Hollywood de Richard Phillips, o los obispos de Santiago Ydñez, no se busca la expresión de una identidad concreta, sino lo que simboliza la imagen de estos personajes en la sociedad: manifestación de poder, la representación de la religión, la cultura del espectáculo, etc.

En “El rostro como contenedor de emociones” hemos confirmado que desde el surgimiento del retrato pictórico occidental como género existe una expresión en el rostro de los modelos representados que ha predominado

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

prácticamente hasta finales del siglo XIX, y que se ha mantenido en el retrato convencional hasta la actualidad. Esta expresión facial se caracteriza por el hieratismo, un talante serio y en tensión, mirada contenida y mantenida hacia un punto en la mayoría de las ocasiones fuera de plano, y boca cerrada.

Concluimos que el dominio de esta expresión frente a otras se debe a un temor a exhibir los sentimientos de manera directa por lo que se prefería la contención de las emociones, como nos indica Norbert Schneider; a la búsqueda de protagonismo de la mirada, como el sentido que permite una comunicación más intelectual, así como por la búsqueda de una belleza más contenida y distante como propone Charo Crego; y añadiremos, es la expresión que permite mantenerse en el tiempo, es decir, no refleja un inicio y un fin como sí lo hacen el grito, la risa o el llanto.

Confirmamos que pese a este predominio, en el mismo período de tiempo se han producido excepciones en paralelo en las que el artista ha buscado representar otras expresiones. Estas obras se han realizado en la mayoría de las ocasiones fuera del ámbito oficial del género del retrato como experimentaciones personales de los pintores, pero también se han producido en el relato de escenas religiosas o con finalidades morales.

Percibimos que esta contención se desvanece en el período de las vanguardias a modo de catarsis, pues los artistas buscarán representar pictóricamente, a través de los rasgos faciales, las emociones al límite. Comienza en este período una deconstrucción de los rasgos del rostro en búsqueda de nuevas expresiones que se mantendrá en los trabajos de artistas contemporáneos.

Confirmamos también, a través de los casos analizados, que en la contemporaneidad se produce una estrategia en la que la representación pictórica del rostro se convierte en un continente de emociones a través de sus rasgos faciales como herramienta conceptual, desapareciendo una identidad reconocible para el espectador. En ocasiones la búsqueda de la expresión facial devendrá en caricatura o estereotipo, pudiendo llegar a deformar y reconstruir el rostro.

En el apartado "El elemento teatral en la representación pictórica contemporánea del rostro" hemos podido conformar que lo teatral, como

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

estrategia que permite construir una realidad alternativa artificial con apariencia de real, es utilizado de manera constante en la realización de obras pictóricas en la contemporaneidad.

Hemos corroborado, estudiando los casos seleccionados, que este juego entre lo real y lo irreal, planteado desde diferentes enfoques en relación a la obra analizada, genera una complejidad en la percepción del espectador que dificulta la percepción de la identidad del sujeto retratado.

Podemos confirmar que los niveles de teatralidad, de construcción artificial de la representación pictórica del sujeto por parte del artista, están directamente condicionados no sólo por la relación con el retratado y con el retrato mismo, sino también con el espectador. Hemos podido comprobar este hecho a través del análisis de las diferentes clases de autorretratos, en los que mayor veracidad existe cuanto menos protagonismo del espectador hay.

En el apartado "El rostro como herramienta documental" hemos podido comprobar el valor documental que el género del retrato tiene para analizar nuestra historia y también la importancia que tenía el retrato como documento que podía sustituir directamente a la persona en determinados períodos.

Podemos afirmar que en la actualidad, el dominio de los medios de comunicación de masas ha apartado al retrato de estas funciones, pero a su vez ha provocado que se generen nuevas relaciones entre la representación pictórica del rostro y lo documental. Tras estudiar a los artistas seleccionados podemos confirmar la importancia de las imágenes sacadas de los *mass-media* como referentes artísticos. Estos artistas desarrollan diferentes enfoques en relación a la información visual y conceptual que obtienen de estos medios. Trabajan esta información eliminando partes, tergiversándola, versionándola o enriqueciéndola, para producir propuestas alternativas a las imperantes, y cuestionando esta información que se presenta socialmente como verdad única. En muchos de los casos presentados hay, en el sentido de la obra pictórica, una intención de reivindicación social, enfocando el interés documental sobre cuestiones que no interesan ser reflejados en las noticias de la prensa y la televisión.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Apreciamos que, a través de las estrategias estudiadas, el lenguaje pictórico define sus características propias en confrontación con las inherentes a los medios de comunicación de masas de espectacularidad y la necesidad de definir una verdad única. La representación del rostro adquiere un especial protagonismo debido a la utilización que se le da en los medios imperantes y, el artista, como hemos comentado, trabaja sobre este uso. En este proceso, concluimos que la captación de la identidad de los sujetos representados se disuelve y desaparece, siendo la ambigüedad y la indefinición elementos habituales con los que trabajan los artistas investigados.

En el apartado "El rostro como elemento simbólico" hemos comprobado la importancia del rostro como reflejo y afirmación del Otro y de nosotros mismos. En la actualidad esta importancia ha generado el uso de su representación con unas cualidades determinadas para invadirnos a través de los *mass-media*, pero también ha producido que, pese a la pérdida de importancia del género del retrato en el discurso artístico contemporáneo, el rostro haya continuado siendo protagonista de las representaciones de los artistas que hemos analizado.

Podemos concluir que en estas representaciones el rostro no se emplea para captar la identidad de un sujeto concreto, sino como el lugar de una problemática: la construcción de una nueva visión del sujeto contemporáneo en donde cada artista, desde su propio enfoque, propone una solución particular, consciente de la imposibilidad actual de una propuesta única y verdadera. Si acaso, la búsqueda de una respuesta se convierte en una justificación para la creación.

Hemos percibido que en esta búsqueda se genera una tensión que produce una serie de características comunes en las representaciones pictóricas del rostro analizadas. Es habitual la agresión desde diferentes enfoques al rostro: a través de tachados gráficos, de superposición de materia, de la deformación formal, entre otros métodos. También se realizan procesos empleados directamente para dificultar la percepción de la identidad del sujeto pintado: la colocación de máscaras o maquillaje, la inversión de la figura, la simplificación de rasgos faciales, su emborronamiento o desenfoque. Sin embargo, pese a este cuestionamiento y ataque sobre

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

la representación del rostro, hemos podido confirmar la insistencia en su utilización para dotar de significado a la obra de arte. Se genera así una paradoja intrínsecamente contemporánea, una contradicción entre el intento de neutralización y la utilización continuada del rostro como elemento empleado en las obras pictóricas.

Tras realizar nuestra investigación, analizando y sintetizando desde un enfoque crítico toda la documentación encontrada sobre la temática estudiada, partiendo de la pregunta ¿se ha expandido el género del retrato en la pintura contemporánea más allá de la representación de la identidad perteneciente al rostro del sujeto?; podemos dar una respuesta afirmativa a la cuestión. Se ha producido en la pintura contemporánea una expansión del género del retrato a través de una tendencia en la que los modelos representados se encuentran presentes en la obra pictórica con unos atributos reconocibles y unos rasgos de carácter, pero sin la construcción por parte del artista de unas señas de identidad que permitan al espectador relacionar estas cualidades con un sujeto determinado. En la pintura contemporánea se representa el rostro trascendiendo la captación de su identidad.

Después del recorrido realizado por las conclusiones extraídas de nuestro estudio, nos gustaría realizar algunas apreciaciones que, aunque serían susceptibles de ser verificadas e investigadas con mayor profundidad en el futuro, consideramos interesante apuntar:

La representación del rostro femenino, aunque ha ido adquiriendo importancia y protagonismo desde los orígenes del retrato pictórico, sigue encontrándose en inferioridad respecto a la representación del rostro masculino.

La gran mayoría de los artistas analizados emplean el referente fotográfico para la realización de sus obras pictóricas, condicionando con mayor o menor intensidad la imagen final. En ocasiones, como ya hemos contemplado, esta relación entre pintura y fotografía se convertirá en un elemento protagonista para el significado de la obra.

A nivel de procedimientos técnicos, hemos percibido que pese a que en el siglo XX se amplió el campo de experimentación, la pintura al óleo sobre lienzo

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

ha continuado siendo la técnica más utilizada por los artistas analizados dentro del ámbito de la pintura.

La omnipresencia de la figura de Francis Bacon se percibe en esta investigación, ya que su trabajo y enfoque formal y conceptual han aparecido de forma recurrente en casi todos los apartados de las estrategias contemporáneas.

