

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Humanidades y Artes
Escuela de Bellas Artes

Patricia Gramaglia
Legajo 4095/9
pgramaglia65@gmail.com

Tesina de Grado para optar a la
Licenciatura en Bellas Artes con orientación en Teoría y Crítica

Autorretrato Pictórico de Artista:

vigencia y convivencia con la *selfie*.

Un acercamiento a producciones contemporáneas en Rosario

Directora: Dra. Lorena Mouguelar

Rosario, Noviembre 2022

INDICE

Agradecimientos.....	2
Tema de investigación.....	3
Hipótesis.....	4
Objetivos.	4
Metodología.....	5
Marco teórico.....	6

CAPITULO I Valoración de la figura del artista en la sociedad

1.1 Surgimiento de la biografía de artista.....	11
1.2 Desarrollo del autorretrato.....	15
1.3 Ascenso del artista cortesano.....	17

CAPITULO II El retrato como construcción de una imagen pública

2.1 Artistas mujeres, del ámbito privado a la luz pública	29
2.2 Artistas varones, el retrato grupal como manifiesto intelectual	37

CAPITULO III El retrato como búsqueda estilística

3.1 Artistas modernos, artistas de ruptura.....	44
3.2 Forma y color, la arquitectura de Cézanne.	47
3.3 Vincent van Gogh, la vibración cromática como identidad.	49
3.4 Paul Gauguin, simbolismo con líneas y planos de color.....	51

CAPITULO IV Pervivencia del autorretrato en el campo cultural local

4.1 Javier Carricajo, autorepresentación como artista ante la sociedad.....	57
4.2 Paula Grazzini, intimidades del cuerpo colectivo	66
4.3 Juan Balaguer, búsqueda estilística con signos pictóricos y lingüísticos.....	71
Reflexiones finales.....	77
Bibliografía.....	83
Referencia de imágenes.....	84

AGRADECIMIENTOS

Esta tesina fue escrita con el apoyo de un pequeño grupo de personas que con mucha paciencia se prestaron a leer, sugerir ideas, recomendar autores y, sobre todo, me contuvieron en todo momento.

En primer lugar, hago un agradecimiento público a la profesora Lorena Mouguelar, con quien tuve el privilegio de trabajar. Es el tipo de tutora atenta que lee todo el texto sin olvidar siquiera las notas de pie de página. Agradezco todos los libros generosamente prestados, los innumerables consejos, correcciones, sugerencias y constante aliento. Debo reconocerle además sus conversaciones francas y la permanente disponibilidad para intercambiar opiniones.

En segundo lugar doy gracias a los tres artistas rosarinos que gentilmente cedieron su tiempo para ser entrevistados y cuyas palabras hicieron posible mi trabajo. A Javier Carricajo por compartir su infinito caudal reflexivo. A Paula Grazzini por dar a conocer verbalmente su enorme sensibilidad social. A Juan Balaguer por poner en palabras su constante pensamiento crítico. Reconozco el interés que han mostrado en el objeto de estudio de la presente tesina así como también valoro el análisis de obra que pudimos realizar en conjunto. Aprovecho esta oportunidad para expresar el orgullo que siento por estos artistas rosarinos que, por medio de su obra, alimentan nuestra cultura y son portavoces del arte local no solo el ámbito nacional sino también en el internacional.

Y por último debo celebrar la incondicional presencia de mi familia. Martín, quien me sugirió comenzar la Licenciatura en Bellas Artes y siempre valoró mi esfuerzo. Javier, con quien siempre intercambiamos ideas y ayudó a sortear obstáculos surgidos en el transcurso de la carrera. Gabriel que estuvo en sintonía con mis nuevas búsquedas explorando conmigo cada rincón que oliera a Arte. A todos, gracias por acompañarme en este proyecto y transformar mi vida en una catarata de momentos felices.

Tema de investigación

Siendo el retrato un tema de interés dentro de la práctica artística en todos los tiempos, la presente investigación toma como objeto de estudio el Autorretrato Pictórico de Artista considerando esta realización visual no sólo desde el puro placer estético sino además en tanto producción social determinada por un tiempo y un espacio. En este sentido el estudio es abordado principalmente desde un punto de vista sociológico que nos permite analizar el rol del artista en la sociedad, la relación del mismo con su entorno, así como también la influencia del contexto sobre la producción de su propia imagen.

El retrato es una práctica frecuente desde los comienzos de la expresión artística que a lo largo del tiempo ha logrado constituirse como un género diferenciado del resto. Para este estudio es necesario definir lo que se entiende por retrato y para ello el Diccionario de la Real Academia Española presenta varias acepciones. Se parte de aquella que lo define como “descripción de la figura o carácter, o sea, de las cualidades físicas o morales de una persona” (RAE, 2022), entendiendo por autorretrato esa misma descripción, pero de sí mismo. No obstante, se puede ampliar esta definición con el fin de enriquecer y abarcar todos los aspectos que se reconstruyen al ponerse en contacto la imagen del pintor con el espectador.

En tal sentido, se comparte el criterio adoptado por los historiadores Pierre y Galienne Francastel quienes toman como referencia la definición de retrato que contempla la Enciclopedia Británica: “El retrato es una evocación de ciertos aspectos de un ser humano particular, visto por otro” (Francastel, 1978, p 9). Desde este punto de vista, determinados aspectos de un ser humano son sometidos a la visión de otro, es decir, no estamos ante una imagen fiel al modelo sino ante una imagen subjetiva. La idea es que se reconozcan ya no sólo las cosas ni las personas sino un conjunto de signos a través de los cuales tanto el pintor como el espectador reconstruyen de acuerdo a su criterio la imagen aproximada de una persona.

El planteo de una serie de preguntas sobre el Autorretrato Pictórico de Artista en el marco del presente proyecto de investigación apuntan a entender por qué en la actualidad, cuando se tiende a digitalizar un sin fin de aspectos del quehacer humano, subsiste la autorepresentación sobre el lienzo. ¿Cuáles son los estímulos que conducen al artista a representar su propio cuerpo de forma pictórica en medio de una cultura visual donde la imagen se caracteriza por su volatilidad? ¿Por qué el cuerpo del artista plasmado en un cuadro continúa suscitando interés ante la proliferación de la autofoto digital? ¿Es la materialidad, que elige el artista para trabajar su figura, lo que influye en la percepción de la obra y la mantiene vigente? Estos interrogantes se harán extensivos a tres protagonistas del escenario artístico local: Javier Carricajo, Paula Grazzini y Juan Balaguer. Todos artistas plásticos, activos en la actualidad que trabajan en sus respectivos talleres a partir de sus propias figuras. Creativos rosarinos que operan en el campo cultural en el que estamos inmersos y enriquecen el espacio de las artes visuales con el aporte de sus obras.

Hipótesis

El Autorretrato Pictórico continúa siendo una práctica de interés para los artistas contemporáneos en la medida en que es un medio para construir y representar una imagen de sí mismos y, a su vez, una forma particular de concebir el mundo.

Objetivos

La presente investigación pretende:

- Constatar la vigencia del Autorretrato Pictórico de Artista frente al surgimiento de las distintas técnicas que aparecieron con el avance de la tecnología.
- Ratificar la conservación de su espacio frente a la autofoto digital.

- Registrar distintas modalidades del Autorretrato Pictórico de Artista que se desarrollan en la escena local.
- Documentar no sólo la labor artística sino también la palabra de los creativos rosarinos activos: Javier Carricajo, Paula Grazzini y Juan Balaguer.
- Mostrar que el Autorretrato Pictórico no sólo da cuenta de la finitud de la vida sino también de la necesidad del ser humano de representarse a sí mismo y posicionarse frente a la sociedad.

Metodología

Parte de este trabajo de investigación se sustenta con bibliografía específica que aportan disciplinas como la Sociología del Arte y la Historia del Arte. Incluye además datos obtenidos por el acceso virtual a los Museos depositarios de las obras elegidas para analizar. El abordaje de la bibliografía y de las obras relacionadas con el objeto de estudio habilita un análisis en profundidad de autorretratos de pintores representativos de diferentes períodos artísticos, así como también permite detectar las transformaciones que ha sufrido el género con el transcurso del tiempo y los aportes que legaron las prácticas retratísticas de artistas icónicos.

En cuanto a la problemática del Autorretrato Pictórico del Artista en la actualidad se analizan las producciones Javier Carricajo, Paula Grazzini y Juan Balaguer. Se trata de artistas rosarinos seleccionados por su proximidad a nuestro objeto de estudio y cuyas obras, hasta el momento, no han sido objeto de una investigación académica. La obtención de datos en forma directa por medio de entrevistas en profundidad realizadas a dichos artistas nos permiten conocer, entre otros aspectos, qué aportes obtuvieron de sus antecesores, cuáles son las características que los identifican y qué intereses despierta la práctica del Autorretrato Pictórico en el actual mundo cotidiano saturado de imágenes digitales. El registro en la tesina, tanto de las obras como de la palabra de los

artistas locales, constituirá a su vez un aporte a los archivos sobre arte contemporáneo en Rosario.

El presente trabajo de investigación se ordena a través de cuatro núcleos. Los dos primeros están destinados a plantear el Autorretrato Pictórico como una herramienta que a partir del Renacimiento el artista dispone para manifestar su deseo de trascender o alcanzar algún tipo de reconocimiento social, político o religioso. Tanto el surgimiento de la figura del artista como la imagen pública que él mismo pretende construir son móviles que estimulan las prácticas de la autorepresentación. El tercer núcleo aborda el Autorretrato Pictórico desarrollado en el arte moderno por autores que se alejan de la representación mimética y utilizan su propia imagen como búsqueda estilística. Se analiza el papel que cumple el artista en su tiempo, la relación con sus contemporáneos así como también la influencia del entorno en la práctica artística. El cuarto núcleo está referido a la producción llevada a cabo por artistas de nuestra comunidad que trabajan el Autorretrato Pictórico en un contexto donde el retrato tiende a competir con la auto foto digital popularmente denominada *selfie*.

Marco teórico

Tanto las cualidades del artista como el rol que cumple en una determinada sociedad están sometidas a variables que deben ser abordadas por diversas disciplinas específicas. En este trabajo, las investigaciones de reconocidos sociólogos e historiadores del arte, nos permitirán entender el papel que cumple el artista en su tiempo, la relación del artista con sus contemporáneos así como también la influencia de su entorno al momento de autorretratarse. Se distinguirán las modalidades en que el Autorretrato Pictórico ha funcionado como una herramienta que el artista dispone para manifestar su deseo de trascender o alcanzar algún tipo de reconocimiento social, político o religioso.

