

EL ROSTRO COMO METÁFORA

OLGA LUCÍA TIJO PINEDA

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
INSTITUTO DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
ESCUELA DE BELLAS ARTES, INSED
BUCARAMANGA, SANTANDER
2005**

EL ROSTRO COMO METÁFORA

OLGA LUCÍA TIJO PINEDA

Trabajo de Grado para optar al
Título de Maestra en Bellas Artes

Directora
GILMA CARREÑO RANGEL
Licenciada en Artes Plásticas

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
INSTITUTO DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
ESCUELA DE BELLAS ARTES, INSED
BUCARAMANGA, SANTANDER
2005**

A mi madre,
Mi hermana Luz Myriam
Y mi hermano Jaime

RESUMEN

TITULO: El Rostro como Metáfora*

AUTOR: Olga Lucia Tijo Pineda**

PALABRAS CLAVE: Mujer, rostro, emociones, expresiones, gestos, metáforas, muecas, gesticulación, comunicación.

DESCRIPCIÓN:

La perspectiva elegida no busca endiosar a la mujer a través de sus emociones sino nos propone una aproximación a ellas, nos acerca a sus rasgos, a cada gesto, cada actitud creadora, y en algunos casos a sus muecas, recortadas en primeros planos, que busca resaltar la estética del detalle, la huella de los gestos reiterados donde los surcos adquieren protagonismo a través de las sombras y los contrastes.

Es reunir en una serie de fotograbados fragmentos de gestos, rostros, miradas, expresiones femeninas, para pensar lo impensado, abstrayendo lo que con palabras no se puede expresar. A través de grabar, plasmar con una línea, con una mancha, con una incisión la necesidad de perpetuar la expresión del ser.

Las emociones son la razón de nuestro deseo de sobrevivir y de nuestra inspiración, *El Rostro como Metáfora* utiliza emociones tales como alegría, dolor, miedo, tristeza, ira, pena, asco, proporcionando una serie de signos que son reconocidos universalmente, y que nos permite comunicarnos con los demás seres.

* Trabajo de grado

** Universidad Industrial de Santander. Bellas Artes. CARREÑO RANGEL, Gilma

ABSTRACT

TITLE: The Face as Metaphor*

AUTHOR: Tijo Pineda, Olga Lucia**

KEYWORDS: Woman, face, emotions, expressions, gestures, metaphor, grimace, features, communication.

DESCRIPTION:

The chosen perspective does not pretend to deify the woman through its emotions but rather attempts to reach them, getting close to her features, to every gesture, to every creative attitude, and in some instances to her grimaces; the printing plates, trimmed in first layer, seek to highlight the esthetics of detail and the facial expressions made by the acid print. Then, the furrows become the centre of attention through shadows and contrast.

The final task is to gather a series of photo printing plates in a coherent and consistent manner so that the gestures, faces, feminine glances, and expressions resemble a piece of art; and also to think the unthinkable by turning into abstract those concepts that cannot be expressed with words. Through the inlay and engraving, the art piece seeks, with its lines, spots, and incisions, to communicate the endless necessity of the self-expression of the human being.

Emotions are the grapnel reason of our desire as humans to survive and our inspirations. *The Face as Metaphor* expresses emotions such as joy, pain, fear, wrath, disgust, sadness; and altogether gives a series of signs which are universally recognized and allow us to communicate with each other no matter from what culture or nation.

* Tesis Project

** Universidad Industrial de Santander. Bellas Artes. CARREÑO RANGEL, Gilma.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	1
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	3
2. JUSTIFICACIÓN	4
3. OBJETIVOS	6
3.1. OBJETIVO GENERAL	6
3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	6
4. MARCO CONCEPTUAL	7
4.1. EL ROSTRO	7
4.2. LAS EMOCIONES	9
4.3. EL GESTO	10
4.4. LA COMUNICACIÓN NO VERBAL	11
4.5. LA EXPRESIÓN	12
5. MARCO HISTÓRICO	14
5.1. EL RETRATO	17
5.2. REFERENTES ARTÍSTICOS	17
5.2.1. Juan Antonio Roda	17

5.2.2. Oscar Muñoz	18
5.2.3. Francis Bacon	20
5.2.4. Graciela Sacco	22
6. PROCESO	24
6.1. Proceso Investigativo	24
6.2. Desarrollo Y Análisis.	27
6.3. Instalación Final	31
7. CONCLUSIONES	33
BIBLIOGRAFÍA	34

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Juan Antonio Roda "Risa # 5". 1972 Aguatinta puntaseca y aguafuerte sobre papel	18
Figura 2. Oscar Muñoz "Narcisos secos". 1996	19
Figura 3. Oscar Muñoz "Re/tratos". 2003 Video	20
Figura 4. Francis Bacon. "Autorretrato". 1972 óleo	21
Figura 5. Graciela Sacco. "Bocanadas".2000. Instalación. (Heliografía impresa sobre cucharas)	23
Figura 6. Fotografías e imágenes de revistas y periódicos	25
Figura 7. Olga Lucia Tijo. "El rostro como metáfora" Fotograbados. Dimensiones variables	25
Figura 8. Olga Lucia Tijo P. "Detalle serie de estampillas. 2004 Impresión Digital. 4 x 5 cm.	27
Figura 9. Olga Lucia Tijo P. "El rostro como metáfora" 2005 Fotograbados. Detalle	28
Figura 10. Olga Lucia Tijo P. "El rostro como metáfora" 2005 Fotograbados, Detalle	29
Figura 11. Olga Lucia Tijo P. "El rostro como metáfora" 2005 Fotograbados, Detalle	30
Figura 12. Olga Lucia Tijo P. "El rostro como metáfora" 2005 Fotograbado. Detalle	30
Figura 13. Olga Lucia Tijo P. Recorte de periódico, 2005	31
Figura 14. Olga Lucia Tijo P. "El rostro como metáfora" 2005 Fotograbados. Detalle. 2005	32
Figura 14. Olga Lucia Tijo P. "El rostro como metáfora" 2005 Fotograbados. Instalación. 2005	33

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Industrial de Santander, a su Escuela de Bellas Artes, al Maestro Germán Toloza coordinador de la carrera y a los maestros que tuve como tutores en todo este proceso.

Si lo imposible se hiciera posible y pudiera expresar en una palabra mi sentimiento con relación a la realización de este proyecto, ésta sería gratitud, gratitud por el apoyo generoso, la inteligencia y el talento de las siguientes personas:

Mi reconocimiento y agradecimiento a mi familia a quienes dedico este trabajo. Cuando pienso en ellos, mis palabras de gratitud parecen débiles, en comparación con sus actos y no encuentro como expresar lo extraordinarios que son. Mi carrera no hubiera sido posible sin ellos.

A la maestra Gilma Carreño Rangél, Directora de este proyecto de grado, por la extraordinaria contribución, paciencia y dedicación, pozo inagotable de entusiasmo y creatividad.

A los maestro John Jairo Orozco, Luís Fernando Bernal, Vilma Castellanos, Silvia Margarita del Valle, Svetlana Planidina, Cesar Chaparro, Carlos Eduardo Serrano y Máximo Flores por compartir sus conocimientos y hacer esta carrera una razón de vida.

A mi extraordinaria amiga Patricia Arria por ser mi apoyo emocional, por su paciencia pero principalmente por iluminar mi vida con su afecto, cariño y su compañía en este camino nada fácil que hicimos una al lado de la otra.

A Milton afanador, por hacerme conocer el verdadero significado de la palabra amigo, por su apoyo y aliento a alcanzar nuevas alturas

A Edgar Ríos, por abrirme su casa para poder realizar éste proyecto de arte, pero ante todo por abrirme su corazón alegre y compartir su vida diaria

A Luís Honorio Pico, por la colaboración prestada en su taller y por que me permitió conocerlo y entender el gran corazón que tiene, pero ante todo por compartir su alegría y su afecto.

A Isaías Prada R. por su apoyo desinteresado y sus palabras de aliento mostrando la generosidad y sinceridad en sus palabras.

Finalmente en un trabajo que le debe tanto a la belleza femenina, sería un olvido imperdonable no mencionar a las todas mujeres que de una u otra forma han participado en la materialización de esta idea.

INTRODUCCIÓN

“El rostro es el templo del cuerpo y cuando el cuerpo se rompe el alma no posee más altar que el de un rostro”¹

Sócrates famoso por su fealdad, nos pidió cerrar los ojos a fin de ver “nuestra propia belleza interna”. Frida Kalho nos pide cerrar los ojos y abrirlos es seguida a una nueva visión del mundo. Su arte no es una manera absoluta de descubrir la interioridad personal y la identificación de la personalidad del alma con la belleza. Nunca un punto final, siempre un acercamiento, siempre una búsqueda de la forma.