Dentro de las estrategias empleadas por los artistas contemporáneos, aunque no hemos profundizado en ello puesto que la representación del rostro es inexistente y debíamos limitar nuestra investigación, consideramos muy interesante la utilización de la acefalia en la construcción pictórica del sujeto contemporáneo, como un procedimiento que, al eliminar radicalmente el rostro y cabeza del modelo, niega totalmente su identidad, planteando nuevas cuestiones que podrían ser analizadas en un futuro estudio.

Señalamos también, que la temática de nuestra investigación abre nuevas vías de estudio pudiendo ser contrastada a través de otras disciplinas artísticas como la fotografía, el video-arte y la escultura.

Por último, nos gustaría destacar la importancia que este estudio y las conclusiones que nos ha permitido desarrollar han tenido para el enriquecimiento del trabajo artístico que venimos desarrollando, y, sobretodo, que desarrollaremos a partir de ahora, partiendo de un conocimiento de la práctica pictórica contemporánea relacionada con el rostro para generar un enfoque personal situado en los límites del género del retrato y su propio sentido en la época actual.

Anexo.

Dossier de obra personal de Javier Palacios

Anexo.

Dossier de obra personal de Javier Palacios

En este anexo presentamos la obra artística personal de Javier Palacios que se relaciona directamente con la investigación efectuada en esta tesis, evidenciando el enriquecimiento que se ha producido del diálogo entre ambas.

Mostramos los proyectos *Cabezas perplejas* (2009), *Registros de una respiración* (2009-2011), *Procesos de una ausencia* (2011-2013), *Mitos* (2013-2014) y *Shit Behind Beauty* (2014-2015).

En cada uno de estos proyectos desarrollamos una breve introducción conceptual del tema, acompañada de una selección de obras pertenecientes a cada proyecto. Algunas de estas series van acompañadas por escritos realizados por expertos en la materia que reflexionan y facilitan el entendimiento del trabajo y su relación con nuestro estudio.

Cabezas perplejas 2009

Incertidumbres, Cabezas perplejas y La Respuesta es un proyecto expositivo realizado para ser presentado en septiembre de 2009 en la Sala Cal, espacio de arte de RGP Arquitectos en Jerez de la Frontera. Este proyecto se desarrolló dentro del programa del Master Universitario en Producción Artística de la Universidad Politécnica de Valencia, y fue presentado como Tesis Final de Máster.

En este proyecto, donde la representación de la figura humana es protagonista, se plantean cuestiones en relación a la imposibilidad de plantear respuestas definidas en un contexto en el que faltan estructuras conceptuales determinantes en constante proceso de cambio. Las obras describen el estado de ensimismamiento del sujeto frente a esta situación. La estructura expositiva genera un recorrido que concluye con una proyección, hacia la que se enfoca la mirada de todos los rostros pintados en el resto de obras, en la que se presentan dos animaciones donde un individuo realiza movimientos y gestos sin sentido, como metáfora de este impedimento de una respuesta con sentido.

Cabezas perplejas es una de las series presentadas dentro del proyecto, enfatizando la expresión de expectación e indecisión. El rostro se emplea como contenedor de emociones y la identidad de los sujetos representados es desconocida.

1 *Cabeza perpleja*, 2009, óleo sobre tabla, 64 x 46 cm.

2 *Cabezas perplejas*, 2009, tinta estilográfica sobre papel, políptico 13 formatos de 21 x 29,7 cm.



1



2



2

Registros de una respiración 2009 – 2011

La serie *Registros de una respiración* se desarrolló entre 2009 y 2011. En este conjunto de dibujos y pinturas se busca la captación de lo esencial a través de la representación del gesto de la respiración en el rostro. La expresión facial, ambigua y sugerente, y consciente de su fuerza retórica, adquiere según evoluciona la serie matices simbólicos y espirituales, que se encuentran reforzados por el tratamiento formal de la composición, al aislar el rostro de un contexto real y potenciarlo cromáticamente sobre fondos oscuros.

Adjuntamos el texto *Respiraciones. El rostro, el rostro, el rostro...* de Rosa Martínez-Artero en el que teoriza sobre este conjunto de obras, realizado para el catálogo que acompaña a la exposición *Respiraciones* presentada en la Fundación Municipal de Cultura José Luis Cano de Algeciras en febrero de 2011.

- 1 *Registro de una respiración*, 2009, grafito sobre papel, 40 x 50 cm.
- 2 *Registro de una respiración* n. 2, 2009, grafito sobre papel, 122 x 195 cm.
- 3 *Registro de una respiración* n.3, 2009, tinta estilográfica sobre papel, 45 x 55 cm.
- 4 *Registro de una respiración* n. 4, 2010, óleo sobre lienzo, 130 x 195 cm.
- 5 *Respiración de Polonia*, 2011, grafito sobre papel, políptico de 6 formatos de 30,5 x 24,5 cm.
- 6 *Registro de una respiración* n. 5, 2010, lápices de color y esmalte sobre papel, 150 x 150 cm.
- 7 *Respiración* n. 9, 2011, lápices de color y esmalte sobre papel, 195 x 146 cm.
- 8 *Respiración* n.10, 2011, lápices de color, acuarela y esmalte sobre papel, 145 x 122 cm.
- 9 *Respiración* n. 11, 2011, lápices de color y esmalte sobre papel, 162 x 114 cm.
- 10 *Respiración* n. 12, 2011, óleo sobre lienzo sobre tabla, 190 x 280 cm.
- 11 Fotogramas de animación *Registro de una respiración*, 2010, medidas variables.



1



2



3



4





6







9





Respiraciones. El rostro, el rostro, el rostro...

Rosa Martínez-Artero

«...ahí nada puedo, sino callar
y, hondo, tomar aliento.»

Emerson¹¹

El origen de este proyecto es el rostro, el rostro observado por un pintor, el mapa de colores que puede llegar a ser experiencia de contemplación sensorial como vía de acceso a alguna suerte de sentido oculto. El rostro sigue siendo el lugar del enigma por excelencia. En él se convocan la belleza y el horror, lo transitorio y lo eterno, los cinco sentidos, esa rara certeza de que uno no es sino el otro. Cuando vemos un rostro pintado o dibujado acuden a nuestra mente un montón de cabezas realizadas por otros artistas. Para presentar la propuesta de Javier Palacios he retomado algunas notas que pueden alumbrar un trabajo que siendo contemporáneo contiene un gran bagaje de tradición pictórica.

Por eso el comienzo es el rostro. La representación del rostro humano en el arte y concretamente en la pintura. Hay una historia del ser humano individualizado que dentro del género del retrato ha mostrado su cara positiva, el rostro identificado y asertivo engarzado en el mecanismo de la apariencia y la personalidad al servicio del orden de «ser uno mismo» y, consecuentemente al servicio del así llamado orden social, el de las jerarquías y los nombres propios. Hay también una historia del rostro sin nombre llamada a descarnar la ilusión de ese orden social que siempre está a punto de revolverse en contra de sí mismo y nunca lo hace, esa otra cara de la historia que provoca o cuestiona, que rebulle de sospecha y grita para restituir el caos primigenio que convoque desde el comienzo otra vez el contrato fundacional del rostro.

Luego está la decepción al comprobar que los opuestos confirman el sistema. ¿Cómo creer en la fuerza de lo marginal? ¡Qué poco alcance tiene un rostro pintado de veinte centímetros al lado del rostro vivo del ser amado! ¿Quién

1 Tomado del *Diario Florentino* de Rainer María Rilke. En RILKE, R.M.: *Diarios de juventud*. PRE-TEXTOS, Valencia, 2000, p.13.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

alentó la esperanza depositada en la consideración del fondo del rostro como conciencia? ¡Si todo está en las apariencias! Parece que hay un lugar común hoy en día en el territorio del arte que insiste en la «derrota del rostro» y sus consecuencias: ya no hay modelos sociales que transmitan valores desde ninguna clase de rostro del arte, sólo cuentan los modelos o conductas sociales que vendan ocio desde los medios de masas donde la cara es declaradamente el espejo de lo que se persigue, sean productos o ideología.