El Autorretrato Pictórico de Artista tiende a conservar su espacio en todos los tiempos, subsistió ante el surgimiento de la fotografía y aún hoy se practica a pesar de la masiva circulación las tan populares *selfies*. Las entrevistas otorgadas por los artistas rosarinos Javier Carricajo, Paula Grazzini y Juan Balaguer, cuyos autorretratos pictóricos conviven con la autofoto digital, nos permitirán conocer qué interés técnico o estético persiguen así como también los móviles que guían la elección temática en sus obras.

El presente investigación se desarrolla a través de los siguientes núcleos:

a- Valoración de la figura del artista en la sociedad

El desarrollo de este núcleo contempla las producciones escritas de una serie de autores que nos ayudan a pensar en qué medida la emergencia del autorretrato del artista como sub género pictórico estuvo íntimamente vinculado con su reconocimiento a nivel social. Larry Shiner (2004) nos permite entender los factores que operan en el cambio de la condición social del artista cuando se produce la distinción entre Bellas Artes y artesanía. Por su parte, los historiadores Ernest Kris y Otto Kurz (2010) abordan el surgimiento de las biografías y su influencia en la creación de la imagen del artista como genio creador inspirado por Dios. Finalmente, los historiadores Pierre y Galiene Francastel (1978) proponen un análisis detallado del desarrollo del autorretrato en Occidente a partir de sus orígenes en las civilizaciones antiguas. Con este objetivo en mente, se analizan las obras de los artistas Benozzo Gozzoli, Diego Velázquez, Alberto Durero y Francisco de Goya y Lucientes.

b- El autorretrato como construcción de una imagen pública

Amparo Serrano de Haro (2012) estudia la producción retratística renacentista de Sofonisba Anguissola, relacionando las necesidades propagandísticas de la autora con su modo de autorepresentación. No sólo da cuenta del virtuosismo técnico que acredita la artista, sino que pone énfasis en la gama de poses y objetos que incluye en sus retratos a fin de mostrarse como una mujer noble, digna de ser contratada.

En el mismo sentido, la investigadora Patricia Mayayo (2003) analiza la obra de la pintora Artemisia Gentileschi y el uso del autorretrato como herramienta para luchar contra los prejuicios que había en la época con respecto a las mujeres pintoras. Por su dominio de diversas técnicas y géneros, esta artista logró posicionarse en el círculo, predominantemente masculino, de pintores destacados en el barroco italiano.

El historiador Thomas Crow (2001) aborda la labor retratística de las dos mujeres artistas más famosas en la Francia del siglo XVIII: Elisabeth-Luise Vigée-Lebrun y Adelaide Labille-Guiard. Admitidas en la Academia dentro de las escasas cuatro plazas disponibles para artistas mujeres en la época, dominan el género del retrato. En medio de una cultura sexista, Vigée-Lebrun realizó numerosos retratos de la reina María Antonieta logrando visibilizar su obra, mientras que Labille-Guiard canalizó por medio de la autorepresentación rasgos de su independencia intelectual y consiguió un importante grado de reconocimiento público.

Los textos sobre el movimiento realista de la historiadora Linda Nochlin (1991) permiten un acercamiento a los primeros artistas comprometidos con la realidad social que mantuvieron un claro conflicto con la tradición antigua academicista dominante en la época. La autora hace referencia, entre muchos otros artistas abordados a lo largo del texto, a Gustave Courbet, Henri Fantin-Latour y Frédéric Bazille, pintores unidos por la exigencia de contemporaneidad y la forma de representación concreta de los temas.

c- El autorretrato como búsqueda estilística

Los artistas que dieron origen a lo que denominamos arte moderno hicieron uso de su propia imagen para incursionar en nuevas prácticas artísticas. Con el fin de analizar estas experiencias se apela a categorías que refieren a lo moderno según el criterio de la historiadora Briony Fer (1998). La búsqueda estilística vehiculizada en los autorretratos de Paul Cézanne, Vincent van Gogh y Paul Gauguin se analiza siguiendo los criterios que nos brinda el texto de Pierre y Galiene Francastel (1978). Además, se desarrollan las inquietudes formales de Cézanne desde el punto de vista de María Elena

Muñoz (2012) y se considera el uso expresivo del color en la obra de Van Gogh siguiendo a Stephen Eisenman (2001).

d- Pervivencia del autorretrato en Rosario

El Autorretrato Pictórico de Artista conservó su espacio en todos los tiempos a pesar del surgimiento de la fotografía y aún hoy cuando masivamente circulan las tan populares *selfies*. Para analizar la vigencia del autorretrato pictórico, la situación del artista en el campo cultural y su relación en el actual contexto comunicacional abordamos la producción de los artistas Javier Carricajo, Paula Grazzini y Juan Balaguer. Todos egresados de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario y activos en la misma ciudad, de los que se obtienen datos en forma directa por medio de entrevistas en profundidad.

CAPITULO I

Valoración de la figura del artista en la sociedad

En la Antigüedad no había una palabra para lo que nosotros llamamos arte. Los griegos denominaban *techné* y los romanos *ars* a lo que hoy entendemos por oficio, así definían a la capacidad o destreza humana para fabricar un objeto. En la Edad Media los términos específicos de pintor, escultor y arquitecto tampoco tenían el sentido que le damos en la actualidad. El pintor medieval era considerado un artífice de la decoración, trabajaba para patrones que especificaban el contenido, el diseño y el material de los encargos. Además, este artífice medieval no trabajaba en forma individual sino que formaba parte de un taller en donde se resolvían todos los aspectos relativos a la obra. Generalmente, por tratarse de una labor manual, se lo situaba en una condición baja. No era un creador porque su actividad se limitaba a modificar lo dado por la naturaleza.

Para entender el surgimiento de la figura del artista y su valoración en la sociedad Larry Shiner (2004) en *La invención del arte, una historia cultural* hace referencia a la distinción que se da a partir del siglo XVI entre bellas artes y artesanía y, consecuentemente, entre artista y artesano. Sostiene que en este tiempo se reformula el concepto tradicional de arte: si durante dos mil años significó toda actividad humana realizada con habilidad, a partir de allí, el concepto muta, se jerarquiza, las bellas artes pasan a oponerse a la artesanía y a las artes populares.

Afirma que esta separación fue resultado de transformaciones sociales que se dieron en Europa donde la categoría de bellas artes surge como una invención moderna. Al igual que otros pensadores de la época, muestra cómo el sistema moderno sostiene su hegemonía asimilando a los artistas y haciendo una estricta distinción entre arte culto y artesanía. De esta manera, el artista también es recategorizado y pasa a ser un intelectual, alguien que no trabaja sólo con las manos.

Shiner sugiere tres razones que fundamentan la aparición de esta idea moderna del artista: el surgimiento del género “biografía del artista”, el desarrollo del autorretrato y el ascenso del “artista cortesano” (2004:73). Estos ejes son desarrollados en el

presente capítulo y nos permiten entender rasgos actuales del autorretrato pictórico del artista.

1.1 Surgimiento de la biografía de artista

Hay un cierto interés social por la personalidad del artista, una creencia generalizada sobre los rasgos y aptitudes especiales requeridos para la creación artística que le da un lugar especial al creador de una obra de arte. Pervive un misterio, una magia en torno a este productor de imágenes que lleva a sus contemporáneos a posicionarlo en relación con una elite de personalidades creadoras.

Podemos decir que el artista posee en la sociedad una *visión enigmática*. Según Ernest Kris y Otto Kurtz (1982), esa visión enigmática parte de las historias que se cuentan sobre ellos en todos los tiempos y latitudes, del impacto que el relato causa en la sociedad y en consecuencia dota de una magia misteriosa a la creación de la imagen. Claro que esta recepción, que se da en ciertos períodos y culturas, esta determinada además por las características y habilidades personales del artista. Como en un efecto de retroalimentación, las historias afectan al artista y al proceso de producción.

Los relatos históricos sobre los artistas aparecen documentados a partir de que la obra de arte lleva la firma de su autor. La necesidad de identificar la autoría está relacionada con la valoración de la obra en sí misma, independizada de otra función, sin ligamentos utilitarios, el arte se constituye en un campo independiente en donde el nombre del maestro va unido a su obra. Kris y Kurtz sostienen que “Las firmas de los artistas griegos a partir del siglo VI a.c son los primeros indicios del futuro renombre artístico y las escasas referencias a artistas en la literatura de los períodos arcaico y clásico son las precursoras de las biografías de los artistas que aparecieron como categoría literaria definida en el período helenístico” (1982: 24).

La idea de artista que se manifiesta en las biografías griegas se puede considerar un logro de su propia cultura, ya que algunos romanos sólo conocían los nombres. En la alta Edad Media, los excepcionales casos de hombres de oficio famosos provenían de la Antigüedad. Sólo cuando concluyen los períodos románico y gótico, el artista logra salir del anonimato. En ese momento comienza a darle a sus obras características formales

provenientes de las fuentes clásicas. Finalmente, en la baja Edad Media, en los siglos XIV y XV, surge la figura del artista en forma independiente al igual que la biografía del artista como sub género diferenciado.

A partir de ese momento podemos hilvanar una cadena de relatos literarios que dan cuenta de la vida de los artistas en sociedad y cómo se relacionan con sus pares. Algunos integrando gremios, otros formando parte de talleres imbuidos de ideales humanistas o participando de espacios ligados al mecenazgo de la Iglesia. Lo cierto es que el artista no se encuentra solo sino que es miembro de una gran comunidad de “*genios*”.

La biografía del artista, como nuevo género literario, trata al pintor como una figura heroica. Intenta exaltar los logros individuales y acentuar las habilidades tradicionales propias del oficio. La colección de biografías de artistas más famosa desde Cimabue a nuestros tiempos pertenece al escritor italiano Giorgio Vasari, en *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* publicada por primera vez en 1550 y reeditada en 1568 registra datos y anécdotas de aquellos hombres y sus obras.

La construcción del artista como genio creador está alimentada principalmente por estas anécdotas. Vasari es quien relata la historia más conocida sobre Cimabue, el maestro de Giotto. En ella cuenta que Giotto era hijo de un campesino y que mientras cuida el ganado de su padre pinta animales en las piedras, un día en que Cimabue pasaba por allí y detecta el gran talento del pastor, lo lleva con él y se hace cargo de la educación del niño que esta predestinado a convertirse en uno de los artistas más grandes de Italia.