Es el rostro el que identifica nuestro ser y se ilumina con nuestras cualidades más internas. A través de **El Rostro como Metáfora** nos acercaremos a aquellos gestos y a las evidentes diferencias que existen en la expresión para contar lo que se siente, y lo que se ve, de una forma nueva. Las imágenes son símbolos que se desarrollan simultáneamente en diferentes espacios. Basados en una realidad contemporánea como signo de una circunstancia. Se trata de expresar lo que existe detrás de lo que vemos como identidad de género.

¿Los gestos tienen significado? Cuando se mira el rostro de alguien y por la expresión de ese rostro se descubre si la persona está alegre o triste, o cuando se saluda alguien en la calle, o al probar un sabor que desagrada, sin duda siempre se dibuja un gesto que abre un sentido de la comunicación que no tiene que ver con la transmisión de ideas o conceptos. El cuerpo está demasiado cerca como para poder pensar sus acciones; digamos que la corporeidad tiene su propia manera de intencionar el mundo. Cualquier gesto, en este sentido, es una forma de dar sentido al mundo desde la carne.

Durante mucho tiempo, la tradición filosófica de Occidente consideró el cuerpo como un instrumento o medio por el cual la conciencia humana construía el conocimiento. Platón y la tradición cristiana medieval pensaban del cuerpo como la cárcel del espíritu y principio de concupiscencia del alma. Mas tarde, la filosofía moderna lo concibió como un instrumento mecánico receptor de sensaciones; para la filosofía cartesiana sólo se concebía como una máquina, por medio de la cual el ser humano entraba en relación con el mundo.

¹ FUENTES, Carlos. Introducción al Diario de Frida Kalho. Un Íntimo Autorretrato. Grupo Editorial Norma. Barcelona. 1995. p. 18.

Experimentar desde el blanco proporcionado por la lámina hasta el negro más profundo que nos da la mordida del ácido, dando un carácter narrativo pero a la vez sugerente por la naturaleza de los rostros; el fotograbado y sus diferentes técnicas mixtas, nos ayudaran a enriquecer éste recrear.

Los gestos de alegría, de placer, de dolor, de sufrimiento, son la exposición de nuestra interioridad a pesar de nosotros mismos son el lado vulnerable de nuestra subjetividad, son la carne como exposición al goce y al ultraje. Los gestos son entonces modos en que la subjetividad se expone al mundo, al exterior y a los otros. Nuestro cuerpo nos condena a ser exteriores; los gestos son la iniciación cinética de la carne como subjetividad, son la vociferación de la esencia motriz de nuestra corporeidad. Es un trance corporal que hace visible el gesto, la pura intensidad que desborda lo discursivo y escapa al sentido, reto corporal que alude más a las murmuraciones de lo indecible que a las finalidades funcionales del lenguaje y la comunicación.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

¿De qué manera generar una propuesta plástica partiendo de la experimentación con el fotograbado, combinado con otras técnicas de grabado, teniendo como tema los gestos y las expresiones de emociones en rostros femeninos?

¿Como explorar con el fotograbado y experimentar contrastes (negros profundos iluminados con el claroscuro) para ayudar a realzar el carácter emocional en cada rostro?

2. JUSTIFICACIÓN

*Yo quisiera en suma que mi imagen (...) sometida al traqueteo de mil fotos
cambiantes a merced de las situaciones, de las edades,
coincida siempre con mi "yo" ..
pero es ese "yo" lo que nunca coincide con mi imagen"
(Roland Barthes)²*

Trascender la mirada del rostro femenino como forma de acceder concepciones de éste como símbolo o gesto, relacionándolo como objeto artístico y como expresión de un grupo social o como propia experiencia personal.

Es a través del rostro donde esta la identificación del ser y nace de la capacidad de vernos y reconocernos objetivamente en esa imagen reflejada. Donde nuestras percepciones exteriores tienen que ver con las sensaciones interiores, certificado que aquello que se siente de modo propio es también lo que se ve.

El Rostro como Metáfora está lleno de rostros, de miradas inquietantes, desbordadas de gestos y expresiones, de pensamientos, rostros llenos de recuerdos, de fantasmas, de sueños, de sensaciones, de huellas donde se evidencia las pulsaciones con distintas intensidades. Es dejarse afectar para desbordar las posibilidades en el código anatómico.

Es una necesidad experimentar con el rostro, de pluralizar los afectos como requisito para pensar lo impensado: no es que el rostro piense, sino que obstinado y terco, el fuerza a pensar lo que escapa al pensamiento, la vida.

El gesto, es la forma misma de la vivencia de la finitud. Con el gesto comunicamos, se trata de un lenguaje hecho de expresiones y a veces de sonidos pre-lingüísticos. Cuando lloramos no hay explicación que valga, es una experiencia solitaria, por que las emociones vienen de adentro y solo el que llora sabe lo que está sintiendo.

El fotograbado es una técnica que en **El Rostro como Metáfora** permite captar en un instante la imagen que comunica: creando un lenguaje apto para reconocer en cada rostro su metamorfosis, su disfraz, su maquillaje sirve de soporte para el sufrimiento, el asco, la pena, el amor, para que sean viables y creíbles. Se requiere de ese rostro femenino como sinónimo de artificio, juego, máscara, fugacidad. Sucesión de rostros, sucesión de

² BARTHES, Roland. La Cámara Lúcida. Paidós. Barcelona. 1990. p.42.

apariencias. Es a través de plasmar con sombras, líneas, manchas las huellas que perpetúan la verdadera expresión del ser, cada gesto, cada mueca, cada sonrisa, cada frase facial no es efímera ni casual, es parte del trabajo y la búsqueda constante de rostros que contarán expresivamente nuestro sentir.

3. OBJETIVOS

3.1 OBJETIVO GENERAL

Realizar una propuesta plástica que implique experimentar con el fotograbado, combinado con otras técnicas de grabado, utilizando rostros femeninos que expresen emociones con gestos y expresiones.

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Hacer que la plancha metálica pase de ser instrumento al servicio de la formalización material de la obra, para transformarse ella misma en objeto artístico
- Utilizar imágenes de rostros femeninos aprovechando su expresividad para buscar nuevas posibilidades visuales.
- Experimentar con rostros contrastados digitalmente para producir imágenes que sean viables plásticamente sobre las láminas metálicas.

4. MARCO CONCEPTUAL

El ser humano comprendió muy tempranamente que su identidad era vulnerable, pues dejaba jirones de ella por donde pasaba, en forma de huellas, sombras y reflejos. Sus límites corporales se desbordaban de un modo que no podía controlar y aquellas prolongaciones de su yo lograban ser interpretadas con diferentes significados. La semiótica moderna planteó que los seres y objetos se manifiestan a través de su huella, su sombra y su reflejo. La sombra y el reflejo requieren la copresencia del sujeto para ser percibidos. El arte se interesó por el reflejo y por la sombra.

El reflejo está, en el origen del retrato, o más bien en el autorretrato. La identificación del ser en el espejo nace de su capacidad, de objetivación y de coordinación de sus percepciones exteriores con sus sensaciones interiores, certificando que aquello que siente de modo propio es también lo que se ve.

El espejo transforma al ser en apariencia, la materia en forma, en simulacro. Mediante el reflejo (en el espejo, en el agua) el ser humano no solo descubre su aspecto físico, sino también su propia alteralidad a través de la imagen. El espejo se usa para controlar la propia representación social y éste no solo sirve para halagar, sino también para delatar.

Como en la metáfora del río, siempre el mismo, siempre otro, el tiempo nos presenta una imagen especular siempre cambiante: cada vez que miramos nuestro rostro en el espejo, este nos devuelve, además, un rostro que converge simultáneamente la imagen que vemos y la que tenemos de nosotros mismos proyectada de ella.

4.1 EL ROSTRO

Los ojos, los músculos faciales, la boca e incluso las orejas(cuando enrojecen) son elementos importantísimos para comprender las intenciones y los sentimientos. “El rostro pasa a ser una máscara y la máscara un rostro: aquí el estudio no consiste en la psicología de los sentimientos sino en la anatomía de las formas”³

El rostro es el lugar a la vez más íntimo y más exterior, el que traduce más directamente y de modo más complejo su interioridad psicológica y también el que padece más coerciones públicas. El rostro es, a la vez sede de la

³ BARBA, Eugenio y SAVARESE, Incola. El Arte Secreto del Actor. Diccionario de Antropología Teatral. Librería y Editora Pórtico de México. 1990. p.220.

revelación y de la simulación, de la indiscreción y de la ocultación, de la espontaneidad y del engaño.