Si la historia del rostro en la pintura fue el comienzo, hoy ha de serlo la historia de los media. Ya es un hecho que entre ambas esferas hay estrechas influencias, tanto que podría hablarse de un mismo audiovisual indiscernible con sus, por supuesto, señaladas y sobresalientes piezas firmadas entre la vasta producción. Qué belleza la de los rostros captados por la cámara del cineasta J. L. Guerín en su película *En la ciudad de Silvia 2008*, donde un esforzado pintor esboza y esboza inacabadas cabezas siempre a rastras de un movimiento que le deja atrás. El cine ha asumido el relevo de la función del retrato con su verdad testimonial arrancando el viejo privilegio primero a la pintura y después a la fotografía con el arma del movimiento. La pintura crea su ilusión en dos dimensiones y a lo sumo consigue dar la impresión de sostener la duración de un plano largo y parpadeante como un recuerdo persistente, un fotograma resistente. La pintura se ha ido impregnando de los efectos cinematográficos y de sus estrategias poco a poco y ha adoptado de la fotografía publicitaria y de la pantalla de cine la escala de primer plano para reconsiderar la idea del rostro desde la fruición plástica. Sin embargo parece que desde A. Giacometti a F. Auerbach, cada cual según su poética, el rostro pintado del convulso siglo XX ha librado una batalla perdida contra las convenciones del nombre propio, desarticulando los moldes de la dicotomía entre lo figural y su texto como ejercicio responsable de su tarea de arte, desmontando la estética burguesa con los rostros más feos de la historia del rostro y dando así la bienvenida a una imagen del sujeto postmoderno errática y precaria que a la postre se ha quedado en los museos sin fuerza para plantar cara a la realidad de la calle, a relativa distancia de la que ya se veía venir como inevitable: la progresiva naturalización de las imágenes pulidas de los media construyendo nuestra rutilante memoria venidera.

Así que este es un punto de partida para Javier Palacios, el conocimiento de la historia del rostro en el arte y su derrota ante una sociedad espectacularizada. Pero la perpleja mirada de un pintor en la actualidad advierte que el rostro sigue siendo

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

pura acción retórica. Se deje ver en la valla publicitaria de cualquier calle o en los museos de arte contemporáneo, el rostro sigue teniendo una función descubridora de sentidos aunque para dar con estos se exija en desigual medida la participación activa del espectador en uno u otro contexto. Cabe un acuerdo que afecta a la idea de rostro, que éste es ante todo orden y caos y es tal la fuerza con la que hace llegar deseos e ideas a través de las sensaciones a los que los degustan e increpan que los pensadores del arte y la sociología se esfuerzan por argumentar e interpretar desde el campo específico de sus lenguajes sus respectivos mensajes como si el rostro se pudiera desprender de ser rostro, como si se tratara de una dialéctica en eufórico vaivén, cuando desafortunadamente hoy tienden a identificarse los discursos del arte y los de los media, los cuales columpian rostros a peso, nada más que rostros, tan llenos de indicaciones como siempre, tan atractivos como siempre. El rostro bello para hablar de belleza y verdad, consumir y vivir con alegría, el rostro feo para hablar de belleza y verdad, para consumir y vivir con alegría.

La obra de Javier Palacios gira en torno a la cabeza, al rostro, el no-retrato, la imagen, la pintura y la imagen movimiento. Javier es consciente de la dificultad de encontrar el modo de comunicar algo con un rostro que no se quede en las pinceladas ni sólo en las sensaciones convocadas por las líneas de sus lápices; ha dicho en alguna ocasión que no le basta esa belleza del buen oficio de los lenguajes artísticos, aspira a la transformación de la materia en reflexión, tratando de fijar lo que se trasluce de la forma en pensamiento. No quiere desafiar con extrañamientos solipsistas, tampoco se parapeta en un rescoldo apuntalado de tradición beligerante, no usa el discurso como marco, sus obras se sustentan por sí mismas y brillan por su cuidada objetualización al tiempo que quedan abiertas a su propia naturaleza portadora de significantes. Utiliza pinceles, lápices, caña y tinta, programas digitales, proyectores, materiales viejos y nuevos, ilusión y orgullo de ser pintor y hablar desde la pintura con la sagrada y mendiga voz de la pintura a sabiendas de que los medios que emplea y el contexto en el que muestra sus obras no las amplificaran, por suerte, confundiéndolas con las de los media. Es consciente del poder de la imagen plana y quieta de la pintura, estática y delimitada, que puede ser eterna suspensión dilatada de lo seccionado del fluir de lo vivo, pero por supuesto también sabe que lo vivo exige su latido y su aire en torno, su movimiento, su respiración. Por eso las obras de Javier Palacios proponen a los sentidos un mapa pictórico de impresiones plásticas muy hermosas que apunta a doler desde dentro de la cabeza, atravesando el rostro, desplegándose en forma de hieratismo silencioso.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Las cabezas que vemos suspenden el tiempo en una duración irreal desencajada de su movimiento vivo, un tema que el pintor ya trató con sus trabajos en 2008, cuando realizó una serie de pinturas, dibujos y animática llamada *Incertidumbres*, cabezas perplejas y la respuesta en la que la figura humana se representaba en el momento de la parálisis desconcertada de su propia duda que era también rabia y asombro de impotencia descontextualizados de su causa. *Respiraciones* retoma de nuevo la intención de mostrar el tiempo en el rostro, pero esta vez desde un ritmo esencial, la respiración, la respiración como fenómeno complejo que se articula y desarticula, se deconstruye y reconstruye entre la imagen bidimensional y el proceso de la animación. *Respiraciones* muestra siempre rostros que están respirando. De este modo expone a nuestra vista esos gestos que apenas percibimos porque su cotidianeidad los hace invisibles y que son las notas del mismo ritmo repetido tantas veces cada minuto de tantos minutos de cada día, los más desnudos de todos los gestos, los más ofrecidos y vulnerables de aquellos que nos encadenan a nuestras pasiones. Y así se despliega la interpretación, pues quizá esos gestos rayan lo pornográfico, cuando la boca está abierta y los ojos cerrados, y a ellos nos acercamos casi hasta rozarnos con nuestros deseos, «La oscuridad del tórax, la cal de uva del labio»²². ¿Sueño, introspección?, inspiraciones como invitaciones, ya prematuramente vetadas, a entrar en el vacío del hueco negro, a entrar en el otro, el goce, la muerte, la incógnita, dependiendo de un ritmo, rompiendo el ritmo u observándolo ausente en su belleza sostenida, rostro olvidado de sí y del de quien lo contempla.

Y también podemos considerar estos rostros desde su plasticidad: rostros quietos que rompen los eslabones de sus segundos anteriores y posteriores, momento pregnante, pintura y duración, y también un tiempo reconstruido con segundos de rostros quietos, el dibujo y la animación. No se trata de retratos aunque hay que señalar que la función descriptiva es una elección destinada a mostrar las particularidades anatómicas, la piel con las delicadas sensibilidades de alguien, línea a línea, para reforzar desde lo reconocible la identificación de cualquiera de nosotros en otros como sólo consigue el artificio del realismo. Y al llegar a este punto nos preguntamos ¿cuál es el porqué de estos dibujos desgajados de su secuencia?, ¿qué se persigue después de encontrar la duración de la pintura, para qué prolongar el instante más largo, a qué nos lleva reenlazar este tiempo suspendido en otro tiempo que se

2 **RODRIGUEZ, Claudio: Verso del poema *Manuscrito de una respiración. Casi una leyenda*. Barcelona, Tusquets, 2001, p. 323.**

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

mueve? Para contestarse Javier suma procesos técnicos que posibilitan construir un ritmo entre los dibujos y sus intervalos, entre ojos que se abren y los que se cierran, acompañados según una secuencia de tiempo que aunque muy breve queda a su vez detenida y escenificada después de haber intentado captarla a golpes de instantánea.

El pintor propone dos caminos que se complementan, el de la animación con su mecanismo técnico de bucle eterno que recrea lo hermoso y lo vivo y el de la pintura con su poder de convocar lo eterno y hermoso de lo que pasa rápida y repetitivamente desapercibido al extraerlo del curso del tiempo en una imagen plana y artificiosa. Javier presenta ambas como formas de magia equivalentes. «Efectivamente: —dice A. Ruiz de Samaniego—, la animación es la exhibición espectacular e ingenua del propio taller o trabajo del sueño, en tanto que discurso desarticulado o deconstruido... de inconsciente... Al proceder de tal forma, buscamos reescribir la escena de algo, el lugar de la ausencia misma, de lo escamoteado perseguido y, acaso, eternamente deseado... Tal vez la escena primordial, nunca encontrada, jamás presente como un objeto o una presencia; sí acaso como un aura o una alusión fantasmal. La perseguimos y reescribimos porque nos relaciona con lo más enigmático y remoto, y a la vez con lo más cercano y extraño a nosotros mismos.»³³ Tomemos ahora el autorretrato animado. Diríase que en esta obra el uso de la animación de los rostros dibujados de su propia respiración fuese para Javier la formulación explícita del deseo que se opone a esa intuición de muerte que sería justo la detención del ciclo. *Respiraciones* recoge la tradición del retrato para describir con rigor los pormenores del rostro pintándolo como organismo que vive y fluye y respira, lo otro, que es tanto el enigma como el viejo conocido, que es la medida de la conciencia de lo diferente y lo semejante y relata como un discurso cifrado las incógnitas del deseo.