Lo más relevante de este relato induce a pensar que el talento del artista se expresa ya en la niñez, que llama la atención de las personas y que gracias a él será reconocido socialmente. Se trata de una fórmula biográfica que sale de la experiencia diaria en donde los grandes artistas revelan su talento en la niñez y son percibidos por el entorno como *niños prodigio* a los que se les atribuyen hechos casi milagrosos. Ese genio, surgido como don en la niñez, habilita la posición especial otorgada por el Renacimiento al artista y justifica su ascenso a la cumbre de la escala social.

Resulta importante mencionar que a los artistas de la Antigüedad clásica no se les atribuían ningún sello de singularidad ni un talento especial. Por el contrario, la posición social en la ciudad estado griega era muy limitada para ellos ya que no eran independientes, poseían escasos derechos y por abocarse a una labor manual se los ubicaba dentro de una clase servil. Sumado a esto, las doctrinas platónicas, que consideraba el arte como mimesis, los situaba como meros imitadores de la naturaleza. En tal sentido Kris y Kurtz (1982) “Sólo a principio del siglo IV a.C comenzó a cambiar la estimación de pintores y escultores, viéndose claramente cuando los artistas son protagonistas de las biografías” (1982:49).

Si bien las biografías helenísticas ponían al artista a la altura de los príncipes, no pudieron anular la subestimación por el arte como profesión ni consiguieron validar la posición social del artista. Tanto el pintor como el escultor siguieron considerándose artesanos carentes de inspiración, ya que, según Platón, sólo los poetas eran poseedores de tal iluminación.

Mientras permanece la idea de que la obra de arte es inferior a la naturaleza porque solo puede imitarla, surge otra postura que afirma que la obra de arte es superior a la naturaleza porque corrige sus defectos. Partiendo de esta base, surge una nueva idea de artista, siendo Plotino quien asegura que la imaginación y la visión interior son más importantes que la imitación de la realidad. Con esta revisión del concepto de artista, el pintor comienza a ocupar un lugar entre los creadores que hasta ese momento había sido exclusivo de los poetas.

Esta imagen del artista, que prácticamente se había perdido durante la Edad Media, reaparece en el Renacimiento: Giotto es el nuevo protagonista de una biografía, también resurge la idea del talento innato y de una voz interior que lo inspira. A partir de este momento todas las narraciones de la vida de los artistas se asocian con la concepción básica de su genio creador, valorándose extremadamente la imaginación, al punto que no era la imitación sino la invención la máxima aspiración artística. La consideración de una buena factura también es desplazada por un nuevo canon de apreciación, el éxtasis artístico. Nos encontramos así con una nueva imagen del artista que crea una obra a partir de su visión interior, por inspiración, llevado por un impulso

auténticamente extático; un artista respetado como un ser divino en una sociedad que le rinde culto como genio.

Es necesario destacar la posición especial que la sociedad le otorga al artista. Si bien no se pueden analizar todas las variantes de la relación entre el artista y su entorno podemos plantear una aproximación basándonos en las características de la figura del artista ya mencionadas y el impacto que generan entre sus contemporáneos. Para entender esta relación basta recordar la reacción que nosotros tenemos al estar ante una obra de arte, la admiración que nos produce una copia fiel de una realidad reconocible, la valoración que hacemos del artista que es capaz de reproducir una hermosa imagen con su pincel.

Admiramos la manera en que un artista callejero trabaja en forma rápida comenzando por un detalle y llega a concluir una imagen que responde más a un modelo interior que a la copia del modelo exterior. El espectador común tiende a valorar al artista por el dominio de las proporciones, la forma de plasmar sobre un lienzo la realidad desde su interior y la rapidez en la ejecución de la obra. Estas características describen el virtuosismo técnico del artista y determinan la habilidad del mismo para elegir su propio estilo.

Las biografías estudiadas por Ernest Kris y Otto Kurtz admiten una idea de superioridad del artista respecto a sus contemporáneos, no sólo por su actividad sino también por su propia personalidad. Tanto las respuestas rápidas como los chistes son indicadores de la destreza que opera ante lo inesperado, el artista muestra aquí el dominio del entorno y la superioridad sobre el público en general. Tal como los biógrafos describen, se los suele convocar para realizar papeles en comedias y farsas en las que queda expuesta esta relación. También existen anécdotas en donde esa superioridad es demostrada cuando el artista, con deliberada ironía, se coloca al mismo nivel que el hombre vulgar o cuando tiene que afrontar conflictos contractuales con quienes les encargan las obras.

La literatura novelesca italiana del Renacimiento es otro género literario que se suma al abordar el tema de las características especiales del pintor, destacando su genio y su inventiva. Lo burlesco de la novela destaca el ingenio de los artistas mientras que el

público, víctima de sus bromas, se siente desconcertado. Podemos comparar entonces el engaño que se pone en práctica en las novelas florentinas con el poder engañoso de la imagen sostenido por la filosofía platónica. No obstante, el concepto de engaño, no tuvo cabida en las biografías renacentistas que, por el contrario, desarrollan su función de sublimación del artista.

1.2 Desarrollo del autorretrato

Los orígenes del retrato se remontan a los tiempos de las civilizaciones antiguas y para hacernos una idea de arte de la época sólo nos podríamos referir a los vestigios que resistieron el paso del tiempo: las esculturas. Las principales motivaciones que fundamentaban la existencia de la imagen esculpida eran la idea de superar la muerte y la de ejercer el poder imperial. No obstante no se puede negar la existencia de la representación pictórica y debemos pensar que por la fragilidad del material desaparecieron.

Los primeros registros pictóricos de retrato que sí se conservaron pese al paso del tiempo provienen de la colonia griega radicada en El Fayum, Egipto, entre los siglos I y VI d.C. Esta comunidad momificaba a sus muertos y los colocaba en sarcófagos cuya tapa tenía la forma de cuerpo humano. Sobre esta superficie e influenciados por la Antigua Grecia se reproducían los rasgos auténticos del difunto. Los rostros se representaban vistos de frente, los párpados eran tratados con luces y sombras. La piel se modelaba por color, sin marcar contornos lineales. También los peinados y trajes variaban según la raza y la función social del difunto.

En los siglos III y IV, mientras Occidente adopta el Cristianismo, el retrato se extingue entre las costumbres del público y queda reservado sólo a la elite, en objetos ornamentados tales como dípticos nupciales, alhajas y vajilla. El retrato antiguo presente en las momias greco egipcias junto a la pintura sobre vidrio, los mosaicos en los palacios y los frescos de las catacumbas constituyen un conjunto que se puede aproximar al retrato moderno. Según Francastel “Al final del Bajo Imperio... es la

primera vez que en Occidente se materializa este género en función de sus propios medios, es decir, únicamente pictóricos” (1978: 49).

En Occidente el retrato es prácticamente olvidado durante la Edad Media debido a la mentalidad cristiana, sólo los Papas y emperadores pueden disponer de ellos con el fin de mostrar su jerarquía en la sociedad. A partir del siglo IX comienzan a realizarse retratos de donantes, particulares que financian las decoraciones de las iglesias y exigen figurar en medio de las escenas sagradas. En el siglo XIV este campo se amplía aún más al conquistar la superficie anterior de los altares y los retablos de madera, que son desplazados más tarde por el cuadro de caballete.

A partir del siglo XV, con el nacimiento de la burguesía y la difusión de la filosofía humanista, renace el interés por la representación del ser humano. Estamos ante una etapa de expansión del género donde franceses, italianos y flamencos se abocan a la representación de la figura humana. Se generaliza el uso del óleo y se ponen en práctica múltiples formas de tratar la figura y el fondo.

El artista David Hockney (2001) en su libro *El conocimiento secreto* sostiene que la proliferación del autorretrato pictórico en esta época se debe también a la invención y fabricación del espejo plano de cristal, logrado en la isla de Murano, que hizo posible el reflejo de una imagen nítida. Estos espejos sólo eran adquiridos por la burguesía y los aristócratas de la época, con lo cual los artistas de familias acomodadas o los que trabajaban para mecenas tenían acceso a los ellos y consecuentemente, a la posibilidad de autorretratarse.

Los retratos de los pintores del primer Renacimiento aparecen entre los fieles dentro de las pinturas religiosas, sólo un pequeño grupo de artistas cortesanos comienzan a autorretratarse reclamando una condición social elevada. Generalmente lo hacían con vestimenta elegante, mirando directamente al espectador y con posturas relajadas, no representaban ningún signo que recordara la labor manual de su oficio. No se retratan como trabajadores sino como caballeros.

A partir del siglo XVI el autorretrato se considera un sub género en la pintura, queda ligado al ámbito de lo privado y en la representación como demostración de estatus social o profesional. Ya en el siglo XIX, influido por la fotografía, se va modificando y diversificando. Aparecen búsquedas a nivel estilístico y en algunos casos la función representativa se convierte en algo conceptual, ya que los rasgos y parecidos fisonómicos suelen sustituirse por rasgos emocionales o psicológicos.

1.3 Ascenso del artista cortesano

Las biografías de artistas y el desarrollo del autorretrato, tal como lo analizamos, fueron cruciales en el posicionamiento social del artista durante el período renacentista. No sólo fueron considerados genios creadores con inspiración divina sino que además esas dotes les abrían paso a una participación activa dentro de las cortes y del ámbito aristocrático de la época.

Estos pintores, escultores y arquitectos se destacaban del resto de sus colegas por estar al servicio de los príncipes recibiendo un salario anual y alojamiento. Pintaban retratos, decoraban habitaciones, acondicionaban muebles, fabricaban tapices y hasta organizaban festivales incluyendo el diseño de vestuarios. A diferencia del artista moderno, sus trabajos eran encomendados de forma específica por sus empleadores y no se consideraban una manifestación individual de expresión personal. Fueron unos pocos proveedores de la corte que pertenecían a una pequeña elite llamada “corte de artista” y que hoy conocemos como los artistas del Renacimiento.