El rostro es, en definitiva un verdadero “palimpsesto orgánico” y su movilidad hace que, más que expresiones son verdaderas frases faciales. El pintor Charles Le Brun⁴, bajo la influencia de las pasiones de Descartes y con la mecánica cartesiana, al reconocer en el rostro distintas actitudes no encierra más problema que el reconocer el propio reloj a distintas horas. Le Brun codificó, veintiuna emociones: admiración, estima, veneración, éxtasis, desprecio, horror, espanto, amor simple, deseo, esperanza, miedo, celos, odio, tristeza, dolor corporal, alegría, risa, llanto, cólera, desesperación extrema y rabia.

El rostro no hace más que mostrar diferentes expresiones cuando sus partes móviles respondan al impulso de distintas emociones. El ovalo facial (cejas, ojos, boca, etc.) registran el carácter, la emoción o la pasión, son los que producen una representación convincente de estados emocionales.

El rostro como medio para expresar mensajes, acompañado de un discurso de gestos se convierte en un dictado de trazos, formas y retículas. En el gesto no se percibe lo dicho sino el cuerpo que vibra, goza, sufre, respira, es decir las huellas de una pulsión. Los gestos no solo como medio de expresión sino también como medio de inspiración que nos transporta más allá de la piel.

El Rostro como Metáfora, aprovecha para su materialización: el rostro fantasma, el rostro teatro, el rostro pintura, para consolidar la belleza ritual y artificial.

Ojos abiertos, cerrados, párpados pesados, plegados, salientes, planos; cejas fruncidas, altas bajas; músculos relajados o tensos, traducen la indiferencia o la atención, el carácter ardiente o flemático, la alegría o la pena.

En nuestros días el rostro se ha convertido en objeto privilegiado de las industrias del deseo (cosmética, peluquería, cirugía estética, etc.) y del espectáculo. Y se han desarrollado muchas técnicas para favorecerlo. Desde 1917, el escritor D.W. Griffith teorizó acerca de la fotogenia de los rostros, primando las cualidades de la tez clara y de las facciones angulosas, que permitían reflexiones lumínicas nítidas. En sus teorías primaba a la belleza (o expresividad) del arquetipo anglosajón sobre el arquetipo latino, de tez morena.

⁴ GOMBRICH, E.H. HOCHBERG, Julián y BLACK, Max. Arte, Percepción y Realidad. Paidós Comunicaciones. Buenos aires. 1996. p. 20

Pero ya en el cine mudo, los operadores fotografiaban muchas veces a las estrellas con un halo de contraluz, para divinizarlas, como en las estampas religiosas tradicionales. El tratamiento de William Daniels del rostro de Greta Garbo resultó, por ejemplo, magistral. Por entonces ya todas las estrellas sabían que tenían un lado del rostro más favorecido que el otro y procuraban imponer su criterio a sus directores y operadores. Fue entonces cuando se acuñó el concepto de *glamour*, asociado a la atracción de los rostros en la fotografía en blanco y negro, un concepto que luego banalizaría la publicidad comercial y en el lenguaje corriente. Las técnicas de realce se fueron sofisticando en los años cincuenta, a contracorriente de los formatos distorsionados de los alargados *scopes*. Henry Fonda, por ejemplo, al rodar primeros planos, hacía colocar junto a su rostro una pequeña luz, de modo que al mirarla se convertía en un fotogénico destello en sus ojos.

4.2 LAS EMOCIONES

Las emociones se caracterizan porque a su vertiente psicológica se suman síntomas corporales debidos a la excitación del sistema nervioso simpático e incluso, a veces, también del sistema parasimpático. Su propia etimología define perfectamente qué es lo que entendemos por emoción, ya que el término procede del latín *emovere* que significa agitar. Las emociones se caracterizan por una cierta agitación psicológica, que, se acompaña de una conmoción física o corporal.

Generalmente se produce por un estímulo exterior, con lo que su aparición es brusca, súbita, acompañándose de cambios significativos en la expresión corporal, especialmente en la cara. Se diferencia de los sentimientos en que éstos no se acompañan de cambios corporales, y en que la persistencia o duración de las emociones es mucho más evidente.

Una emoción, es un estado afectivo, una reacción subjetiva al ambiente que viene acompañada de cambios orgánicos (fisiológicos y endocrinos) de origen innato influidos por la experiencia. Una emoción generalmente involucra una acción corporal, con diversos trayectos y movimientos.

Puede decirse que las emociones son la razón de nuestro deseo de sobrevivir y de nuestra inspiración; las emociones representan la plataforma pre-motora que impulsa o que frena la mayoría de nuestras acciones. Algo curioso en la historia es que en la tradición occidental judeocristiana, encontramos buenas caracterizaciones de los estados emocionales, según los cuales éstos se describen como “pecados capitales” (orgullo, ira, ambición, lujuria, envidia pereza, y gula) y otros menos conocidos y menos emparentados con las emociones reales, como las “virtudes cardinales”

(justicia, prudencia, templanza y fortaleza) y las “teologales”(fe, esperanza y caridad) Aparte de lo anterior, las emociones se cuentan entre las más antiguas propiedades del cerebro.

La psicología clasifica en seis categorías las emociones:

- **Miedo:** produce ansiedad, incertidumbre, inseguridad.
- **Sorpresa:** produce sobresalto, asombro, desconcierto.
- **Aversión:** disgusto, asco.
- **Ira:** Rabia, enojo, resentimiento, furia, irritabilidad.
- **Alegría:** Diversión, euforia, gratificación, contento, da una sensación de bienestar.
- **Tristeza:** pena, soledad, pesimismo.

Con diferentes funciones:

- **Miedo:** Tendencia hacia la protección.
- **Sorpresa:** ayuda a orientarnos frente a la nueva situación.
- **Aversión:** nos produce rechazo.
- **Ira:** nos conduce hacia la destrucción.
- **Alegría:** nos induce hacia la reproducción.
- **Tristeza:** nos motiva hacia una nueva reintegración personal.

Sin embargo, nuestro cuerpo, el suyo y el mío y el de aquel otro, se muestra como la significación misma del mundo, como reino privilegiado de la comunicación. La carne no es una neutralidad biológica sino una subjetividad motriz que despliega sentidos, es decir, se despliega en gestualidad. Es como si el cuerpo expresara de forma simbólica el contenido psicológico de cada emoción. Al sentir vergüenza de algo, solemos tender a escondernos, en un intento simbólico de ocultarnos o de ocultar aquello que es la causa de nuestra vergüenza. Por tanto, preferimos evitar las miradas de los demás. El rubor es la representación de la vergüenza, nos ponemos colorados. Para algunos esto equivale el mismo afán por ocultar el rostro, como si el rubor constituyese un modo de borrar nuestras facciones, de introducirnos en la oscuridad, de escondernos.

4.3 EL GESTO

El gesto es la forma originaria del lenguaje corporal: cuando se mueve para realizar una acción cualquiera, no se despliega tan solo una actividad muscular y ósea, antes de esa abstracción, la motricidad es una acción intencional de la subjetividad. En este sentido el cuerpo establece una relación de sentido que no tiene nada que ver con la conceptualización de la acción, sino con un modo pre-conceptual y pre-judicativo de la relación con las cosas.

Para el otro, los gestos no son tampoco algo que se abstrae, es decir, no son algo dado sino algo comprendido, son algo que siempre recoge el cuerpo del otro como sentido. La comprensión de los gestos se logra por una reciprocidad de lo que se quiere (sea voluntario o involuntario) y las intenciones del otro. Todo ocurre como si las intenciones habitaran el otro o las intenciones del otro habitaran el mío.

Por lo tanto un gesto es un acto que envía una señal visual a un espectador; para ser un auténtico gesto tiene que ser captado por alguien ajeno y comunicar una información. Ello puede darse cuando el gesticulante intenta hacerlo deliberadamente, (cuando guiña el ojo), o incidentalmente (cuando estornuda). El gesto de guiño del ojo es un gesto primario porque no tiene otra función ni objeto que comunicar del principio al final. El estornudo es gesto secundario e incidental.

Mucha gente limita el “gesto” al primer tipo, pero lo que importa en el gesto no son las señales, sino las que son recibidas.

El gesto no es deliberado y quizá ni siquiera está conciente de que lo ha enviado. Podemos manipular la situación usando un gesto incidental como arma. Si el asistente a la conferencia no se aburre, pero quiere insultar al orador, puede adoptar la postura anteriormente señalada sabiendo que el mensaje llegará a su destinatario. Podríamos llamarlo gesto incidental utilizado, un acto mecánico aprovechado artificialmente como mensaje. Muchas de las llamadas fórmulas de buena educación entran en esa categoría, como cuando comemos con placer un plato de comida que no nos apetece sólo para transmitir un signo de mensaje amable y agradecido a nuestro anfitrión.