Javier Palacios deja atrás, como otros pintores de su generación, las emociones conceptuales y los manifiestos, ha aprendido que el mundo artístico devora a sus pequeños vanidosos con nombre propio sea cual sea su etiqueta, considera la pintura un medio fantástico para narrar sin disputas obsoletas sobre abstracción y representación, muy seguro de que ésta otorga a sus trabajos una especificidad en la que sigue creyendo: aurática. Estas obras son la búsqueda iniciática de un pintor

3 **RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto: “Magia y metamorfosis. Los comienzos de la animación”. *Estéticas de la animación*. Madrid, Maia, 2010, pp. 29 y 30.**

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

en un contexto artístico hostil para la pintura figurativa, que se sitúa en el comienzo frente a la imagen fundacional que es el rostro y a la experiencia de la respiración, mínima unidad de lo vivo, en medio del festín de rostros que nos damos a diario consumiendo imágenes mediáticas. Y en relación a todo esto su trabajo deriva hacia la ilustración como de colección de entomología disecada y a la perversión de su recreación cinemática. El autor fuerza contrastes con este registro de rostros paralizados que sin embargo respiran, el blanco y negro, la luz y la sombra, el retrato y el rostro anónimo, el éxtasis y la muerte, lo inmóvil y lo que se mueve, lo que se dice y lo que se calla, pero siempre la belleza, la desnudez... valiente para resistir con pinceles y lápices que le permiten recrear un mundo hecho de sueños y de pintura. En la línea de William Kentridge o Bruce Nauman, el grabado científico o Marlene Dumas, Javier Palacios dice que no sabe si aún hay algo a lo que aferrarse en esto que llamamos lugar de creación o lugar de vida y que en todo caso habría que dejarse llevar por el instinto de un cazador de insectos, porque si es posible descubrir, vivir aventuras, arriesgarse con coraje por algo, hay que mirar atentamente las apariencias de las cosas y respirar, respirar hondo, acaso lo único que sigue siendo cierto.

Procesos de una ausencia 2011 – 2013

La serie *Procesos de una ausencia* profundiza en el poder simbólico y visual del rostro como imagen y su capacidad de empatizar con el espectador. Este conjunto de pinturas reflexiona sobre la capacidad de reacción del sujeto ante una pérdida emocional, en una sociedad que da la espalda a este tipo de circunstancias. El fondo oscuro y la ausencia de contexto real aísla el rostro, cuya única conexión con el exterior es la mirada. En *Ausencia*, la última obra de esta serie, el rostro es captado justo en el momento en que se queda ciego, perdiendo toda conexión con el exterior.

Adjuntamos el texto que el catedrático José Saborit Viguer realiza sobre estos trabajos para el catálogo que acompaña a la exposición colectiva *La presencia y la figura* en la Lonja del Pescado de Alicante en julio de 2012 y en el Museo-Centro del Carmen de Valencia en enero de 2013.

- 1 *Extasis*, 2011, óleo sobre papel, 195 x 146 cm.
- 2 *Proceso de una ausencia*, 2012, óleo sobre papel, 146 x 146 cm.
- 3 *Proceso de una ausencia* 2012, óleo sobre papel, 195 x 195.
- 4 *Proceso de una ausencia*, 2012, óleo sobre papel, 195 x 195 cm.
- 5 *Ausencia*, 2013, óleo sobre papel, 190 x 190 cm.



1



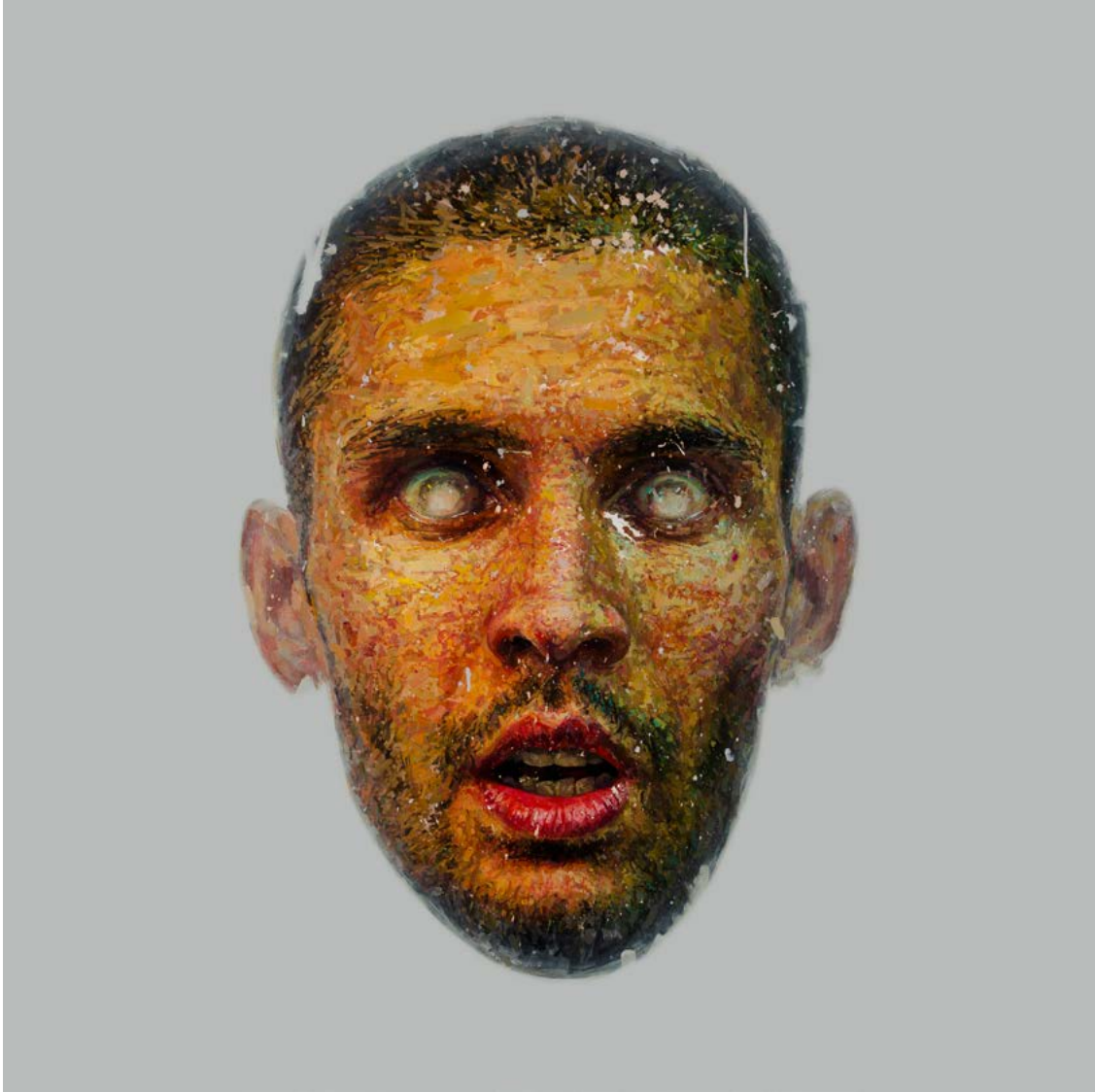
2



3



4



5

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

Sobre las pinturas. Javier Palacios Jose Saborit Viguier

La extrema cercanía es una conocida estrategia para provocar la extrañeza ante la realidad, pues nada es como parece cuando nos acercamos en exceso, y menos todavía un rostro, que se convierte en un irregular mapa de manchas, texturas y accidentes, un territorio extravagante que Chuck Close nos enseñó a mirar allá por los años setenta, con la ayuda de poderosas lentes y enormes ampliaciones fotográficas.

Años después, Javier Palacios retoma un enfoque y un encuadre semejantes para mostrar de nuevo y bajo una nueva lente lo desconocido e insólito del rostro humano, cuando la aproximación extrema amplifica sus dimensiones.