Uno de los pioneros en el género del retrato en el Quattrocento italiano fue Benozzo Gozzoli¹, nombre artístico adoptado por el pintor Benozzo di Lese di Sandro, autor de *La procesión de los Reyes Magos* (Fig.1). Estos frescos fueron realizados por

¹ (1420- 1497) Activo en la Toscana, Umbría y Roma colabora entre 1440 -1445 con Fra Angélico en la decoración del convento San Marcos de Florencia y en 1445 trabaja con Lorenzo Ghiberti en las puertas del baptisterio de Florencia. Bajo esta influencia desarrolla la pintura mural al fresco, la mayor parte de su obra, y también la pintura en caballete en donde empleaba el temple. (Recuperado el 20 de febrero de 2022 de la Ficha de artista Museo Thyssen. <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/gozzoli-benozzo>)



Figura 1 Benozzo Gozzoli (1459-1460) *Procesión de los Reyes Magos*. Fresco, s/d, pared este de la Capilla Médicis. Palacio Médicis-Riccardi, Florencia.

encargo de Piero de Médici para la capilla del Palacio Médici Ricciardi y aborda como tema de representación la procesión que realizan los Reyes para ofrecer sus presentes a Jesús. El desfile de jinetes recorre un camino zigzagueante que alude a las colinas de Florencia. Cipreses, animales exóticos, torres palaciegas se mezclan con escenas de caza, divertimento característico de la aristocracia de entonces.

Gozzoli, formado como miniaturista, abundó en detalles mediceos, incluyó en su pintura lemas familiares y aplicó en la vestimenta los colores blanco, rojo, verde y azul representativos de Florencia. Realizó en esta obra numerosos retratos de la familia florentina así como su propio autorretrato. Se representó en medio de la comitiva de los miembros de la corte dirigiendo su mirada directamente al espectador.



Figura 2 Benozzo Gozzoli
(1459-1460) *Autorretrato*. Fresco, s/d,
pared este de la Capilla Médicis.
Palacio Médicis-Riccardi, Florencia.

La procesión es un tríptico que funciona como propaganda política y puede leerse como la Epifanía del poder de los Médici. Para nosotros es necesario destacar la aparición del autorretrato de Benozzo Gozzoli (Fig.2). El artista se incluye dentro del grupo de cortesanos, da conocer su rostro, su identidad, reflejando así la situación política y social que atraviesa el pintor del Quattrocento.

A finales de siglo XV surge el interés por un rostro idealizado y embellecido, una tendencia que fue inspirada en los escritos y modelos de la Antigüedad. Los artistas disponen de un amplio abanico de posibilidades de representación, podemos encontrar retratos sobre fondo neutro, sobre fondo imaginario, con arquitecturas al estilo antiguo e interiores con ventana abierta al paisaje. Las figuras pueden hallarse de perfil o de frente, en tres cuartos o cuerpo entero, tal como las presenta el retrato ecuestre florentino.

Si bien el autorretrato se afirma como género autónomo no es una actividad que los artistas de la época hayan desplegado en forma exclusiva. Tanto en Italia, Francia o los Países Bajos se practica en forma ocasional y quizás ya no quedan registros. Según

Francastel (1978), sólo se suscriben contratos de encargo para un fresco o cuadro de altar y no para un retrato. A esto se suma, el hecho de que éstos no siempre llevan la firma con lo cual varios de ellos se mantuvieron anónimos.

Los italianos divulgan los protocolos metodológicos conformados por la perspectiva lineal, las proporciones clásicas y el canon de belleza. En Europa central se recepciona el nuevo movimiento y se integran a él abordando la representación racional del cuerpo humano, tratando que la figura imite la naturaleza lo mejor posible. No obstante es Alberto Durero², grabador y pintor por excelencia del Renacimiento alemán, quien busca modificar esas normativas y conciliar la teoría con la práctica. Su búsqueda no sólo contempla la aplicación de esas reglas sino que además intenta superarlas.

Sus primeras investigaciones, en lo que concierne al retrato y la autorepresentación, se basan en la observación del modelo vivo que encontraba dentro de su entorno cercano o bien su propia figura. Se estudia a sí mismo dándose aspecto real, exaltando su belleza física o con rasgos de espiritualidad semejantes a Cristo tal como lo plasma en el *Autorretrato* de 1500 que se encuentra en Múnich.

Al regreso de su primer viaje a Italia elabora su *Autorretrato* de 1498 (Fig. 3) donde se presenta como un caballero distinguido, camisa blanca bordada en oro, capa parda en el hombro sostenida por cordón de seda y guantes grises de cabritilla en sus manos. Su postura en forma de “L” acompaña las horizontales y verticales de la ventana. Se representa en un interior que se comunica con el exterior por medio de una ventana debajo de la cual inscribe la frase en alemán *1498, lo pinté según mi figura. Tenía yo veintiséis años Albrech Dürer.*

Podemos inferir, a partir de la vestimenta, que el pintor se presenta como un señor, denotando su nuevo estatus social. Además cubre las manos con guantes,

² (1471-1528) Hijo de orfebre, alumno del pintor Michael Wolgemut, realiza numerosos viajes claves en su formación. En su primer viaje a Venecia toma contacto con Bellini y a su regreso, culminando su etapa de aprendizaje, abre su propio taller en Nuremberg. El segundo viaje a Italia, con paso por Roma, señala el inicio de su período de madurez cuando aparte de producir sus más importantes obras deja por escrito sus propias teorías acerca del arte. (Ficha de Artista Museo del Prado Recuperada el 20 de febrero de 2022 del sitio <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/durero-alberto/fa9508c2-c861-457b-b826-aea40412f8de>)



Figura 3 Durero, Alberto (1498) *Autorretrato*. Óleo s/tabla, 52 x 41 cm. Museo del Prado, Madrid.

ocultando las huellas del trabajo manual y mostrándonos la elevación de su condición de artesano a artista. Incorpora la arquitectura en el marco de la ventana y el paisaje italiano dando cuenta de su conocimiento del canon vigente. Mira fríamente al espectador y agrega una inscripción que muestra la satisfacción de su propio quehacer artístico. El pintor utiliza su propio retrato para dejar en evidencia sus intenciones: presentarse ante la sociedad, dignificar su propia condición y ratificar su lugar dentro de las artes liberales.

Según Francastel, si bien el protestantismo es enemigo de la imagen religiosa no llega a profesar la iconoclastia total, tolera la pintura laica habilitando al género del retrato a convertirse en el cauce de las aspiraciones artísticas que antes de la Reforma se expresaban en el cuadro sagrado. Como consecuencia, en los países protestantes se desarrollaron numerosas categorías de retrato: de corte, oficial, alegórico, mórbido; mientras que en los países católicos el retrato, de carácter profano, se retira de los frescos y de los cuadros religiosos migrando al cuadro de caballete definitivamente.

El retrato, retirado de la pared en un panel móvil y propiedad exclusiva del comitente, habilita al pintor a trabajar este género dentro de las cortes europeas. Un ejemplo de ello es el encargo que recibe Diego Velázquez³ del rey español Felipe IV cuando, luego de realizar un viaje por Italia y estar en contacto con la producción de Tiziano, pinta su gran obra maestra *Las meninas* (Fig. 4).

Compositivamente podemos detectar en el retrato de la familia real las figuras distribuidas en dos ejes: frontal y transversal. De izquierda a derecha, considerando el punto de vista del espectador, se encuentra el propio Velázquez pintado frente a un gran lienzo; a su lado la infanta Margarita ocupa el centro acompañada en ambos lados por dos meninas que la asisten. Seguidamente aparece el grupo de una enana y un bufón y por detrás de éstos, la guarda menor de damas, el guardadamas varón y el aposentador de la reina tomando la puerta del fondo del cuarto.

Estos grupos se distribuyen dejando un gran vacío sobre sus cabezas en donde apenas se distinguen dos cuadros. Una luz ingresa por una ventana lateral e ilumina el rostro de la infanta, otro eje de luz que atraviesa la escena lo marca la puerta del fondo, mientras que un tercer foco de iluminación se advierte sobre los reyes y se refleja en el espejo.

³ (1599-1660) Se forma en el estudio sevillano del prestigioso maestro, escritor y poeta Francisco Pacheco hasta los veinticuatro años, se traslada a Madrid y sirve al rey hasta su muerte. Fue uno de los primeros exponentes en España del naturalismo procedente de Caravaggio y Ribera. Como miembro de la corte pudo estudiar los Tizianos de la colección real, compartir con Pedro Pablo Rubens su estadía en Madrid y ampliar en Roma sus estudios de perspectiva y arquitectura. (Ficha de Artista Museo del Prado Recuperada el 20 de Febrero de 2022 del sitio <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/velazquez-diego-rodriguez-de-silva-y/434337e9-77e4-4597-a962-ef47304d930d>)



Figura 4 Velázquez, Diego Rodrigo de Silva y (1656) *Las meninas*. Óleo sobre lienzo, 320,5 x 281,5 cm. Museo del Prado, Madrid.

Velázquez se autorretrata de pie, en mano izquierda la paleta y en la derecha el pincel suspendido, en actitud pensante, mostrando que su trabajo artístico es producto del intelecto y que su mano hace lo que su pensamiento dicta. Es de destacar la estampa en el pecho del artista de la Orden de Santiago, logro obtenido por intervención del rey tras cuarenta años de amistad que unían a Velázquez y Felipe IV.

Según Francisco Calvo Serraller (2022), en su análisis de obra para el Museo del Prado, las interpretaciones que predominan sobre su móvil son dos: la primera, de carácter político, considera la esperanza de supervivencia de la dinastía en la figura de la infanta y la segunda teoría alegoriza el triunfo de la pintura. Esta última interpretación se fundamenta en los dos cuadros que aparecen en la pared del fondo donde se representan dos episodios mitológicos: *Palas Atenea y Aracne* y *Apolo vencedor de Pan* que exaltan la nobleza de la pintura. Los dos fábulas hacen referencia al triunfo del arte sobre la artesanía, a la superioridad de la pintura de naturaleza liberal posicionándose sobre las artes manuales.

Michel Foucault (1982), en el ensayo que escribe analizando esta obra, considera que el pintor se vale de un juego de representación donde el espejo permite ver lo que el cuadro oculta: una realidad exterior que se proyecta hacia el interior del cuadro. En la pintura holandesa era tradicional el uso del espejo para duplicar el interior de un espacio o modificarlo pero sin alterarlo. Aquí la posición del mismo es casi central y atraviesa todo el campo de representación dirigiéndonos al exterior del cuadro, no refleja nada de lo que está representado en el lienzo sino sólo las dos figuras a las que están dirigidas las miradas de los personajes del cuadro.