4.4 LA COMUNICACIÓN NO VERBAL

Llamamos comunicación no verbal a todos aquellos movimientos, gestos, posturas, etc., que transmiten un mensaje a la persona que nos acompaña en ese momento. Constituye un tipo de lenguaje no hablado y se lleva a cabo de manera inconsciente. Cuando hablamos con alguien solo una pequeña parte de la información que obtenemos de esa persona procede de sus palabras. Los investigadores han estimado que entre un 60% y un 70% de lo que comunicamos lo hacemos mediante el lenguaje no verbal, gestos, apariencias, posturas, miradas y expresión.

Una persona mantiene su cuerpo a una distancia de 45 ó 60 cm. de la otra persona con el que habla, distancia que es la denominada la burbuja personal y que parece que todos consideramos como territorio sagrado, siendo incómodo el que alguien intente invadirlo.

Con el rostro indicamos lenguajes no verbales: si algo nos desagrada, una mirada fría sirve para delatarnos; los ojos son un elemento crucial de comunicación y podemos decir mucho con ellos. No es extraño, escuchar expresiones como “hay miradas que matan”, “tenía una mirada de hielo” o “me abrazó con la mirada”. Hay miradas burlonas, miradas iracundas, miradas de sorpresa e incluso miradas que no miran.

La sonrisa igual que la mirada, puede decir muchas cosas distintas. No sólo expresa alegría, sino que también puede indicar ansiedad, inseguridad e incluso hostilidad enmascarada.

4.5 LA EXPRESIÓN

Numerosos estudios de psicología han encontrado que: durante mucho tiempo las emociones han sido consideradas poco importantes y siempre se le ha dado relevancia a la parte más racional del ser humano. Pero las emociones indican estados internos personales, motivaciones, deseos, necesidades incluso objetivos. Los otros componentes son fisiológicos e involuntarios: temblor, sudoración, sonrojarse, etc.

El rostro humano tiene el conjunto de músculos faciales más complejos y desarrollados de todo el mundo animal. Algunos de nuestros parientes irracionales tienen gran cantidad de expresiones, pero ninguno logra la sutileza y la variedad del rostro humano para transmitir sentimiento, emociones y sensaciones.

Todos los primates son altamente expresivos y cuanto más se sube en la escala más elaborados resulta los músculos faciales de que están dotados, permitiéndoles una amplia gama de señales faciales. En el hombre se llega casi a la perfección, hasta el punto de admitirse que la inmensa mayoría de mensajes no verbales son enviados a través del rostro.

Las manos también se hicieron importantes, después de haberse liberado de la función de apoyo que cumplían en la locomoción del primate. Por medio de sus gesticulaciones, las manos son capaces de transmitir cambios de humor complejos y sutiles en las conversaciones. En este caso es “gesticulación” diferente a “gesto”; éste es una acción manual hecha inconscientemente durante las relaciones sociales, mientras que el gesticulador enfatiza lo que está diciendo en un momento determinado.

Los gestos naturales casi siempre son espontáneos y los aceptamos sin precisarlos demasiado. No se necesita analizarlos para ser capaces de comprenderlos.

Es un mundo de sonrisas, encogimientos de hombros, sentimientos; reír, entristecerse, mirar fijo o eludir la mirada, enrojecer o palidecer.... Son gestos que casi toda la humanidad hace en casi todas las partes del mundo. Pueden diferenciarse en intensidad u oportunidad pero, básicamente, son actos que hacemos todos. Todos tenemos músculos cuya única misión es mostrar expresiones: las sonrisas, muecas, morisquetas, mofas, son ahora prácticamente gestos puros, exclusivamente utilizados para comunicarse.

El arte que experimenta con la máscara es, naturalmente, el arte del disfraz, el arte del actor. Todo el sentido de la destreza del actor radica precisamente en esto: nos obliga a verlo, o a verla, como una persona diferente en función de los diversos papeles. El gran actor ni siquiera precisa de la máscara de maquillaje para imponer esta transformación.

Cuando el actor se pone una máscara es como si utilizara un cuerpo decapitado: renuncia a la posibilidad de todos los movimientos y todos los juegos que la musculatura facial es capaz de realizar. Con la máscara desaparece la enorme riqueza del rostro y se crea una fuerte resistencia entre un rostro provisional y el actor, que hace que aparecer como decapitación el hecho de transformar su propio rostro en algo aparentemente muerto. Este es en realidad el mayor desafío para un actor: tener una estaticidad, una fijeza, una inmovilidad y transformar esta calma en movimiento.

Los sociólogos no han recordado cada vez con mayor frecuencia que todos somos actores y que interpretamos dócilmente uno de los papeles que nuestra sociedad nos ofrece. “En la sociedad con que estamos familiarizados somos muy sensibles a los signos exteriores de estos roles y gran parte de nuestras categorizaciones operan a través de estas líneas”⁵.

La máscara social de la expresión, dificulta la consideración de la persona como individuo. Los historiadores del arte escriben a menudo a propósito de ciertos periodos y estilos que los retratos se limitaban en aquel entonces a representar tipos y no semblanzas individuales.

⁵ GOMBRICH, E.H. HOCHBERG, Julian y BLACK, Max. Arte, Percepción y Realidad. Paidós Comunicaciones. Buenos aires. 1996. p. 24.

5. MARCO HISTORICO

El hombre es un hacedor de imágenes. Desde las pinturas sobre las paredes de las cavernas del hombre paleolítico, hasta nuestros días. La motivación de tales imágenes cambia de una era a otra, son testimonios que afirman la necesidad de transformar sus experiencias en símbolos visuales, en metáforas.

La fotografía es un arte indispensable, gracias al cual podemos registrar nuestras vidas en sus aspectos públicos y privado. Las primeras experiencias en Fotografía tomaron forma de Grabado. Uno de los mayores logros en la tecnología del Siglo XIX fue descubrir la forma de reproducir fotografías impresas. En 1822 Niepce experimentó las propiedades fotosensibles del asfalto usándolo como un resistente al ácido, y utilizó el sol para lograr sus primeras planchas inventando el primer proceso fotográfico y de heliograbado, como así fueron llamados (del griego Helios: sol y Graphos: escritura).

Las fotografías tomadas por mujeres ofrecen una perspectiva única de las interacciones humanas. La mirada femenina revela artísticamente el espíritu de las cosas y ofrece una comprensión más profunda. Sin embargo en los años 30, revistas como *Life* y muchas otras eran exclusivas del ojo y la mente masculina. A finales de la década de 1880 había en Estados Unidos numerosas fotografías, incluso antes hubo varias mujeres aficionadas al nuevo arte. De los dos procesos anunciados casi simultáneamente en 1839, el de negativo-positivo (que primero utilizó papel para el negativo y las copias, y después, placa de vidrio para los negativos y papel revestido de clara de huevo para las copias) fue el mejor recibido entre las aristócratas británicas.

Aunque los productos químicos empleados en fotografía manchaban la ropa y la piel, varias mujeres los utilizaron para captar paisajes y momentos familiares. Julia Margaret Cameron, llegó a ser famosa en su época y actualmente está considerada como el mayor talento fotográfico del siglo XX. Su exploración de las dimensiones estéticas de la fotografía mediante la creación de escenas y el control del enfoque y la iluminación aún tiene eco en la práctica fotográfica contemporánea.

La otra invención, el proceso francés del daguerrotipo, producía imágenes sobre una placa metálica revestida de sales de plata y resultaba interesante por sus aplicaciones comerciales con el retrato.

El daguerrotipo también respondió a la nueva demanda de la clase media de imágenes de lugares lejanos. Al tratarse de imágenes únicas y por lo general pequeñas y difíciles de ver, era necesario convertirlas en grabados para que llegaran al público destinatario. El primer compendio de grabados, titulado *Excursions daguerriennes: Vues et monuments les plus remarquables du globe*, se publicó en la década de 1840 y comprendía imágenes de una serie de fotografías todos varones. En 1845, Franziska Möllinger emprendió un proyecto similar recorriendo paisajes de su Suiza natal.

Pese a estas actividades, las mujeres ocuparon un lugar secundario entre los fotógrafos profesionales y aficionados hasta finales del siglo XIX. Hacia 1890, los nuevos equipos y métodos de revelado y la posibilidad de encargarse a terceros las tareas de laboratorios (el revelado y la impresión de copias) hicieron posible una mayor participación femenina.