Y lo hace, a diferencia de sus predecesores, enfatizando la rítmica acumulación de pinceladas superpuestas y yuxtapuestas, la creciente y ambiciosa proliferación de toques y gestos que sin cerrar o definir van construyendo el atlas facial como si fuera la consecuencia de una fuerza centrífuga expansiva, multiplicación de matices cromáticos en controlada fuga, respiración acelerada y jadeo en busca de oxígeno, supervivencia en un medio hostil que se encara con la fuerza de la exhortación frontal, la inmediatez y la insistencia.

Mitos 2013 – 2014

En *Mitos* se emplea la estrategia de acercar el rostro a través de un primer plano. Estas pinturas producen una tensión al espectador, pues le presenta ante sí un rostro desconocido con una cercanía que genera una aparente intimidad que sólo se origina con personas cercanas. El rostro, representado solo por sus atributos básicos, se convierte en un paisaje matérico sobre el que experimentar con la pintura. La identidad de los sujetos se desvanece al ser descontextualizados, convirtiéndose estas imágenes en un símbolo.

El *Mito* es un evento que sucede en un contexto de cambio y evolución, un relato tradicional que narra acontecimientos extraordinarios, con la función de transmitir conocimiento y justificar por qué una situación inexplicable de otra forma, es de una manera determinada. Al relacionarlo con la representación del rostro, se potencia el poder retórico del mismo.

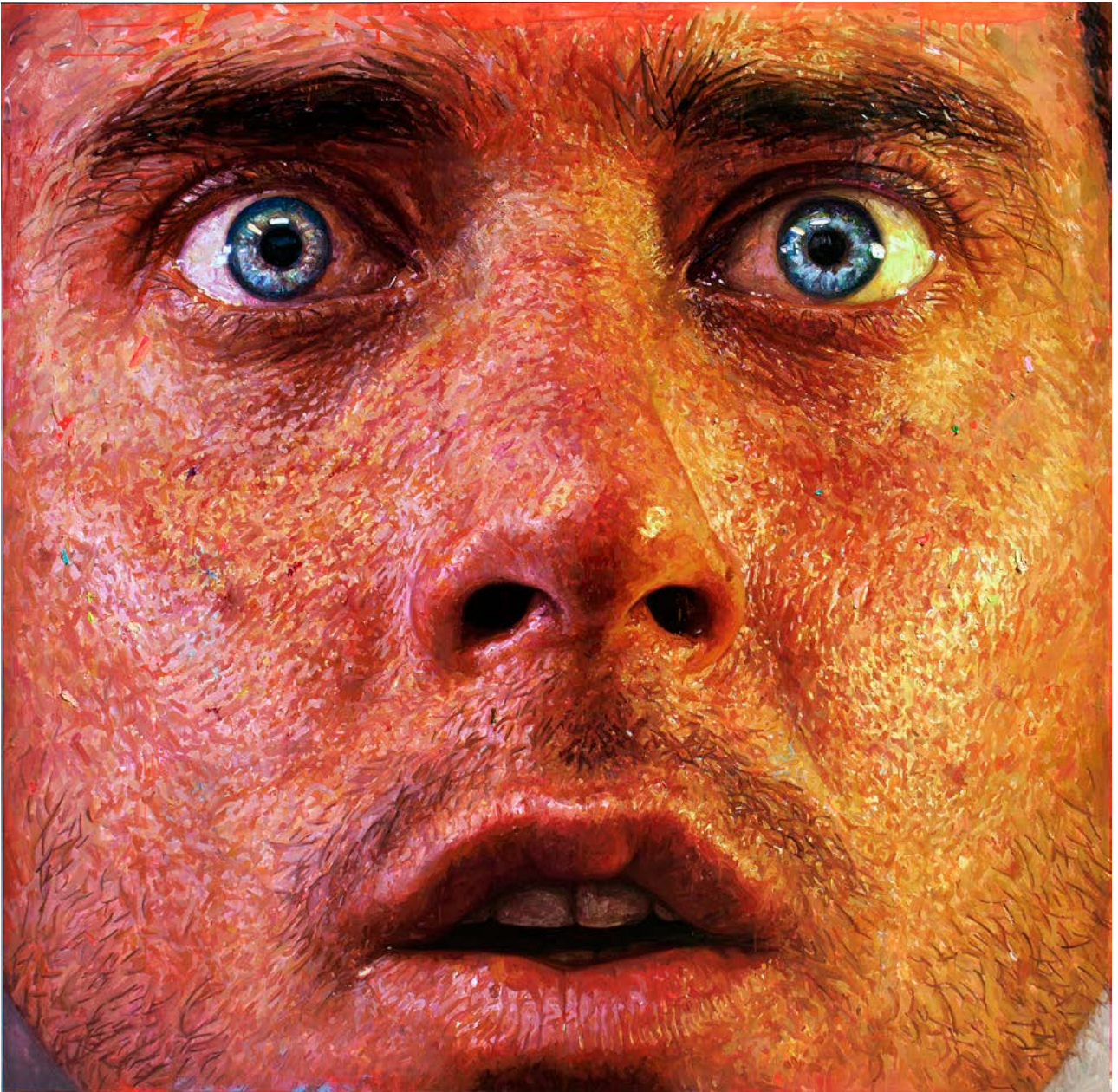
Mito ha sido expuesto en la *National Portrait Gallery* en Londres, la *Scottish National Portrait Gallery* en Edimburgo, el *Sunderland Museum and Winter Gardens* en Sunderland y el *Aberystwyth Arts Centre* de Gales en un tour que ha durado desde julio de 2014 a mayo de 2015.

1 *Mito*, 2013, óleo y acrílico sobre tabla, 198 x 198 cm.

2 *Mito*, 2013, óleo y acrílico sobre tabla, 198 x 198 cm.



1



Shit Behind Beauty 2014 – 2015

Shit Behind Beauty es un proyecto expositivo formado por once pinturas desarrollado para ser presentado en la galería Espai Tactel de Valencia en mayo de 2015. En estos trabajos se reflexiona sobre el concepto actual de belleza, a través de las estructuras que la componen, sus superficies y texturas. Se trata de un ejercicio de reflexión sobre las características y fronteras de la propia pintura, estableciendo un juego entre la abstracción y figuración, entre lo reconocible y lo irreconocible, entre lo que viene y va a lo largo de todo el proceso.

Una parte de este proyecto se centra en la representación del Otro. Rostros que pertenecen a personas cercanas (embadurnadas en maquillaje perdiendo así su identidad) o a iconos culturales que defienden cambios radicales en los cánones de belleza, y cuestionan valores estipulados en torno a la estética más pura, como Josep Beuys (captado durante la famosa performance en la que le pregunta a una liebre muerta sobre el significado del arte) o Van Haguens, el Dr. Muerte, que plastifica cadáveres de cuerpos reales.

Todas estas imágenes se relacionan entre sí por la sensación común de que algo inminente o inquietante se encuentra detrás de lo aparentemente bello y frívolo, como imágenes cercanas a lo pop que esconden algo defectuoso en su interior. También existe en todos los trabajos un análisis minucioso que potencia las cualidades de las estructuras que conforman rostros y objetos, produciéndose una fluctuación entre lo superficial y lo profundo que plantea la siguiente hipótesis, revisando la frase de Paul Valery, intrínsecamente contemporánea: “Lo más profundo es la piel”.

Adjuntamos el texto realizado por Oscar Alonso Molina para acompañar a la exposición.

- 1 Imagen del espacio expositivo: *Blue Origen, the Prayer, Blue Ocaso y Ocaso*.
- 2 Imagen del espacio expositivo: *Zenith, The Last Scream y Shroud*.
- 3 *The prayer*, 2015, óleo sobre tabla, 160 x 100 cm.

El género del retrato más allá de la
captación de la identidad

- 4 *The believer*, 2015, óleo sobre tabla, 172 x 112 cm.
- 5 *The last scream I*, 2015, óleo sobre tabla, 24x19cm.
- 6 *The last scream II*, 2015, óleo sobre tabla, 22 x 16 cm.
- 7 *The last scream III*, 2015, óleo sobre tabla, 38x50cm.
- 8 *The last scream IV (Pink Skin)*, 2015, óleo sobre tabla, 25 x 19,5 cm.