El pintor mira hacia el espectador atravesando el cuadro real y ligándolo al mismo de manera tal que podría ser reemplazado por el modelo. La princesa, que también mira al espectador, refuerza su protagonismo con la mirada y las manos extendidas de la dueña arrodillada tal como un donante en oración. La menina de la derecha también dirige su mirada al mismo sitio que el pintor y la princesa. Y por último, un personaje del grupo de atrás, el de los cortesanos, mira al frente al igual que

la enana en el grupo del primer plano. Este recurso cobra sentido al pensarse que las líneas de fuga de todas las miradas atraviesan el plano y convergen en el punto donde se ubica el espectador/modelo/pintor. “El cuadro en su totalidad ve una escena para la cual él es a su vez una escena, reciprocidad pura que manifiesta el espejo que ve y es visto” (Foucault, 1982:23).

Podemos entender este dispositivo si, como espectador, invertimos imaginariamente la mirada y nos posicionamos en lugar del hombre ubicado en la puerta del fondo. Esta situación, que también refleja el espejo, nos permite ordenar la composición en torno a las figuras centrales: el rey Felipe IV y su esposa. Es aquí donde Foucault detecta una triple función “de vista”: la mirada del modelo en el momento que se lo pinta, la del espectador que contempla la escena y la del pintor en el momento en que compone su cuadro. Estas tres funciones, al confluir en el exterior del cuadro, generan un escenario real que hace posible el cuadro final, definen una realidad exterior proyectada al interior, una representación que es “pura” representación.

La inclusión del pintor dentro del entorno familiar de la realeza, la representación alegórica de la Pintura en los cuadros y la distinción que lleva en el pecho Velazquez son algunas señales que nos permiten pensar el camino de ascenso social por el que transitaba el artista en esta época. Su relación con la familia del rey y su destreza en el oficio hicieron posible la realización de la obra más reconocida dentro de toda su producción.

Ciento cincuenta años después es Francisco de Goya y Lucientes⁴ quien continúa la tradición, representa a toda la familia real de Carlos IV (Fig. 5) en un retrato colectivo perteneciente a una serie de retratos que elaboró a partir de su nombramiento como primer pintor de cámara. Los catorce personajes se disponen en un sobrio interior de poca profundidad iluminado por una tenue luz lateral, sin alfombras y cuyo fondo está decorado por dos pinturas cortadas en sus bordes.

⁴ (1746-1828) Hijo de un dorador, estudia dibujo en la Academia de Zaragoza dirigida por José Luzán, sigue su formación con Francisco Bayeu Subías. Después de su viaje a Italia, Anton Raphael Mengs, le recomienda radicarse en Madrid y trabajar al servicio de la corona. Primero lo hará como pintor de cartones de tapices y después en los retratos de la nobleza cortesana. (Ficha de Artista Museo del Prado, 2022)



Figura 5 Goya y Lucientes, Francisco de (1800) *La familia de Carlos IV*. Óleo s/lienzo, 280 x 336 cm. Museo del Prado, Madrid.

En *La familia de Carlos IV* el historiador Fred Licht (2022) reconoce, de izquierda a derecha, al infante Carlos María Isidro, el príncipe de Asturias, la infanta María Josefa, una princesa no identificada, la infanta María Isabel, la reina María Luisa, el infante Francisco de Paula Antonio, Carlos IV, el infante Antonio Pascual, la infanta Carlota Joaquina, Luis de Borbón-Parma y la infanta María Luisa Josefina con su pequeño hijo Carlos Luis. También, a la izquierda y en penumbras, aparece la figura de Francisco de Goya y Lucientes.

Como antepasado formal de retrato de grupo de familia real viva se puede tomar como referencia *Las meninas* de Velázquez. A diferencia de ésta la obra de Goya habilita interpretaciones relacionadas con la crítica a la forma de gobierno. Nos muestra una ambientación austera en donde los personajes mediante su ubicación e indumentaria transmiten, sin ostentar lujos ni riquezas, una función más bien política y social. La

reina María Luisa destaca en el centro de la composición replicando la pose de la infanta Margarita, con traje a la moda francesa, banda de la Real Orden de Damas Nobles y peinada como una mujer griega, desplaza al rey a un segundo lugar como crítica evidente al poder ostentado por ella y el primer ministro Manuel Godoy.

La relación estrecha de los retratados por Velázquez es reemplazado por una sucesión de retratos individuales introspectivos, más cercanos a lo terrenal que a lo divino. Según la descripción que otorga el Museo del Prado sobre los protagonistas de la obra sabemos que entre la reina y el rey aparece el infante vestido de rojo como único nexo de unión del matrimonio. En traje azul el príncipe de Asturias se adelanta un paso mostrándose como próximo heredero real mientras que su hermano lo toma de la cintura indicando así que es el siguiente en la línea de sucesión. Tomada de la mano aparece una dama sin rostro, personaje que podría ser la futura esposa del príncipe. Desde el fondo asoman los hermanos, a la izquierda la infanta María Josefa con un lunar en la frente y a la derecha el infante Antonio Pascual con su esposa y su hija, ya fallecida y retratada a modo de perfil funerario romano. En el extremo derecho Luis de Parma, su esposa la infanta María Luisa con su hijo Carlos Luis en sus brazos.

En el fondo se distinguen dos cuadros con paisajes de mar tempestuoso como un indicador de inestabilidad política y social. A diferencia de Velázquez, Goya omite la puerta abierta del fondo iluminada que da idea de salida así como también el espejo en la pared que nos indica un espacio delante de la pintura y deja de esta manera a los numerosos modelos y al espectador en un espacio aplanado sin libertad de acción. El artista aparece trabajando en su caballete no frente a los modelos sino como parte de la familia real, mantiene la mirada a la misma altura que la del rey ratificando así el estatus adquirido por el pintor en la corte.

El autorretrato en los tiempos renacentistas se puede pensar como herramienta fundamental para el surgimiento de la figura del artista en la sociedad. Mediante el desarrollo del mismo los pintores pudieron manifestar no sólo su destreza manual sino también evidenciar sus dotes intelectuales. Aprovechando las facilidades que le otorgaba la autorepresentación se mostraron ante la sociedad vestidos a la moda cortesana, mostrando sus atributos, en poses pensantes y con miradas que interpelaban

al espectador. Sus retratos, solos o en grupo, tienen en común signos que denotan la intencionalidad de ascenso en la escala social de la época. Junto a las biografías de artistas, el desarrollo del autorretrato, fue vital para el surgimiento de la figura del artista.

CAPITULO II

El retrato como construcción de una imagen pública

2.1 Artistas mujeres, del ámbito privado a la luz pública

Si bien en cada época los mecanismos de poder se ejercen de una manera determinada, algunas mujeres artistas lograron forjar un destino perdurable a pesar de condiciones sociales adversas. Son pocas las mujeres artistas que se conocen del pasado, la información es escasa y el éxito relativo que lograron en vida se debe refrendar con obras que subsistieron al olvido y al anonimato. Abordamos en este trabajo casos de mujeres que construyeron su imagen pública por medio del autorretrato y cuyas obras salieron a la luz gracias a revisiones historiográficas impulsada desde la crítica feminista que se preguntaron por la actividad de las artistas mujeres en tiempos de predominio masculino en la pintura.

Haciendo un recorrido por el inventario de obras renacentistas podemos detectar que la artista Sofonisba Anguissola⁵ se autorepresenta en reiteradas ocasiones. Trabajando en el taller familiar e impulsada a la carrera profesional por su padre, la pintora encuentra que la representación de su propia figura no sólo le resulta útil para practicar y mejorar sus condiciones de retratista sino también le habilita una presentación ante la sociedad de su tiempo. Pudo mostrar su talento y promocionarse a sí misma presentando una imagen vinculada a la virtud y al conocimiento de habilidades ligadas a la idea de femineidad aceptada en su época. Un doble perfil de mujer queda así explícito en su obra.

La especialista Amparo Serrano de Haro diferencia un primer momento en la obra de Sofonisba en el que incluye numerosos autorretratos firmados. En ellos se presenta como parte de una familia noble ataviada con sencillez. Evita la exposición de adornos y joyas, se muestra modesta y discreta eludiendo toda asociación con la

⁵ (1530-1626) Pintora italiana formada junto a sus hermanas, primero con Bernardino Campi (destacado en retratos) y luego con Bernardino Gatti (discípulo de Antonio Correggio). Según Vasari acompaña sus retratos con una serie de objetos que definen su personalidad y su rango de nobleza. En 1559 es invitada a la corte de Felipe II, se convierte en como dama de compañía de la reina Isabel y en forma continua realiza retratos. El pintor Antón Van Dyck avala sus trabajos y la retrata en la vejez. Recuperado el 15 de marzo 2022 del sitio web <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/anguissola-sofonisba/949e390c-13b0-429d-99c9-2b98f2e89a32>



Figura 6 Anguissola, Sofonisba (1556) *Autorretrato frente al caballete*. Óleo s/ lienzo, 66 x 57 cm. Museo de Lancut, Polonia.

vanidad y el lujo propias de la representación femenina de la época. Denota una posición conflictiva entre ser sujeto y objeto del arte en forma simultánea, así como también la delicada situación de combinar el ser “artista” con el rol de “objeto bello” que le otorga la cultura occidental en forma “natural”. Juega con la dualidad y subvierte los estereotipos hombre/mujer, artista/modelo, la artista resuelve figurativa y simbólicamente la manera de mostrarse como artista y mujer a la vez.

En *Autorretrato frente al caballete* (Fig.6) podemos observar cómo la pintora construye su imagen: levanta la mirada al momento de pintar, con su mano derecha sostiene el pincel, sobre el caballete apoya una paleta pequeña y una pintura por

terminar. En esta composición muestra sus habilidades con las técnicas de claroscuro y de sfumado. Toma como tema de su cuadro dentro del cuadro una Virgen con niño y los representa al modo manierista: con cuerpos estilizados y en colores fríos. Al abordar el tema de la Virgen demuestra poder pintar, además de retratos, composiciones complejas de temática religiosa. En realidad lo que vemos, más allá de lo que pinte, es una mujer trabajando frente a un caballete, difundiendo su labor, presentándose ante la sociedad en su rol de artista y no sólo como mujer.

El segundo momento de la producción de Anguissola que señala la autora incluye los cuadros pintados para la Corte española durante catorce años. En este período abandona los autorretratos, ya que su utilidad como método propagandístico se torna innecesario. No obstante, tiene la oportunidad de demostrar allí un profundo conocimiento de sus modelos, sobre todo en los retratos de la reina Isabel de Valois, que fueron los que mayor curiosidad despertaron en su momento y mayor fama le dieron a su creadora. Resulta curioso que muchas de las obras realizadas en esta etapa no llevan firma y, en forma habitual, fueron atribuidas a otros pintores.