Sin embargo, los avances en la tecnología de las cámaras habrían tenido escasos efectos si al mismo tiempo no se hubieran producido otros cambios. Durante el siglo XIX los procesos fotomecánicos de grabado reemplazaron los del tradicional grabado autográfico. El grabado fotomecánico permitió una distribución masiva y resolvió dos problemas, el de reproducción y el de la estabilidad de la imagen. Este proceso involucró el uso del bicromato de potasio como material fotosensible y el uso de una transparencia positiva de tono continuo. Ya en el siglo XX, el fotógrafo Stieglitz fundó la Revista Camera Work, de las 544 ilustraciones publicadas durante su existencia 416 eran Fotograbado

La técnica del grabado en intaglio o calcográfico ya lleva 500 años de historia, y desde hace solo una década ha tomado un nuevo rumbo. Los materiales tradicionales barnices, asfaltos se van reemplazando por otros, las bases acrílicas, sin solventes. Estos nuevos métodos desarrollados por varios artistas grabadores permiten el trabajo del artista con mayor cuidado en la salud. No solo dan la posibilidad de continuar con las técnicas tradicionales del aguafuerte o el aguafuerte, sino también de combinarlas y desembocar en técnicas experimentales

La concepción del grabado como algo esencialmente lineal y en blanco y negro persistió bien entrado el siglo XX. De la mano de artistas como Pablo Picasso (1881-1973) siendo uno de los grabadores más creativos y prolíficos del siglo; siempre tuvo como tema central a la mujer tratándola desde las más diversas concepciones estilísticas. Todo ello condicionado de alguna manera por las múltiples reacciones que contrajo con las mujeres, y por las múltiples sensaciones y emociones que se desprendían de su relación con ellas. Sobra decir que también las trató con su típico “estilo Picasso”; es decir con cierta deformación en busca de lo esencial y con una mezcla de elementos cubistas no despojados de cierta sensualidad y síntesis, es decir

un cubismo ablandado por la emoción, sus figuras por momentos se sitúan en una especie de caos y vértigo de formas, pero siempre destinadas a buscar lo esencial escondido tras el ropaje de las apariencias. En sus grabados combinó varios métodos de impresión comercial.

Dentro del panorama del siglo XX los trabajos de George Rouault presentan un interés técnico porque combina procesos de fotograbado con varias técnicas incisivas. En los años veinte el trabajo experimental en todos los aspectos del aguafuerte y del grabado empezó a mezclarse decididamente a las corrientes contemporáneas.

Las metáforas visuales es una característica que nos proporciona la técnica del grabado junto la fotografía y el dibujo, la experimentación con la técnica ofrece una dimensión más mental y más controlada en las imágenes. El impacto visual originado por el contraste de negros profundos iluminados con los brillos y los medios tonos, ayudan a realzar el carácter emocional a cada rostro creando una sintaxis de signos y símbolos.

Por otro lado, el ideal de belleza es tal que la imagen de una persona es un activo en el sentido literal de la palabra; es el legado del renacimiento: se conocía de la suntuosidad de la moda de las clases altas. El rostro se maquillaba de blanco o con alba verde, se aplicaba colorete y se pintaban los ojos. Se perfumaban el cuerpo, los cabellos y las ropas.

La mujer es imagen, pues es otro el que la ve. El milagro no consiste en que algunas instantáneas capten un aspecto poco habitual, sino que la cámara y el grabado puedan hacer abstracción del movimiento y producir, pese a todo, una imagen convincente no solo de la máscara sino incluso del rostro, de la expresión viva.

La importancia de la imagen conceptualiza una serie de símbolos que fueron marcando una iconografía humanística idealizada, que entran en conflicto con una realidad presente creando una contradicción entre el ideal y la representación de la realidad.

El cuerpo no podía permanecer inexpresivo, artísticamente tenía que manifestarse y a pesar de la represión, la libertad encontró la forma. En un primer momento la danza, haciendo abstracción de la acción, canalizó esa necesidad y la danza y el mimo se hicieron uno, siendo dos manifestaciones de nuestra expresividad corporal, en el universo la unidad está compuesta de dos partes complementarias: materia y energía, o si quieren cuerpo y alma.

Pero la danza no fue el único medio, el cuerpo descubrió la gesticulación, decir sin hablar, la capacidad de “hablar” sin emitir sonidos. El *mimo* es una de las formas más antiguas y sugerentes de la expresión teatral: allí donde

no llegan las palabras, la magia del gesto logra comunicar lo más imprevisible y enigmático de nosotros mismos.

5.1 EL RETRATO

El retrato ha sido, a lo largo de la historia de la pintura, el género rey por excelencia. El arte del retrato adquirió un lugar de prestigio en todas las cortes y palacios desde la Edad Media hasta nuestros días. El pintor de retratos encontró un nuevo mercado que le permitiera vivir holgadamente, por razones económicas, el retratista estuvo de lado del gusto de la burguesía, aunque existen antecedentes de grandes retratistas que pintaron estratos humildes de la sociedad, como Velásquez, Goya o Rembrandt. Courbet en el realismo, en contra del academicismo establecido, pintó personajes humildes; Millet retrató campesinos en plena faena; pero fue el grupo de los impresionistas quien dio un vuelco a toda la tradición retratista, pues no solo introdujo nuevas ideas estéticas y técnicas, sino que logró que el retrato se volviera popular. Morisot, junto con Degas y Renoir, introdujeron el retrato de tema intimista, con marcadas tendencias orientales; Manet escandalizó al público más conservador con sus personajes desafiantes (como la Olimpia). Van Gogh fue el punto de eclosión de una nueva visión de la pintura y del retrato, y su pincelada anticipó el expresionismo.

La nuestra es una época visual. Y las posibilidades de la imagen en la comunicación son asombrosas. Se pretende con el fotograbado y sus diversas técnicas mixtas experimentar nuevas posibilidades de contar lo que se siente y lo que se ve con verdaderas frases faciales ayudados por el medio digital para enriquecer este decir.

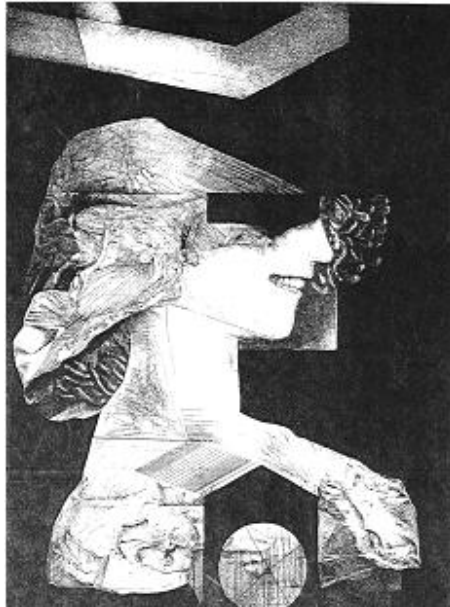
5.2 REFERENTES ARTÍSTICOS

5.2.1 Juan Antonio Roda. (1921Valencia, España-2004). Como representación visual convencional, la risa es relativamente nueva. Deriva, claro está, de la fotografía; y no ciertamente de la fotografía con pretensiones sino de la comercial o la instantánea periodística. Se trata de la risa representada. Risas: así bautizados la serie de grabados, Risas lo destacable es el dato de la representación de la risa, pues éste a su vez quizás apunta a factores que una y otra vez se repiten en la obra del grabador y que tienen que ver con su método, entendido el término no en términos técnicos (y arcanos para el que escribe) sino como el trayecto discursivo. En las raras ocasiones en que aparece la risa en la pintura "Clásica" casi siempre tiene matiz derogatorio: risa de bacanales, de borrachos, risas socarronas.

Ciertamente no se trataba de una dificultad técnica sino de una concepción del decoro: la desnudez no era en nada impúdica; la risa quizás era algo más privado, más íntimo; eran representables las penas y las lágrimas mas no esa dimensión del individuo, más secreta todavía, más personal que el mismo acto sexual.

El redescubrimiento de la risa, su invención como emblema plástico deriva de la fotografía y, principalmente, del cine. Su exaltación de la publicidad. Esto lo expresa ejemplarmente el nombre de un dentífrico: Close up de la risa se degradó rapidísimamente, y el descubrimiento visual se convirtió en obligación social y profesional.