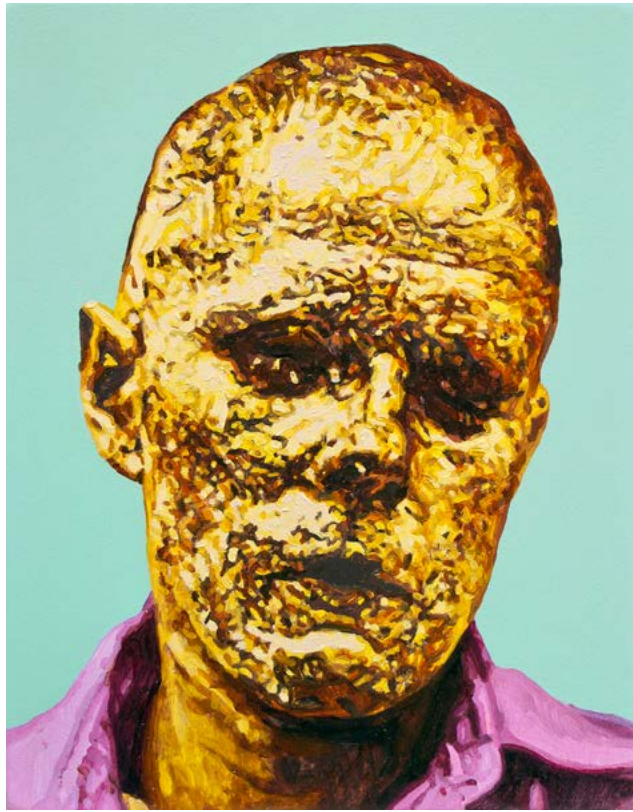
1



2







5



6



7



8

Shit Behind Beauty. Espai Tactel
Óscar Alonso Molina

En las pinturas recientes de Javier Palacios (Jerez de la Frontera, 1985), el protagonista principal es una suerte de minucioso e infinito plegamiento de las superficies, el cual termina por apoderarse por completo de la escena, indistintamente de que ésta consista en el primer plano de una cara -anónima o conocida-, o, ya de manera autónoma, distintos materiales cuya naturaleza y origen deviene secundario en aras de resaltar, precisamente, su completo arrugado, abullonado, arrebujado, plisado...

Plásticos y envases, bolsas y *blister*, papeles metálicos, de aluminio, etcétera, son el repertorio iconográfico cuya notable técnica los aborda desde primeros planos que vuelven prácticamente irreconocible el motivo.

La pintura, cuya inercia material (se arruga o se craquela) coincide aquí con los objetos representados, parece instalarse en un movimiento autorreflexivo muy de nuestros días. Pintura sobre las cualidades y los límites de la propia pintura, que indaga un doble límite frente a la abstracción: no sólo las “figuras” representadas tienden aquí, en las imágenes de Palacios, a rozar la frontera de lo irreconocible ahondando en el detalle de la reproducción, en la retórica de la mimesis (en algunos momentos hasta el borde del hiperrealismo), sino que a cada paso parece que lo que anima al pintor es cierta voluntad tautológica en torno a la capacidad de la disciplina de representarse a sí misma a partir de concentrar su figuración sobre los propios medios: el color, la materia, la unción, la capa, la adherencia...

Deleuze propondría este desbordamiento del pliegue sobre sí mismo y sobre todo lo circundante como el mecanismo propio del Barroco: el movimiento no puede detenerse y el mundo entero aparece plegado en la estética barroca. *Pli selon pli* (“Pliegue sobre pliegue”) de Mallarmé, que, para el filósofo, encarnará el espíritu de la tendencia, avanzando lo que cierto informalismo vendría a recrear en su día como categoría metahistórica: Klee, Fautrier, Dubuffet, Hantai...

El Barroco es el arte de lo informe por excelencia, y en esta línea, sólo que hoy ya con la ironía fría del distanciamiento, también podemos incluir a nuestro protagonista, quien por su parte ahonda en esa escuela de los pliegues de la materia ya sólo como

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

paráfrasis e imagen-superficie. Lichtenstein desde los sesenta haría lo propio con la gestualidad del expresionismo abstracto, ante la cual presentó una alternativa no menos irónica: llenos de movimiento y sin ninguna energía, sus *Brushstroke*, tanto en pintura como en escultura, no podían ser más dinámicos, más planos, más eminentemente comentarios lejanos y divertidos, desdramatizados y un poco desvergonzados, “impropios”, sobre la propia pintura de acción...

Estas pinturas “impecables” de Palacios, que entre la abstracción y la figuración, pues, pero también entre la ventana y el espejo que ofrece tradicionalmente la vieja disciplina, nos dejan con la duda de si hablan del propio medio o se lanzan más allá. Bueno, también en el Barroco los pliegues del cuerpo se corresponden con los del alma. Quizá por ello no sea tan descabellado trazar un arco y exponerlas también a aquella duda que asaltaba a Barthes frente a los trabajos de Réquichot, cuando se preguntaba si lo que está puesto “ahí”, al final de nuestra mirada, como un campo profundo, ¿no será el magma interno del cuerpo?, ¿un pensamiento fúnebre y barroco que regula la exposición del cuerpo anterior, el de antes del espejo?

Va a ser la solución que os propongo: que el origen de este arrugamiento proliferante es múltiple: un síntoma de la senectud de la gran disciplina pictórica, cuya larga historia y experiencia, resabios y cuestionamiento, simulaciones y disimulos la han llevado al borde de la extenuación. Su cuerpo viejo es un campo estriado y profundo, de una densidad ya ilegible en su totalidad. Los rostros que presenta (y que la representan), ya no pueden aspirar a la inocencia, a decir las cosas por vez primera y con voz ingenua. Pero es también consecuencia de un movimiento de repliegue, que hace oscilar lo exterior frente a lo interior continuamente: la manifestación sucinta de que, casi como estroboscópicamente, lo profundo es la piel y viceversa. Lo más banal, los despojos, adquieren la forma suntuosa del drapeado, del envoltorio del cuerpo y, metafóricamente, incluso del alma; y así, los plásticos y celofanes de deshecho brillan con el tornasolado de los más suntuosos ropajes y telones, de telas damasquinadas, de la alta costura que sólo cubre un cuerpo ideal...

Lujo y luto, pues, como expresión última de cierto impulso barroco que Javier Palacios ha sacado al escenario desde el callejón trasero, donde se acumulan los desperdicios, y que haría las delicias de una sensibilidad como la de Caravaggio, tan atento a las texturas y los pliegues del mundo, de todos los rincones del mundo.

Bibliografía

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- ADORNO, Th. W. *Teoría Estética*, Madrid: Ed. Akal, 2004.
- A. EGING, William, *El rostro humano. El nuevo retrato fotográfico*, Barcelona: Blume, 2008.
- ALARCÓ, Paloma, "Cabeza de J.Y.M., en Colección Thyssen-Bornemisza [en línea] http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_obra/778 [citado en 12 de octubre de 2015].
- ALBERTI, Leonbatista, *De pictura*, [en línea] https://archive.org/details/gri_pitturexxxx00albe [citado en 4 de octubre de 2015].
- AMORÓS, Lorena, *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*, Murcia: ed. Cendeac, 2005.
- AMORÓS, Lorena, *El abismo de la mirada. Ruptura y muerte con la identidad pasada desde la práctica del autorretrato contemporáneo*, Alicante: ed. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2004.
- APARICIO MAYDEU, Javier, *Escritos y consideraciones sobre el arte*, Barcelona: editorial Paidós, 2010.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Propos de Pablo Picasso*, París: Gallimard, 1992.
- ARANA GRAJALES, Thamer, "El concepto de teatralidad" en Dialnet [en línea], dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2365713.pdf [citado en 30 de noviembre de 2014].
- ARGULLOL, Rafael, *Maldita Perfección. Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza*, Barcelona: Ed. Acantilado Quaderns Crema, 2013.
- ART21 [en línea] <http://www.art21.org/texts/raymond-pettibon/interview-raymond-pettibon-gumby-vavoom-and-baseball-players> [citado en 29 de septiembre de 2015].
- "ART: 21. Kerry James Marshall", en *Lalulula.tv* [en línea], <http://lalulula.tv/documental-2/art21/art21-kerry-james-marshall> [citado en 15 de octubre de 2015].