Otra excepcional figura femenina que se muestra en sociedad, por medio de la retratística en la Europa de los siglos XVI y XVII, es Artemisia Gentileschi⁶. Mujer artista, exponente del barroco italiano, se formó en el taller familiar en donde disponía de lienzos, pigmentos y materiales difíciles de conseguir fuera de allí. Su padre Orazio Gentileschi, seguidor de Caravaggio, colaboró en la difusión del naturalismo por Italia y particularmente en la educación de su hija cuya obra evidencia dicha influencia.

En la historia de mujeres artistas que desarrolla la investigadora Patricia Mayayo (2003) indaga la obra de Artemisia, detecta en ella dos rasgos principales que la diferencian del resto de las productoras de su tiempo. En primer lugar destaca el trabajo en cuadros de gran escala así como también el abordaje de temas bíblicos o mitológicos cuyos protagonistas son mujeres valientes y en segundo lugar rescata la forma poco convencional en el tratamiento de la iconografía del heroísmo femenino.

⁶ (1593-1653) Hija del pintor Orazio Gentileschi, seguidor de Caravaggio y difusor del naturalismo por Italia, recibe enseñanza en el taller familiar. Trabaja primero en Roma y luego, al radicarse en Florencia, se convierte en la primer mujer miembro de la Academia de dibujo de dicha ciudad. Algunos de sus auspiciantes más importantes fueron Cosme II de Médici y Carlos I de Inglaterra (Mayayo, 2003)



Figura 7 Gentileschi, Artemisia (1615-1617) *Autorretrato como santa Catalina de Alejandría*. Óleo s/lienzo, 71,5 x 71 cm. Galería Nacional, Londres.

Coincide en cierta forma con la descripción detallada que nos ofrece la Galería Nacional de Londres⁷ al organizar una muestra recientemente con numerosas obras de los distintos periodos de producción de la artista. En *Autorretrato como santa Catalina de Alejandría* (Fig.7) Artemisia se presenta en una figura de medio cuerpo y de perfil sosteniendo la rueda típica de Catalina de Alejandría, santa que fallece atada y

⁷ Datos vertidos en el comunicado de prensa emitido por National Gallery al presentar exposición de Artemisa Gentileschi en abril del 2020. Recuperado del sitio https://www-nationalgallery-org-uk.translate.google/about-us/press-and-media/press-releases/artemisia?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es-419&_x_tr_pto=sc

previamente torturada sobre una rueda de madera cubierta con púas de hierro a causa de su fe cristiana a principios del siglo IV. La artista se retrata bajo la apariencia de una mártir cristiana. Cabe señalar que fue violada a los 17 años por Agostino Tassi, colaborador artístico del padre y que, durante el juicio que se desarrolló, Artemisia testificó y padeció torturas. Finalizado el juicio se muda a Florencia donde realiza no sólo esta obra sino varios retratos utilizando su propia imagen. En forma frecuente se muestra como una heroína femenina y ello dio lugar a varias interpretaciones, mientras que para algunos habilita una lectura en términos biográficos para otros la autorepresentación fue un acto consciente de autopromoción.

En dicha exposición se publican frases escritas por Artemisa de cartas enviadas al noble coleccionista siciliano Antonio Ruffo que dicen “Le mostraré a Su Ilustrísima Señoría lo que una mujer puede hacer” (7/8/1649), “Conmigo Su Señoría no perderá y encontrará el espíritu de César en el alma de una mujer” (13/11/1649) así como también escribió “...el nombre de una mujer genera dudas hasta que se ve su trabajo” (30/1/1649). Estas expresiones dan cuenta de la valoración que ella misma hace de su persona, Artemisia ratifica las aptitudes artísticas de la mujer de la época igualándolas a las del hombre contemporáneo y denuncia la subestimación de las capacidades de la artista mujer. Tanto sus cartas como su autorepresentación pictórica forman parte de una estrategia destinada a construir una imagen social de mujer fuerte, con gran determinación, que intenta vencer los prejuicios existentes en la época e introducirse productivamente en el círculo de artistas mas selectos del momento. Su accionar no sólo se limitó al espacio doméstico, con gran tenacidad y elocuente virtuosismo, también pudo darse un lugar, desarrollarse y destacarse en el ámbito público del arte.

Más adelante, al final del siglo XVII y principios del XVIII, se da otro cambio destacado en la imagen y el estatus del artista. Comienza en Europa la fundación de academias oficiales de arte que, ofreciendo una formación práctica y teórica a los artistas, llevan a un segundo plano la enseñanza artesanal impartida por los talleres y confieren jerarquía a sus miembros. Además, estos centros de educación, habilitan espacios de exposición pública que contribuyen con la consolidación de la posición



Figura 8 Vigée-Lebrun, Elisabeth-Luise (1782) *Autorretrato con sombrero de paja*. Oleo s/ lienzo, 97,8 x 70,5 cm. Galería Nacional, Londres.

social e intelectual del artista que había comenzado a darse concretamente en la época del Renacimiento.

Si bien algunas mujeres fueron aceptadas en estas instituciones no gozaban de los mismos privilegios que los varones: participaban de las reuniones pero no se les permitía asistir a las sesiones de dibujo del desnudo, no daban clases ni tampoco estaban habilitadas a competir por la consecución de premios. En el caso de la Academia de París sólo había cuatro plazas reservadas a mujeres. En esta época los artistas varones producían principalmente pintura de historia lo que trajo aparejado un vacío en los

demás géneros artísticos. Esta circunstancia fue aprovechada por artistas mujeres que dominaron oportunamente la retratística y ocuparon el lugar cedido.

Según el historiador y crítico de arte Thomas Crow (2009) en el año 1783 se admitieron dos mujeres en la Academia: Elisabeth-Luise Vigée-Lebrun⁸ y Adelaide Labille-Guiard, dos productoras catalogadas por sus contemporáneos como artistas rivales. Ambas dominaron el género retrato por la calidad de su trabajo y por el patronazgo recibido del más alto nivel, como lo fue el de la familia real. Vigée-Lebrun fue exitosa en la corte de Versalles en los años anteriores a la Revolución Francesa, se convirtió en la pintora preferida de María Antonieta, pintó más de treinta retratos de la reina y su familia que le proporcionaron gran parte de su buena reputación.

No sólo se ocupó de forjar una imagen favorable de la reina sino que también se preocupó por mostrarse a sí misma ante sus contemporáneos. En *Autorretrato con sombrero de paja* (Fig. 8), que fue exhibido en el Salón de la Academia Real en 1783, la artista se representa con un sombrero de paja decorado con una pluma y una guirnalda de flores sosteniendo en su mano una paleta. Posa con vestimenta elegante y mirando abiertamente al espectador. No lo hace en un estudio sino al aire libre, combinando los efectos lumínicos y proyectando la sombra del sombrero en su rostro. Estos contrastes de luz directa e indirecta recuerdan la obra homónima de Rubens, pintor que fue estudiado en su paso por Amberes. Combina gracia y sentimiento con posición y prestigio logrando así presentarse como una dama de sociedad y una artista profesional a la vez.

La producción de Adelaide Labille-Guiard⁹ debe su fama a la retratística de las señoras familiares del rey así como también a la realización de uno de los pocos retratos que se hicieron del revolucionario Robespierre. En tiempos donde la pintura de historia

⁸ (1755-1842) Guiada por su padre, retratista y profesor de la Academia de San Lucas, a los quince años ya retrata miembros de la nobleza. Colega de Jaques-Louis David y esposa del marchante J.B.P.Lebrun organiza veladas en donde capta clientes de las esferas más elevadas de la cultura parisina y de la administración del Estado. (Crow, 2001)

⁹ (1749-1803) Formada con el pintor de historia François-André Vincent, especialista en el género del retrato. Además de participar en los Salones de la época se dedica a dar clases en forma particular para lograr su propia manutención. (Crown, 2001)



Figura 9 Labille-Guiard, Adelaide (1785) *Autorretrato con dos alumnas*. Oleo s/lienzo, 210.8 cm x 151.1 cm. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

estaba reservada a los varones lo que más se acercaba en jerarquía eran los retratos de figuras cercanas a la realeza que tanto Vigée-Lebrun como Labille-Guiard realizan.

No obstante, en el Salón de 1785 presenta *Autorretrato con dos alumnas* (Fig. 9). Un lienzo de gran escala con una altura que supera los dos metros en donde plasma su labor en el taller. Poniendo atención en la escenografía abandona el espacio doméstico para presentar su lugar de trabajo. La pintora es escoltada por dos alumnas y domina el centro de la composición. Sentada frente al caballete, con vestido y sombrero de gala, demuestra su rango y ostenta el éxito de su carrera. Su atuendo contrasta con la

vestimenta sencilla de las dos mujeres que observan el lienzo en condición de humildes aprendices. La artista encuentra así la forma de anunciarse como maestra en el género.

Se asoma en el fondo de la escena el busto esculpido de su padre, una connotación especial de la obra ya que no incluye ninguna persona viva de sexo masculino. Dicha talla estaría relacionada, según el historiador Crow (2001), con el hecho que tanto Vigée-Lebrun como Labille-Guiard fueron víctimas de calumnias propias de la cultura sexista reinante y sus cuadros fueron considerados torpemente obras de hombres. En este contexto ambas académicas construyeron su propia imagen pública poniendo el foco de atención en sus autorepresentaciones, de esta forma no sólo se dieron a conocer en sociedad sino que además fueron reconocidas como artistas.

2.2 Artistas varones, el retrato grupal como manifiesto intelectual

La figura social del artista toma relevancia en el realismo del siglo XIX. Según la historiadora Linda Nochlin (1991) la exigencia de contemporaneidad fue una cuestión central en dicho movimiento artístico, ser artista de su tiempo era un lema de época que implicaba tomar una postura de veracidad frente a la naturaleza poniendo en cuestión los criterios de representación universales provenientes de la Antigüedad y abordando seriamente aspectos concretos con formas de representación apropiadas. En tal sentido rechazaron los grandes temas del pasado y se abocaron al tratamiento de cuestiones provenientes de la experiencia moderna, siendo el trabajo el tema de la vida del momento más frecuentado.