Figura 1. Juan Antonio Roda "Risa # 5". 1972. Aguatinta punta seca y aguafuerte sobre papel



RODA, Juan Antonio. Davivienda. Edición El Museo. Bogota. Colombia

Fotografía, cine, publicidad, impresión en color; implantación social de la sonrisa como gesto público e intrínsecamente estimable. En este caso, la voluntad de contar, y se puede contar en forma fílmica o literaria. De seguro, la serie más "literaria" son los Delirios de las monjas muertas. Literaria en el sentido de que tiene evidentes referencias a una literatura que hace una exégesis onírico-sexual sobre experiencias en alguna forma ligadas a la condición monacal. De un lado, hay la traducción de segundo grado: el misterio del texto original explicado a la luz de teorías sobre represión o sublimación de la sexualidad: "interpretación de los sueños", disección de las visiones. Y si algunos de los Delirios son lacónicos y misteriosos, en la mayor parte tienen una limitación conceptual consistente en la reiteración del motivo

fálico, motivo que en no pocas ocasiones los despoja de su carácter delirante para darles un acento explícito que está mucho más acá del delirio o de la visión para volverse expresiones de beatitud sexual de las que está ausente la mediación a la motivación religiosa.

5.2.2 Oscar Muñoz. (1951- Popayán). "Narciso, en el arte, es la imagen de un deseo, y sobre todo, de una imposibilidad. Pero de una imposibilidad que toma el cuerpo o el rostro como un rehén para transfigurarse en el Janus bifrontal: amo y esclavo, objeto y reflejo, ser y lugar de ser"⁶

Figura 4. Oscar Muñoz "Narcisos secos". 1996. Carboncillo seco



Fuente Internet: <http://www.masdearte.com>

En las obras procesos de Oscar Muñoz el dibujo y la fotografía son asumidos como performance, resultando en imágenes que requieren la presencia del espectador para completarse o estabilizarse. Obras como *Narciso*, *Aliento*, *Lacrimarios* o *Ambulatorios* se transforman en el transcurso de la exposición, a menudo debido a la acción del público que activa con su cuerpo la aparición de la imagen.

Re/trato es, una reflexión sobre el (auto)retrato, pero también sobre la constancia y el intento. El video en loop nos muestra una imagen que se construye de manera laboriosa y constante, sin respiro y sin un fin(al) aparente. Pero el medio utilizado (agua) y el soporte (una losa calentada por el sol) conspiran contra la estabilidad de este rostro, por forjarlo de una vez para siempre, pero la imagen, efímera, se empeña en desaparecer.

⁶ PÉREZ, Luís Francisco. El Narcisismo sin rostro, (Madrid: Revista Lápiz, No. 111, 1995) p. 51-52.

Figura 2. Oscar Muñoz “Re/tratos”. 2003. Video



Fuente Internet: <http://www.metropolitangallery>

Siempre preocupado, por la ambiguas, inquietantes, perturbadoras relaciones entre la mirada y la realidad. Entre la percepción con la que abordamos el mundo y la imagen evasiva con que esta responde a nuestro acoso. Su propio rostro. Un rostro ya fijado e inaprensible, al ser dibujado en el agua misma mediante la técnica del screen.

Aliento (1995) serigrafías sobre películas grasas. Cuando el espectador respira en ellos, se revelan rostros de desconocidos que se inscriben en la propia imagen por unos instantes para luego desaparecer.

5.2.3 Francis Bacon. (1909-1992). Este artista alemán descubrió que la forma más simple y más efectiva para crear la intensa emoción quería que sus trabajos transmitieran, era hacerlo de una sola embestida, que todo lo que necesitaba era una cara o una figura, apenas esbozada, una jaula o una cortina partida. A partir de estas consideraciones, que dieron lugar a innumerables cuadros impregnados de su sugestivo estilo, todo movimiento humano y toda expresión serían de su incumbencia. Bacon sólo quería captar ese instinto, el hombre despojado de su humanidad, el hombre como animal. El resto era “una glosa a la civilización, encubridora de la maraña de furia y del bramido de miedo que se escondían en grandes cantidades en seres humanos”.

Bacon va a representar icónicamente el cuerpo como un objeto mutilado que regresa a la animalidad, que se encierra y enfrenta a sí mismo deconstruyendo las convenciones de género y desafiando no sólo la gramática de los sexos sino la anatomía de nuestra precaria carne, la que pese a nuestra obsesión cosmética por mantenerla en forma y responder a los apetitos de su propia condición animal y autodestructiva, tiende a disgregarse y desaparecer.

Durante más de medio siglo, Francis Bacon fue creando una serie de cuerpos crucificados, contorsionados, mutilados, deformes, con rostros en el límite de la desaparición, criaturas que copulan, defecan, vomitan, eyaculan, sangran, y se desmoronan.

Figura 3. Francis Bacon “Autorretrato”.1972. Óleo



Fuente Internet: <http://www.saver-thompson.com>

El cuerpo se hace carne, se desacraliza, rompe con la armonía de la superficie y de la forma en un ser amenazado por su propia definición, esto es, por la dispersión de su identidad. Un cuerpo que se descompone, se vacía, se prolonga en los torrentes de semen, se dilata, se mezcla con otros cuerpos, se metamorfosea en su reflejo. Frente a la concepción de un cuerpo o una piel idealizada, Bacon configura –o desfigura– la materialidad de la carne cuya viscosidad y crudeza de color nos recuerda la animalidad del ser humano.

Bacon disecciona el cuerpo como un cirujano, para enfrentarnos a la vulnerabilidad de la condición humana. Bacon crea un texto fisiológico, marcado por lo más abyecto del ser humano, que nos lleva a una profunda agresividad y violencia hacia el propio cuerpo y el de los otros. “Lo abyecto nos confronta con esos estados de fragilidad en que el hombre vaga en los territorios de la animalidad”. La animalidad esta impresa en la carne grosera, innoble, sórdida y, también, en los seres desgarrados, inacabados y descompuestos que Bacon pinta. Sus figuras –encerradas en una bestial carnalidad– describen las etapas de una metamorfosis que evidencia el aspecto larvario del individuo, que va desde lo informe a lo abyecto: “Eso que la pintura de Bacon conforma es una zona de ‘indiscernabilidad’ entre el hombre y el animal. El hombre deviene animal (...) hasta el punto que la figura más solitaria de Bacon es ya una figura acoplada, el hombre acoplado con su animal”.

Así es, por ejemplo en el cuadro Segunda versión del tríptico 1944, de 1988, en el que tres figuras situadas de pie sobre sus respectivos pedestales abren sus bocas, mostrando ampliamente sus dientes, hasta convertirlas en orificios horrorosos de bestialidad. Para Francis Bacon, el grito cuenta menos que la fascinación por la cavidad bucal que, cuando la representa, anula la parte superior del rostro. La boca es el orificio que enlaza con el interior del cuerpo; [una abertura profundamente sexual].

Sin embargo, en esta misma deformación rescata el gesto personal, demarca, aísla, extrae el trazo borrando o diluyendo el resto. En todos los retratos los personajes son reconocibles.

El objetivo es distorsionar la estabilidad del punto de vista. El retrato conceptual puede así, ser descrito como una estrategia para burlar las rutinas de la mirada, evitando las convenciones asociadas a un retrato clásico. Un intento de transformar el estereotipo de un retrato convencional, que únicamente simula la individualidad concreta en una imagen proceso donde el rostro humano aparece en los límites de su disolución, justo antes de empezar a dejar de ser reconocido, lo que abre la posibilidad de múltiples lecturas.

5.2.4 Graciela Sacco. (1953- Rosario Argentina). ¿Quién acecha nuestro paso mientras caminamos? ¿Quién nos mira mientras nos perdemos por las calles de la ciudad? ¿Quién es ese otro que cruza su mirada con la nuestra?

Sacco habla de las miradas. De todas las clases de miradas, también de las bestiales, aquellas que pueblan las calles de todas las ciudades del mundo, miradas cuyas pupilas en el encuentro con el otro, hacen vacilar certezas y seguridades.

Diferentes grados de luz y oscuridad dividen el espacio de la muestra en zonas con climas propios. Este particular contexto potencia la dificultad que oponen las imágenes para ser percibidas en un primer momento. Como si se tratara de dispositivos latentes, al espectador se le impone un cierto tiempo de incertidumbre, luego del cual el sentido se hace tan evidente como perturbador.

La pregunta acerca del lugar donde verdaderamente se encuentra la imagen es ineludible frente a las inquietantes miradas que interpelan desde los muros, ojos que no son otra cosa que sombras. La cuestión se repite en "Bocanada", una instalación de gran cantidad de cucharas que, colgadas de tanzas y moviéndose tenuemente, proyectan sus sombras contra una pared.