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- AZARA, Pedro, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en occidente*, Barcelona: editorial Gustavo Gili. 2002.
- BARROSO VILLAR, Julia, *Tema, iconografía y forma en las Vanguardias artísticas*, Asturias: Editorial Castrillón, 2005.
- BARRY, Dan & Vogel, "Giuliani Vows to Cut Subsidy Over Art He Calls Offensive", en *The New York Times*, 23 de septiembre de 1999.
- BAUMELLE, Agnès de la, "Collection art graphique-La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne", en *L'œuvre: Portrait de Minouche Pastier* [en línea] <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c6brXyE/rgzd59g> [citado en 14 de octubre de 2015].
- BARTHES, Roland, *Ensayos Críticos*, Barcelona: Seix Barral Editores, 1978.
- BECKS-MALORNY, Ulrike, *Ensor*, Colonia: Taschen, 2000.
- BEN-TOR, Amnon, *La arqueología del antiguo Israel*, Madrid: Ediciones Cristiandad, 2004.
- BERNARD, Émile, *Souvenirs sur P. Cézanne*, París: R.G. Michel, 1927.
- BERNHARDT, Thomas, *Maestros Antiguos*, Madrid: Alianza, 1990.
- BONACOSSA, Ilaria, *Marlene Dumas*, Milán: Mondadori Electa, 2006.
- BOZAL, Valeriano, *El tiempo del estupor*, Madrid: Ediciones Siruela, 2004.
- BRETON, André, *Antología 1913-1966*, México D. F.: Siglo XX, 2004.
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona: E. Península, 1987.
- CARROLL, Lewis, *Alicia en el país de las maravillas. A través del espejo. La caza del Snark*, Barcelona: Editorial Óptima, 2000.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- CID VIVAS, Hilario, "El deseo de Picasso", en *Diario Sur* [en línea] <http://servicios.diariosur.es/picasso/deseo2.htm> [citado en 1 de diciembre de 2014].
- COLE, Jonathan, *Del rostro*, Barcelona: Alba Editorial, 1999.
- COLLADO, Gloria, "Un espacio infinitamente negro", en *Les cahiers des regards* [en línea] <http://www.marinanunez.net/textos/un-espacio-infinitamente-negro/> [citado en 4 de octubre de 2015].
- CREGO, Charo, *Geografía de una península. La representación del rostro en la pintura*, Madrid: Abada editores, 2004.
- CUÉ, Elena, "Entrevista a Yue Minjun", en *ABC.es* [en línea] <http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/9-invitados-con-arte/342-entrevista-a-yue-minjun> [citado en 25 de septiembre de 2015].
- DELEUZE, Gilles, *Lógica de la sensación*, Madrid: Arena Libros, 2002.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix, *Mil mesetas*, Valencia: Pre-textos, 2002.
- DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, "Entrevista: Aceptar la autenticidad de lo falso es toda una filosofía de vida", en *ABC Cultural*, 2 de julio de 2011, [en línea] <http://www.abc.es/20110702/cultura/abci-culturalarte-201106301717.html> [citado en 7 de octubre de 2015].
- DUROZOI, Gérard, *Diccionario Akal de arte del siglo XX*, Madrid: Akal, 1997.
- "Fiche d'ouvre: Luc Tuymans", en *Musee des Beaux-arts Nantes* Febrero de 2014 [en línea] <http://www.museedesbeauxarts.nantes.fr/webdav/site/mba/shared/PUBLICS/scolaires/Luc%20Tuymans,%20A%20flemish%20intellectual.pdf> [citado en 7 de octubre de 2015].
- FINCH, Christopher, *Chuck Close: Life*, Londres: Prestel, 2010.
- FLAM, Jack, *Matisse on art*, California: ed. University of California Press.
-

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- FRANCASTEL, Galiene y Pierre, *El retrato*, Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra, 1995.
- FREUD, Sigmund, *Lo siniestro/El hombre de arena*, Palma de Mallorca: Olañeta, 1979.
- FUENTE, Manuel de la, "Chuck Close: No me comprometo a que la gente salga bien en mis retratos", en *SurDigital* [en línea] http://www.diariosur.es/prensa/20070206/cultura/chuck-close-comprometo-gente_20070206.html [citado en 21 de septiembre de 2015].
- GOMBRICH, Ernst, *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*, Londres: Phaidon, 2001.
- GRETENKORT, Detlev, *Georg Baselitz: Collected Writings and Interviews*, Londres: Ridinghouse, 2010.
- HARRIS, Enriqueta, *Velázquez*, Madrid: Ediciones Akal, 1999.
- HORSFIELD, Kate, "Entrevista a Golub", en *Profile 2/2*, marzo de 1982.
- JANTJES, Gavi, *Afruitful Incoherence*, Londres: Iniva, 1998.
- JIMENEZ, José, *Santiago Ydáñez*, Valencia: ed. Luis Adelantado, 2005.
- "Kerry James Marshall, pintar en negro", en *Atención Obras*, RTVE, 15 de julio de 2014.
- LARRATT-SMITH, Philip, *Entrevista a John Baldessari*, [en línea] <http://www.banrepcultural.org/warhol/mramerica/articulos-y-entrevistas-baldessari.html> [citado en 5 de octubre de 2015].
- LIVINGSTONE, Marco y HEYMER, Kay, *Retratos*, Palma de Mallorca: Cartago, 2003.
- LORD, James. *Retrato de Giacometti*, Madrid: La balsa de la Medusa, 2005.
- MACKENZIE, Suzie, "Under the skin. Interview: Suzie Mackenzie meets artist Jenny Saville", en *The Guardian*, 22 de octubre de 2005 [en línea] <http://guardian.co.uk/artanddesign/2005/oct/22/art.friezeartfair2005> [consulta en 4 octubre 2015].

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- MADDOW, Ben, *Faces: A Narrative History of Portrait in Photography Faces*, New York: New York Graphic Society, 2003.
- MARTÍN GORDILLO, Elisabet, *Cómo triunfar en el mundo del arte. Estrategias del joven arte británico de los noventa*, Málaga: CAC Málaga, 2007.
- MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El Retrato. Del sujeto en el retrato*, Barcelona: Montesinos, 2004.
- MARZAL, Carlos y LÓPEZ, Chema, *Chema López. Río Impunidad*, Valencia: ed. Chema López, 2005.
- MCNEILL, Daniel, *El rostro*, Barcelona: Tusquets Editores, 1999.
- MELLADO, Sergio, "La penetrante mirada de Yan Pei-Ming", en *El País* [en línea] http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/03/20/andalucia/1426868508_363786.html [citado en 22 de septiembre de 2015].
- "Michael Borremans "Un cuchillo en el ojo", en *Lalulula.tv* [en línea] <http://lalulula.tv/documental-2/michael-borremans-un-cuchillo-en-el-ojo> [citado en 16 de octubre de 2015].
- MOLINA, José Luis, "Chuck Close o la expansión del género" en *Laboratorio de Arte 13*, [en línea] <http://institucional.us.es/revistas/arte/13/14%20molina.pdf> [citado en 21 de septiembre de 2015].
- MOLINA, Jose Luis, "Chuck Close: La expresión del proceso" en *Minotauro Digital*, [en línea] <http://www.minotaurodigital.net/textos.asp?art=67&seccion=Arte&subseccion=artículos> [citado en 21 de septiembre de 2015].
- MULLINS, Charlotte, *Painting people*, Londres: Distributed Art Publishers, 2008.
- MUSIC, Zoran, "No somos los últimos" en *Amnistía Internacional* [en línea] <http://www.amnistiacatalunya.org/edu/3/music/index.html> [citado en 14 de octubre de 2015].