Tras la Revolución de 1848 el artista líder del movimiento realista que brindó la imagen más natural del trabajador fue Gustave Courbet¹⁰. Los artistas de este movimiento creían que la vida cotidiana podía proporcionar asuntos tan serios como los temas tradicionales de la historia, la religión y la mitología. En *Los Picapedreros* (1850) pintó la imagen del campesino sin idealizar en la misma escala reservada a la pintura de historia poniendo relevancia en la actualidad social y la autenticidad del trabajador

¹⁰ (1819 - 1877) Nacido en Ornans, se trasladó a París a los veinte años de edad para estudiar derecho pero, sin embargo, se dedica a pintar. En la capital francesa completa su formación artística, trabaja en la Academia Suiza y copia obras del Museo del Louvre.



Figura 10 Courbet, Gustave (1854-1855) *El estudio del artista* Oleo s/tela, 361 x 598 cm. Museo Orsay, París.

rural. Ese mismo interés, el de plasmar la realidad del momento, podemos detectarlo en *El estudio del artista* (Fig. 10) donde según Courbet “el mundo viene a representarse a mi casa”.

Según la descripción que nos ofrece el Museo Orsay, depositario de esta obra, el escenario de la misma fue el estudio propio del artista. En cuanto a las figuras a la derecha se distingue el grupo de los amigos formado por trabajadores intelectuales y amantes del arte mientras que a la izquierda se ubica el grupo de la vida trivial, el de ricos y pobres, explotados y explotadores. Dentro del primero figuran el mecenas Alfred Bruyas, detrás el filósofo Proudhon, el crítico Jules Champfleury y sentado el poeta Baudelaire. En primer plano una pareja de enamorados representa el amor libre. En el segundo grupo figura un sacerdote, un comerciante, un cazador (con rasgos semejantes a Napoleón III) y un mendigo simbolizando la pobreza. Courbet practica un estilo realista y observa directamente la situación colectiva; esta obra es leída como una alegoría real, un cuadro manifiesto, donde cada personaje representa un valor distinto.

Si en la representación del artista cortesano Diego Velázquez aparece en el costado del lienzo en *Las meninas* y Goya se asoma desde el fondo en *La familia de*

Carlos IV, es Courbet quien se ubica en el centro del panorama social de su época. Acompañado de su modelo desnuda, un gato blanco y el niño muestra su destreza en el manejo de los distintos géneros pictóricos. Sentado frente al caballete con pincel en mano se presenta como un maestro de realidades, con un perfil humilde socialmente pero grandioso ideológicamente. El pintor, en el centro de todo, posa como un mediador y afirma su función social en el papel de artista.

Esta representación, crítica de la sociedad del momento y llevada a un lienzo con dimensiones equivalentes a la gran pintura de historia, es rechazada de la Exposición Universal de 1855. En consecuencia Courbet construye el "Pabellón del realismo", organiza una exposición donde además incluye *Un entierro en Ornans* y crea así su propio circuito contracultural. El pintor desafía el sistema oficial, se relaciona con el círculo de pensadores de la época y cumple un rol activo como intelectual. Influenciado por la ideología socialista y solidario con el proletariado, no sólo es testigo del contexto histórico que le toca vivir sino que se expresa en forma concreta dentro de la esfera pública donde decide actuar.

La exigencia de contemporaneidad, característica del movimiento realista de Courbet, es una condición compartida por el grupo de Batignolles. En este barrio parisino, algunas de las personalidades vanguardistas de la época se reúnen en torno a la figura de Edouard Manet. Henri Fantin-Latour¹¹ fue testigo de este período de innovación y decide plasmarlo en *Un taller en Batignolles* (Fig. 11) afirmando los vínculos que mantiene con las vanguardias nacientes y con Manet en particular.

Según la descripción que hace de la obra el Museo Orsay, de izquierda a derecha se reconocen diversos actores del ámbito intelectual de la época. Otto Schölderer, pintor alemán que vino a Francia para encontrarse con los discípulos de Courbet, Manet sentado frente a su caballete, Auguste Renoir de sombrero, Zacharie Astruc escultor y periodista, Emile Zola escritor francés, Edmond Maître funcionario del Hotel de Ville, el joven Frédéric Bazille y finalmente Claude Monet.

¹¹ (1836-1904) Hijo del pintor y profesor de dibujo italiano Teodoro Fantin-Latour. Instalado en París estudia en la Escuela de Bellas Artes y asiste también al taller de Courbet.



Figura 11 Fantin Latour, Henri (1870) *Un taller en Batignolles*. Óleo s/tela, 204,0 x 273,5 cm. Museo Orsay, París.

Estos jóvenes artistas, portadores de nuevas ideas, eran muy criticados en la época. Fantin-Latour decide presentarlos vistiendo trajes elegantes y en actitud formal con el fin de que fueran percibidos como personalidades serias y respetables. El ambiente general del taller también se ve sobrio y ordenado, no abundan detalles ni elementos decorativos. Sí aparecen sobre la mesa dos objetos que dan cuenta de las elecciones estéticas de la nueva escuela. Relegada al fondo se incluye la estatuilla de Minerva, diosa de la sabiduría y las artes, como testimonio del respeto hacia la tradición antigua. Por delante de ella un recipiente cerámico esmaltado evoca la admiración de la presente generación de artistas por el arte japonés. Este retrato de grupo, expuesto en el Salón de 1870, afirma los vínculos que mantuvo Fantin-Latour con las vanguardias de la época y Manet en particular. Todos posaron para la posteridad como artistas respetables, dignos de ser recordados.



Figura 12 Bazille, Frédéric (1870) *Taller de Bazille*. Óleo s/tela, 98 x 128 cm. Museo Orsay, París

Frédéric Bazille¹² tuvo una activa participación en los inicios de las carreras de los impresionistas, no sólo colaboraba económicamente gracias a la situación particular de su familia sino que además su estudio era utilizado como lugar de reunión de los mismos. Dentro de sus obras y al igual que Fantin-Latour adopta como tema el retrato grupal de artistas. En *Taller de Bazille* (Fig.12) deja ver las relaciones existentes entre ellos así como también la intimidad que une a estos artistas pioneros.

La escena se sitúa en el estudio del artista que compartió con Renoir. En el centro con paleta en mano está Bazille. Alto, con sombrero y apoyado en el caballete se ubica Manet. Sentado frente al piano Edmond Maître, sobre él un bodegón de Manet recuerda que Bazille lo ayudó económicamente a través de compras. Las tres figuras de la izquierda son más difíciles de identificar. Podría ser Monet, Renoir o incluso Zacharie Astruc según las descripciones de la obra que brinda el Museo Orsay. Colgados en las

¹²(1841-1870) Proveniente de una familia acomodada de Montpellier se instala en París para estudiar medicina pero opta por la pintura. Asiste al estudio de Charles Gleyre, se hace amigo de Claude Monet, Pierre Auguste Renoir y Alfred Sisley con quienes comparte su admiración por Edouard Manet.

paredes se replican cuadros del grupo que fueron rechazados en los Salones de la época. Bazille, víctima de la guerra franco prusiana, encuentra con esta composición la forma de expresar sus críticas a la Academia y exponer su propia visión del arte. Esta obra se convierte en un testamento detallado del contexto y la posición social del artista en los albores de la modernidad.

Por un lado el cuadro de Fantin-Latour es un retrato de grupo convencional en donde los miembros se colocan alrededor del gran maestro Manet pareciendo proclamar los valores de respetabilidad burguesa. Por otro, el retrato grupal de Frédéric Bazille evoca la concepción romántica del artista bohemio. Más allá de los modelos de representación, la historiadora Tamar Garb (1998), sostiene que es muy difícil imaginar la presencia de una mujer en cualquiera de estos dos contextos: no hay lugar para ella, ni en la tradicional reunión respetable de expertos ni en la cultura bohemia.

La ausencia de mujeres en retratos de grupo donde se presentan los artistas devela con claridad la posición institucional de las mujeres en Francia a finales del siglo XIX. A pesar de que muchas pintoras exponen en esa época, la estructura institucional permanece dominada por el género masculino. Las mujeres se encuentran excluidas, por ley o por costumbre, y nunca aparecen representadas en retratos grupales de artistas. Ninguna mujer es tomada en cuenta como miembro del jurado del Salón hasta el año 1898, durante todo el siglo XIX no se registra ni una sola estudiante femenina en la Escuela de Bellas Artes y ni se conoce que alguna mujer formara parte de los comités organizadores de las Exposiciones Universales (Garb, 1998)

Mientras los artistas varones identificados con el dandi o el bohemio deambulaban libremente por la ciudad, las mujeres de la burguesía, clase de la que mayormente provenían las artistas, tenían movimientos limitados. Su esparcimiento, siempre en grupo o con acompañante, se reducía a parques y jardines privados. Esta exclusión de la vida pública se repetía en en las estructuras preestablecidas para el artista como lo demuestran ambos retratos. Garb (1998) hace otra reflexión, si bien no aparece una mujer retratada en ninguno de los dos cuadros no significa que esté excluida de las obras. En el cuadro de Fantin-Latour la mujer aparece como referente clásico, sobre una mesa se ubica una figura mitológica que transmite la idea de mujer

como musa. En la obra de Bazille, la mujer está presente en los cuadros que decoran las paredes del estudio, en este caso dando cuenta de la destreza del artista para pintar desnudos y representar el mundo natural tal cual lo ve. En consecuencia, tanto los pintores más apegados al clasicismo como los naturalistas utilizaron a la mujer como símbolo. Recurrieron al poder simbólico del cuerpo de la mujer para definir su propia postura dentro del mundo artístico.

CAPITULO III

El retrato como búsqueda estilística

3.1 Artistas modernos, artistas de ruptura

Las modificaciones económicas, políticas y sociales acontecidas en Europa a finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX traen aparejadas una forma de vivir más compleja. El constante proceso de industrialización que comienza en Inglaterra se expande por todo Occidente transformando el modo de producción y con ello el comercio, las comunicaciones, el transporte. El feudalismo se disuelve definitivamente y el surgimiento de Estados liberales abre paso al establecimiento de un orden capitalista. La densidad poblacional en las ciudades aumenta. Los trabajadores toman conciencia del rol que cumplen en la sociedad y asumen a la aristocracia como enemigo común. Comienzan las protestas masivas, fenómeno nuevo que se replica en varios países de Europa. Estas grandes transformaciones impactan culturalmente en la sociedad, el hombre de la época toma conciencia del cambio, de sus deberes y de sus derechos, habilitando nuevas formas de pensamiento.