Figura 5. Graciela Sacco. “Bocanadas”.2000. Instalación. (Heliografía impresa sobre cucharas)



Fuentes: <http://www.espacioft.org.org>

Todas las obras presentadas son trabajos con heliografía (escritura solar, como traduce Sacco), una técnica gracias a la cual ella logra fijar imágenes sobre objetos tan variados como listones de madera, cucharas, pelotas, valijas o cortinas venecianas, para citar algunos. Las imágenes, en su mayoría tomadas de los medios masivos de comunicación, siempre tienen lo humano como tema.

Con los anteriores referentes se hizo un acercamiento a datos, para responder al punto de la representación, nuevas tendencias creativas, otras visiones artísticas, diferentes medios, diferentes temas, pero siempre un mismo fin, la imagen, el rostro, las emociones, lo humano, la vida.

6. PROCESO

6.1. PROCESO INVESTIGATIVO

Se relacionaron las directrices conceptuales e históricas: en esta etapa se encuentra la reformulación del tema por algunas mujeres que va encaminado a la mujer como objeto artístico fuera de los cánones ideales de belleza: Ana Mendieta (1948-1985), por ejemplo, nos ofrece la visión de la mujer como cuerpo sagrado, telúrico, misterioso, cuyo trasfondo no es la feliz identificación de su naturaleza, sino el horizonte torturado de la sangre, la muerte lo ancestral.

Las fotografías de Cindy Sherman distorsionan a la mujer como algo mordaz, fragmentado, obscuro, maniqués desfigurados, reconstruidos en forma grotesca o repulsiva. Gina Pane mostró su cuerpo bajo el efecto de la propia violencia. Carole Scheeman, representa una trasgresión donde se entremezclan los elementos propios del cuerpo de la mujer: la sangre, la leche, el desnudo que se manifiesta como carne.

Finalmente la artista francesa Orlan quien ha roto la idea de un rostro original que nos identifique, constituye sin duda el caso más extremo de utilización del propio cuerpo como objeto de arte. Sus performances son las propias operaciones de cirugía estética con las que se transforma en un pastiche que viene de rasgos fetiches idealizados: La barbilla de la Venus de Botticelli, la nariz de Diana, la frente de la Mona Lisa, la boca de Europa de Boucher, los ojos de Psiquis de Gerôme. Identidad pastiche, rostrocidad barroca hecha de retazos del pasado. Su ideal femenino post-humano rompe las fronteras entre arte, publicidad, moda y vida.

Sin lugar a dudas otros puntos de vista, otras intenciones, que ayudaron a darle cuerpo a **El Rostro como Metáfora** y a enfocarla: no sangre, no muerte, no violencia, no fluidos corporales; si gestos, si emoción, si rostros, si vida; una indagación documental y visual en busca de una guía para constituir y enriquecer este proyecto **El Rostro como Metáfora**.

Se emplearon definiciones y supuestos, como: gesto, mueca, estados emocionales, burla, rostro, mofa, gestualidad, emoción, cuerpo.

Se buscaron rostros: el propio, en la familia, en las amigas, en las amigas de los amigos, en revistas y periódicos o en las imágenes obtenidas de una representación teatral de las emociones, visiones a través de una poesía, de una orden, de una fantasía (ver Figura 6). Fragmentos contrastados, rostros

completos, gritar, llorar, desesperarse, sonrojarse, crisar las manos, acercarlo al rostro, tocarlo, acariciarlo, todo sirvió para recrear, para crear las imágenes deseadas, para transferir, para intervenir, para grabar.

Figura 6. Fotografías e imágenes de revistas y periódicos. 2005



Fuente: Archivo personal

Se construyeron alternativas gestuales: con las imágenes clasificadas: fragmentando, acercamientos de primeros planos, recortando, rescatando: Luego, buscando en las láminas de metal el espacio y la composición apta para que la imagen transmitiera ese decir, con el lenguaje silencioso del rostro. Esa reducción del cuerpo a rostro, donde se va a representar un todo.

Se exploraron varios métodos para llevar de la manera más fiel, estos rostros a la lámina de metal, fue cuando el fotograbado fue la opción más coherente a utilizar en este proceso usando uno de los métodos que hay de fotograbado se logró el objetivo.

Figura 7. Olga Lucia Tijo. “El rostro como metáfora”
Fotograbados. Dimensiones variables



Fuente: Archivo personal

Las imágenes están y las láminas también, es no dejar escapar esa sombra, esa línea de expresión, ese medio tono, esa huella, es un dibujo grabado resultante del suceso natural que establece la diferencia física y mental en la condición femenina. Ese dibujo es el que cuenta para que en la seda de serigrafía se pueda transferir con lujo de detalles, nos debe llorar, gritar, sonreírnos, mirarnos, ocultarse (Figura 7).

La perspectiva elegida no busca despreciar la impresión sobre el papel, es aproximar la técnica a una imagen que no se encuentra fácilmente, hay que moverse, hay que buscarla, a través de los juegos de luz.

Es grabar lo que esta grabado sobre la piel, es reflejar lo reflejado, es leer e interpretar, es señalar lo que no queremos olvidar, es como subrayar un verso que perdure en nuestra memoria una vez que hayamos cerrado el libro que lo contiene.

Es cruce de miradas, las vemos, nos ven y a su vez nos miran, no se puede huir de ellas. Están ahí para recrearnos en el sentir y tengamos el dialogo con los gestos.

Es una serie de fotograbados que forman una unidad, porque a través de grabar las emociones como experiencia natural, se tiene la convicción de estar vivos, y que en el teatro de la vida somos testigo activos.

6.2 DESARROLLO Y ANÁLISIS

Este proceso se concretó en trabajos constantes que se realizaron durante la carrera de Bella Artes, con los primeros trabajos creativos, utilizando el propio rostro, el propio cuerpo como objeto, mediatizado en dibujo, escultura, grabado y pintura.

Figura 8. Olga Lucia Tijo P. “Detalle serie de estampillas.2004. Impresión Digital. 4 x 5 cm.



Fuente: Archivo Personal

En la serie de estampillas donde trabajé con mi rostro, hecho inicialmente al óleo y con tres técnicas diferentes sobre papel; a partir de estos autorretratos nació la realización de tres serie de estampillas donde el rostro lo utilice como “homenaje” en la emisión de esta serie de estampillas. (Figura 8)

Los rostros y en especial el de la mujer, son un verdadero tablero de señales considerado siempre un buen motivo con inagotables fuentes de apropiación, la gestualidad propia fuente de inspiración teatral en la relación con las demás personas me llevo a pensar como recurso y como principal tema en **El Rostro como Metáfora**. Otro trabajo realizado que me acercó a los rostros de los compañeros de clase, donde la sombra, el medio tono y los brillos ayudaron como elementos expresivos en cuya condición interna se reflejara y acercara al espectador en un ver (se) en nuevos objetos.

En **El Rostro como Metáfora** sin querer dejar a un lado la visión que como mujer se puede dar, viendo en otra ese gesto propio, ese disfraz, ese engaño, ese maquillaje, identificando(me) en ese grito, en ese lenguaje de manos, en las señales familiares, un texto abierto para ser leído y comprendido. Es grabar lo grabado, es querer oscurecer algo oculto, es un rostro en otro rostro, es no un presente sino una suma de lo transcurrido y de los que va a volver a transcurrir. (Figura 9)

Figura 9. Olga Lucia Tijo P. “El rostro como metáfora” 2005. Fotograbados. Detalle



Fuente. Archivo personal

La serie es una unidad como una vida, es un recorrido visual y elemental de reflexión sobre el don de la teatralidad, donde el negro es negro porque no quiere que se vea nada, es penumbra, pero también no es fin, es no querer ver, es dejar esa lectura abierta, ese rostro que grita, pero ayuda las frases, las palabras, se lee solo lo que se ve. (Figura 10)

Figura 10. Olga Lucia Tijo P. "El rostro como metáfora" 2005. Fotograbados, Detalle.



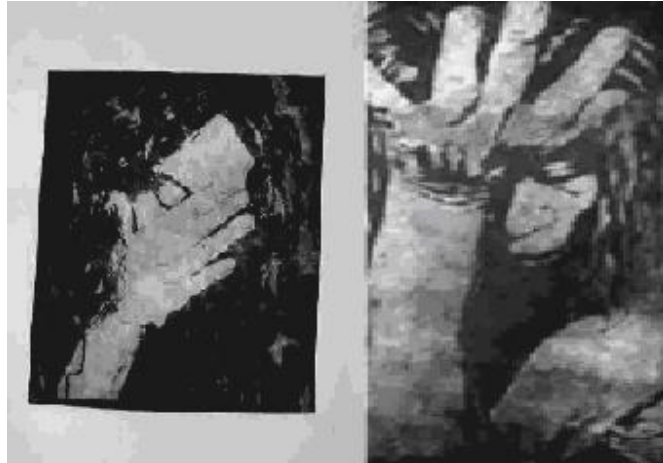
Fuente: Archivo personal

Es una fusión dentro de un conjunto de emociones, mucho más complejo, es perceptible solo al entendimiento, puede ser un rostro estereotipo, pero exaltado por la imagen derivada de un periódico y una revista.