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- NAVARRO, Beatriz, "¿Una pintura de una foto es un plagio", en La Vanguardia, 22 de enero de 2015 [en línea] <http://www.lavanguardia.com/cultura/20150122/54423860903/pintura-foto-plagio.html> [citado en 7 de octubre de 2015].
- Museo Guggenheim de Bilbao, "El Museo Guggenheim Bilbao adquiere La Sra. Lenin y el ruiseñor, una serie de dieciséis pinturas de Georg Baselitz", en *Guggenheim Bilbao* [en línea] <http://prensa.guggenheim-bilbao.es/notas-de-prensa/adquisiciones/adquisicion-baselitz-2010-12-03/> [citado en 15 de octubre de 2015].
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, "Kerry James Marshall: pintura y otras cosas", en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [en línea] <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/kerry-james-marshall-pintura-otras-cosas> [citado en 15 de octubre de 2015].
- Fundación Tapiés, "Kerry James Marshall. Pintura y otras cosas", en *Fundación Tapiés* [en línea] <http://fundaciontapiés.org/site/spip.php?article8004> [citado en 15 de octubre de 2015].
- OLIVER, José, "Borremans o la figuración que osa decir su nombre", en *Arte10* [en línea] <http://www.arte10.com/noticias/monografico-447.html> [citado en 16 de octubre de 2015].
- ORWELL, George, *1984*, Barcelona: Salvat Editores, 1983.
- PALAU I FABRE, Josep, *Picasso vivo: 1881- 1907. Infancia y primera juventud de un demiurgo*, Barcelona: Polígrafa, 1980.
- PAUL, Johnson, "An obscene Picture and the Question: Will Decency or Decadence Triumph In British life?", en *The Daily Mail*, 20 de septiembre de 1997.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro*, Madrid: Seix Barral Editores, 1990.
- PEPIATT, Michael, *Francis Bacon. Anatomía de un enigma*, Barcelona: Gedisa, 1999.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- PETTYBON, RAYMOND, *Tramas entrecruzadas*, Barcelona: Actar, 2002.
- PRIETO, Darío, "Basquiat: del callejón al Guggenheim", en *El Mundo* [en línea] <http://www.elmundo.es/cultura/2015/07/03/5595b5ca46163f95728b456c.html> [citado en 15 de octubre de 2015].
- *Pura Belleza en MACBA* [en línea] <http://www.macba.cat/es/expo-john-baldessari> [citado en 5 de octubre de 2015].
- QUINTANA, Elena, "Marina Núñez: La exquisitez atroz de la locura humana. Entrevista", en *Revista Belio* nº 6, 2001.
- RACHLIN, Harvey, *Tras las obras maestras*, Barcelona: Ma non troppo, 2008.
- RAIGORODSKY, Santiago, "Frank Auerbach, vida y obra", en *SCRIBD* [en línea] <http://es.scribd.com/doc/174751651/Frank-Auerbach-vida-y-obra#scribd> [citado en 12 de octubre de 2015].
- REBEL, Ernst, *Autorretratos*, Madrid: Taschen, 2008.
- Gagosian Gallery [en línea] <http://www.gagosian.com/exhibitions/yz-kami--april-09-2015> [citado en 28 de septiembre de 2015].
- ROWELL, Charles, "An interview with Kerry James Marshall", en *Callaloo*, vol. 21 nº 1, p. 263-272.
- RUEDA, Juan Francisco, "El silencio de Borremans", en *Diario Sur*, 31 de octubre de 2015.
- RUEDA, Juan Francisco, "La celebración de la pintura", en *ABC Cultural*, 17 de enero de 2015.
- RUEDA, Juan Francisco, "Mascar la pintura", en *Diario SUR*, 27 de diciembre de 2014.
- RUEDA, Juan Francisco, "Ante el dolor. Yan Pei-Ming", en *La cuerda floja* [en línea] <https://juanfranciscorueda.wordpress.com/2015/05/03/ante-el-dolor-yan-pei-ming/> [citado en 22 de septiembre de 2015].

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- SARTRE, Jean Paul, *La nausea*, Buenos Aires: Losada, 2008.
- SCHNEIDER, Norbert, *El arte del retrato. Las principales obras del retrato europeo*, Köln: Taschen, 1999.
- SHACHTMAN, Noah, "Puttin intelligence in the surveillance box", en *International Herald Tribune*, 27 de enero de 2006.
- SIMMEL, Georg, *El rostro y el retrato*, Madrid: Editorial Casimiro, 2011.
- SIMMEL, Georg, *El individuo y la libertad*, Barcelona: Ed. Península, 2001.
- STEIN, Gertrude, *Autobiografía de Alice B. Toklas*, Barcelona: Editorial Bruquera, 1978.
- SYLVESTER, David, *Entrevista con Francis Bacon*, Madrid: Debolsillo, 2003.
- TATE [en línea] <http://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093> [citado en 2 de octubre de 2014].
- TODOROV, Tzvetan, *Elogio del individuo*, Barcelona: Galaxía Gutenberg, 2006.
- TOPAL, Hakan, *Franz Xaver Messerschmidt 1736-1783. From Neoclassicism to Expressionism*, Documentary film [en línea] <https://vimeo.com/14909282> [citado en 30 de septiembre de 2015].
- ULRICH OBRIST, Hans, "2John Baldessari" en *El cultural* 5 de febrero de 2010 [en línea] <http://www.elcultural.com/revista/arte/John-Baldessari/26570> [citado en 5 de octubre de 2015].
- URQUIDU, Gustavo, Pablo Picasso bajo la lente de Brassai [en línea] <http://diseccionandomusas.blogspot.com.es/2008/03/pablo-picasso-bajo-la-lente-de-brassai.html> [citado en 6 de octubre de 2015].
- NIEKERK, Marlene van, *Marlene Dumas. Selected Works*, New York, Ed. Zwirner & Wirth, 2005.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- VICENTE, Alex, Entrevista: "Nunca colgaría mis cuadros en mi comedor", en *Babelia El País* 25 noviembre de 2014 [en línea] http://cultura.elpais.com/cultura/2014/11/19/babelia/1416400190_201073.html [citado en 6 de octubre de 2015].
- "Visible man / Jerome Lagarrigue", en *Arcade44*, [en línea] <http://arcade44.tv/art/visible-man-jerome-lagarrigue2/> [citado en 22 de septiembre de 2015].
- VV.AA., *Adrian Ghenie*, Málaga: ed. CAC Málaga, 2014.
- VV.AA., *Arte desde 1900*, Singapur: Ediciones Akal, 2006.
- VV.AA., *Chema López, Un conte de fantasmes per a adults*, Valencia: ed. Fundació General de la Universitat de València, 2014.
- VV.AA., *Chuck Close Prints. Process and collaboration*, New Jersey: ed. Princeton University Press, 2003.
- VV.AA., *De Greco a Picasso*, Madrid: Ediciones el Viso, 1987.
- VV.AA., *El brillo del Sapo, historias, fábulas y canciones. Chema López*, Valencia: ed. Fundación Chirivella Soriano, 2007.
- VV.AA., *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*, Madrid: ed. Museo Thyssen Bornemisza- Fundación Caja Madrid, 2007.
- VV.AA., *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid: Anaya, 1994.
- VV.AA., *El retrato moderno en España. (1906-1936) Itinerarios y procesos*, Madrid: Fundación Santander, 2007.
- VV.AA., *El retrato*, Madrid: Galaxia Gutemberg, 2004.
- VV.AA., *Eric Fischl, 1970-2007*, Nueva York: The Monacelli Press, 2008.
- VV.AA., *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid: Ediciones Akal, 1999.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- VV.AA., *Francis Bacon*, Londres: Tate publishing, 2008.
- VV.AA., *Franz Xaver Messerschmidt 1736-1783. From Neoclassicism to expressionism*, Florencia: Louvre éditions, 2010.
- VV.AA., *Georg Baselitz*, Barcelona: ed. Fundación Caja de Pensiones, 1990.
- VV.AA., *John Currin*, Nueva York: Rizzoli - Gagosian gallery, 2011.
- VV.AA., *La imagen equivocada*, México DF: ed. Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- VV.AA., *Lápiz*, Madrid: Diciembre 1996, nº 127.
- VV.AA., *Leon Golub*, Madrid: ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Turner, 2011.
- VV.AA., *Los géneros literarios*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997.
- VV.AA., *Luc Tuymans*, Hong Kong: Phaidon, 2009.
- VV.AA., *Marina Núñez*, Pamplona: ed. Universidad Pública de Navarra, 1996.
- VV.AA., *Marlene Dumas*, Hong Kong: Phaidon, 2009.
- VV.AA., *Raymond Pettibon*, Hong Kong: Phaidon, 2001.
- VV.AA., *Retratos: obras maestras del centre Pompidou*, Madrid: TF Editores, 2013.
- VV.AA., *Santiago Ydáñez, Lo real hecho sagrado*, Valencia: ed. Fundación Chirivella Soriano, 2010.
- VV.AA., *Saville*, New York: Rizzoli - Gagosian Gallery, 2005.
- VV.AA., *Sensation. Young British artists from the Saatchi collection*, Londres: Thames & Hudson, 2009.

El género del retrato más allá de la captación de la identidad

- VV.AA., *Subject*, León: ed. MUSAC, 2005.
- VV.AA., *The Negro and His Songs*. Chema López, Albacete: ACDA-Diputación Provincial de Albacete, 2011.
- VV.AA., *The new Decade: 22 European Painters and Sculptors*, Nueva York: ed. MOMA, 1955.
- VV.AA., *The painting and the modern life*, Londres: ed. Hayward Gallery, 2007 [en línea] <http://www.marlenedumas.nl/on-photography-and-modern-life/> [citado en 6 de octubre de 2015].
- VV.AA., *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid: ed. Museo Nacional del Prado, 2004.
- WALDMANN, Susann, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII*, Madrid: Alianza Forma, 2007.
- WILDE, Oscar, "Pluma, lápiz y veneno", 1891, en *Wikisource* [en línea] https://es.wikisource.org/wiki/Pluma,_lápiz_y_veneno [citado en 28 de septiembre de 2015].
- ZUFFI, Steffano, *El retrato: obras maestras entre la historia y la eternidad*, Madrid: Electa, 2000.