De acuerdo a las categorías existentes donde se clasifican las seis emociones básicas, se parte de allí para iniciar **El Rostro como Metáfora**, miedos, sorpresa, aversión, ira, alegrías, tristeza.

Llorar no es una condena es un privilegio de sentir, de expresar de sentirse vivo, es saber que las pulsaciones vibran desde lo mas hondo del alma para llegar a la superficie. Con dos fotograbados se hace alusión a esta emoción. (Figura 11)

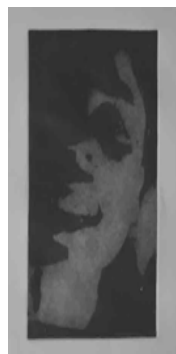
Figura 11. Olga Lucia Tijo P. “El rostro como metáfora” 2005. Fotograbados, Detalle



Fuente: Archivo personal

Es notar la disparidad de tamaños y formas, es el sentido de mostrar cada emoción en diferente magnitud, ninguna es igual, nada se parece, porque todas sentimos y experimentamos diferente. Se quiere variedad en las lecturas de una imagen: ¿alegría, susto o sorpresa? (figura 12)

Figura 12. Olga Lucia Tijo P. “El rostro como metáfora” 2005. Fotograbado. Detalle

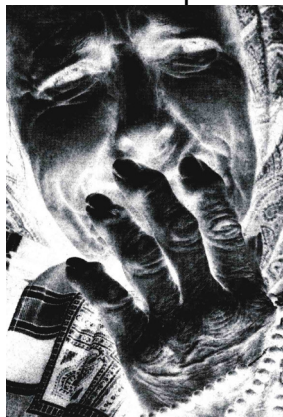


Fuente: Archivo personal

La lámina en contraposición de la calidez, la sensibilidad, la ternura, el “sexo débil” características “típicas” femeninas se utiliza como un medio resistente, de fortaleza y tenacidad de muchas mujeres que en nuestras vidas encontramos. Donde la dualidad es permanente, la frialdad de la lámina y la ternura del gesto, la mordida del ácido y la sonrisa coqueta, la profundidad de la línea y la mirada inocente, los negros de la tinta y los brillos de la piel; los medios tonos, las sombras juegan entre si pero no pueden dejar a un lado a un integrante, su soporte.

El paso de los años sus angustias y temores también acompañan, es un transcurrir más largo, ¿allá llegaremos? No se sabe, pero hoy están al lado en nuestra rutina diaria esa vejez en cada segundo que pasa es mas cercana, y nos circunda en los rostro de nuestras madres de nuestras abuelas no podemos evitarlas solo comprenderlas. (Figura 13) Con un fotograbado plasmé estas angustias y miedos, es una imagen que obliga a entrar en la intimidad de sus tristezas, con la mirada cómplice abracémosla y sintamos que estuvimos acompañándola. Éste fotograbado se sale del formato en que se hicieron las demás imágenes, se obtuvo de un periódico con la noticia de la muerte del Papa.

Figura 13. Olga Lucia Tijo P. Recorte de periódico, 2005



Fuente: Archivo personal

¡No más! ¡Hasta aquí va! Es frenarse y reconocer que siempre se pretende asumir con responsabilidad cualquier decisión. Se acabó, pero es reconocer tenacidad en lo débil, es hacer posible lo imposible. Es ver esa intención y no otra. Con tres fotograbados se exploraron esta emoción.

Y así.... Seguiría describiendo una a una cada lámina de fotograbado, cada imagen seleccionada, cada rostro, cada gesto, cada emoción, siempre hay algo para afirmar, para convencer, para engañar. En ningún caso la imagen esta completa, se necesita del espectador para que complete su película, su visión, para que mire más allá de la piel y construya con las fuerzas que emergen de los cuerpos una historia o recuerde una.

El rostro, los rostros, mi rostro, el rostros de los demás y el rostro de las otras; tantas veces nombrado y sometido a tantas y tan diversas explicaciones. El rostro tan cercano a quien lo nombra en tanto sin el seria imposible el pensamiento e impensable también la construcción de una identidad.

Se repliegan, se sumergen en si mismas; son rostros ausentes que obligan a introducirse en la intimidad de sus formas, en la intensidad de sus gestos, en el secreto que ocultan.

Son momentos, instantes fugaces, que como aparecen se van, impotentes ante el riesgo de desprenderse en el abismo del olvido. Lapsos de vida, de emociones, de juego, y porque no, de muerte.

Una fracción de segundo, una existencia, recuperados a través del sentimiento, el análisis de mi misma, mi introspección. Es el sentir interior lo que marca el fin del camino. Una búsqueda que encuentra el punto final en esas experiencias únicas que a la vez recubren de identificación colectiva. Pedazos de momentos en lo que todo humano al fin y miembro de esta gran suma de instantes que llamamos universo, podemos insertarnos.

6.3 INSTALACIÓN FINAL

Figura 14. Olga Lucia Tijo P. El rostro como metáfora, Detalle, Fotograbados 2005



Fuente: Archivo personal

Figura 15. Olga Lucia Tijo P. El rostro como metáfora, Fotograbados. 2005



Fuente: Archivo personal

7. CONCLUSIONES

Cada individuo experimenta una emoción de forma particular, dependiendo de sus experiencias anteriores, aprendizajes, carácter y de la situación concreta **El Rostro como Metáfora** nos ratifica que algunas reacciones fisiológicas y comportamentales que desencadenan las emociones son innatas, mientras que otras se pueden adquirir.

La identidad de género se logró a través del diálogo de la naturaleza femenina con las imágenes, que éstas fueran un reflejo de la autora a través de los rostros fotograbados. Esa mirada, ese gesto, esas manos, esa sensación de ver(me) en las imágenes, es una comunión, es un reflejo en un instante que perpetúa la esencia del ser. Es intimidad es introspección.

Los gestos, la gesticulación, las expresiones hacen un lenguaje que aunque convivimos a diario con ellas, permitieron desarrollar una obra plástica que nos permite reflexionar sobre la riqueza de esa comunicación no verbal.

Se experimentó con la lámina las diversas formas de grabado y se encontró que en los diferentes tiempos usados con el ácido, éste ayudaba a darle un carácter más sugerente a los rostros, donde las sombras atenuaban este decir.

La técnica del fotograbado proporcionó una oportunidad para las metáforas visuales. La fotografía mediatizada por la lámina metálica con una línea más expresiva menos espontánea y más controlada. Esta técnica reforzó las tensiones de la polaridad: el contraste del negro con iluminaciones profundas como impacto visual, realzó el carácter que se requirió en los rostros.

BIBLIOGRAFIA

BARBA, Eugenio y SAVARESE, Incola. El Arte Secreto del Actor. Diccionario de antropología teatral. Editora Pórtico de la Ciudad de México. 1990

CHAMBERLAIN, Walter. Manual de Aguafuerte y grabado. Tursen. Hermann Blume Ediciones. 1971

DAVIVIENDA. Roda. Edición El Museo. 2001. Colombia

DELEUZE, Gilles. Francis Bacon. Lógica de la sensación. Editorial de la difference. Paris. 1984

FREUND, Gissele. La fotografía como Documento social. Paris. Fotografía. 1997

FUENTES, Carlos. Introducción a El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato. Grupo editorial Norma. Barcelona. 1995.

GOMBRICH, E. H. HOCHBERG, Julián y BLACK, Max. Arte, Percepción y Realidad. Paidós comunicación. Buenos Aires. 1996.

GUBERT, Román. Del rostro al retrato. Bellaterra (Barcelona). Universitat

KETTENMANN, Andrea. Frida Kalho Dolor y Pasión. Germany. Benedikt Taschen. 1992

KHOBLER. Nathan. Dialogo visual. Aguilar, S.A. de Ediciones, Juan Bravo. Madrid. 1970

MORRIS, Desmond, El hombre al desnudo. Circulo de Lectores, Barcelona 1977.

NEWMAN, Cathy. Mujeres tras la cámara. Nacional Geographic. Washington D.C. 1998.

ROSELL, Millares, Eugeni. Digital Graphics. Barcelona. Editorial Gustavo Pili, S.A. 1997.

VALLEJO-NAGERA, Juan Antonio. Guía practica de psicología. Ediciones Temas de hoy, S.A. Madrid. 1993.