En este contexto, el arte no queda al margen y se presenta susceptible al cambio. El consumo artístico, que se limitaba a la monarquía, al clero o a la nobleza, transita un proceso de expansión. Se conforma un público de arte de diversa procedencia, un público que será el nuevo agente de legitimidad cultural al que el artista debe satisfacer. La figura del mecenas real o eclesiástico tiende a diluirse y en su reemplazo la burguesía es quien muestra interés y a quien va dirigida la producción artística provocando como consecuencia un marcado aumento del mercado del arte. Por otra parte, se consolidan las instituciones destinadas a la selección y difusión del arte: se afianzan los museos, aparecen las galerías de arte, las exposiciones universales y, además de los salones, prosperan las exposiciones alternativas organizadas por artistas. Escritores, profesionales, artistas forman círculos de intelectuales que participan de esta transformación cultural, algunos confrontándose frecuentemente con las instituciones oficiales que determinan quienes enseñan, quienes exponen así como también cómo y qué se pinta. Surge en palabras de Pierre Bourdieu (1983) un campo artístico, un

espacio relativamente autónomo donde la legitimidad se produce por la puja de los actores en el interior del mismo.

Según el historiador Charles Harrison (1998), en la práctica artística se comienzan a notar cambios en la materialidad y la estética de lo que se produce, hay un búsqueda de originalidad y una preocupación por hacer un arte indiferente a los espacios ilusorios, a la mimesis y a la perspectiva. Los artistas trabajan más interesados en cómo representar más que en el qué representar. La función del arte cambia, deja de ser moralizante o política para perseguir objetivos meramente estéticos. El artista ya no aborda los grandes temas sino que toma como estímulo lo cotidiano, la vida citadina, los parques, paseos, bares o la impronta de lugares alejados donde la población aún no ha sido alcanzada por las nuevas formas de urbanidad europea.

En consecuencia, surgen diversos movimientos y escuelas que marcan una ruptura definitiva con los cánones clásicos que dominaron el campo artístico desde el renacimiento italiano. Estos artistas y las nuevas agrupaciones ejercerán una notable influencia en la práctica estética llevada a cabo en las primeras décadas del siglo XX.

La modernidad en el arte está determinada, según la historiadora Briony Fer (1998), por aquello que es contemporáneo y que se define por oposición al pasado, en el caso de la pintura moderna sólo puede desarrollarse a partir de una conciencia clara de diferencia. Se entiende a la modernidad en pintura como la aceptación de la superficie pictórica, un soporte bidimensional que no se oculta tras la ilusión tridimensional sugerida por los viejos maestros. El desarrollo del arte se plantea entonces como una actividad que posee su propia autonomía y una lógica interna que lo justifica y lo diferencia de la práctica convencional academicista. La autora retoma los conceptos del crítico Clement Greenberg, quien al referirse a las obras de Edouard Manet sostiene que fueron las primeras obras modernas, ya que mostraban la “planitud” del soporte, la superficie sobre la que estaban pintadas y la aplicación de pinceladas cortas que determinaron una nueva manera de pintar.

Si bien el movimiento impresionista y el tema del paisaje juegan un papel dominante, los intereses heterogéneos de los artistas de la época fueron fundantes en cuanto al modo de hacer arte. Sus nuevos modos de producción artística modifican

aceleradamente muchos puntos de vista tradicionales y la situación del retrato no queda al margen de ello. Los autorretratos ponen en evidencia las nuevas preocupaciones y la influencia que los distintos medios de expresión ejercen sobre ellos. Según Francastel (1978) la fotografía, en lugar de competir con la pintura, promueve en la sociedad un vivo deseo de fijar la imagen de cada uno captada en su movimiento y detenida en una actitud; de la tradicional pose en el taller se pasa a la pose delante del objetivo. Si bien el manejo simultáneo de las dos técnicas no da como resultado una renovación de la concepción del retrato sí podemos encontrar indagaciones en todos los campos que determinan una mutación en los mismos, tanto en la práctica como en las finalidades del arte de pintar, sin precedentes en un milenio. Los artistas hacen uso de su figura como objeto de su particular búsqueda estilística considerando al individuo no como modelo sino como soporte de una actividad que desborda la personalidad individual.

La evolución del retrato participa en el descubrimiento de nuevos centros de atención que promueven un cambio de interés sobre los modos de percepción del mundo exterior. Ya no interesa la pose y ni la estabilidad, se pone atención en el movimiento, lo efímero, instantáneo y en el universo de los fenómenos que perciben los sentidos. El artista traduce su experiencia en una determinada manera de pintar y aborda el género como reflejo de una imagen atravesada por el contacto con sus sentidos, como registro de su actividad sensible desarrollando una clara conciencia de diferencia con respecto a la tradicional representación de la figura o del entorno.

El progreso técnico por el que transita la fotografía a partir de su descubrimiento en 1839 tuvo una gran influencia, en la segunda mitad del siglo pasado, sobre la orientación de la pintura y sobre la evolución de las tendencias artísticas. Según el historiador Giulio Carlo Argan (2004) el artista está convencido que la experiencia de la realidad que se realiza con la pintura no puede ser sustituida por una técnica industrial. Que la pintura, dentro del sistema cultural moderno eminentemente científico, queda liberada de su función tradicional de reproducir verdades y se puede plantear como pintura pura. Por lo tanto, cuando el requerimiento de lograr una imagen mimética del modelo fue cubierto por la fotografía, el artista pudo centrar su atención en otros aspectos de la representación, tales como las búsquedas estilísticas.

En tal sentido, cabe señalar la consagración que obtuvieron con el correr del tiempo las grandes figuras que hoy podemos llamar los padres de la modernidad: Georges Pierre Seurat con el aporte de efectos ópticos, el contraste de opuestos y el uso del color puro; Paul Cézanne presentando el espacio sintetizado geoméricamente; Vincent van Gogh haciendo uso expresivo del color y Paul Gauguin introduciendo el primitivismo en el arte. El crítico Roger Fry unifica el grupo bajo el término “postimpresionistas” en una importante exposición de 1910. Lo cierto es que, más allá de las denominaciones, sus aportes se consideran decisivos en la práctica del arte moderno y en la transformación de las concepciones del retrato en el mundo occidental.

3.2 Forma y color, la arquitectura de Cézanne

En *Autorretrato sobre fondo rosa* (Fig.13) Paul Cézanne¹³ dirige una mirada intensa al espectador. Utiliza como motivo su propia figura, se ubica de medio perfil y girado a la derecha. Configura su cabeza por medio de pinceladas de color y da al fondo un tratamiento similar. La decoración del empapelado rosa nos recuerda, por su espacialidad casi plana y su decorativismo, a las estampas japonesas. El artista aplica en su producción una lógica espacial basada en la experiencia, no en fórmulas preconcebidas. Logra profundidad por medio de la trama que configura con pinceladas direccionadas y modulación de color. Construye un espacio que tiende a la síntesis, reduce su autorrepresentación a cuerpos geométricos, destaca la estructura de su figura y construye una armonía paralela a la otorgada por la naturaleza. Para Muñoz “Es en virtud del protagonismo del color que las formas se distorsionan y que las perspectivas se aplanan: el color determina la organización en su conjunto” (Muñoz, 2012: 246).

¹³ (1839-1906) En sus inicios produce obras románticas y simbólicas mientras que, más tarde y por recomendación de Camille Pizarro, se vuelca hacia el estudio de naturalezas muertas, la pintura *plein air* y el estudio de paisajes que fueron centrales en el desarrollo de su producción. En 1890 se aleja definitivamente de París, se radica en Aix en Provenza y allí desarrolla su obra madura (Harrison, 1998).

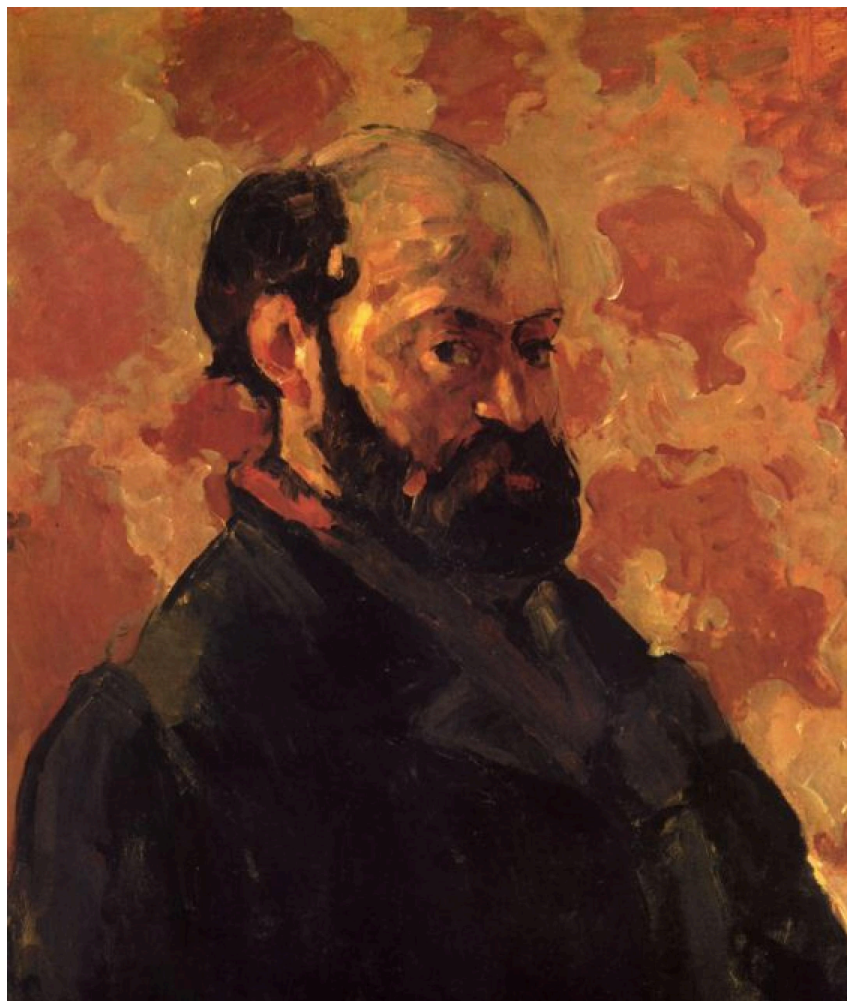


Figura 13 Cézanne, Paul (1875) *Autorretrato sobre fondo rosa*. Óleo s/ lienzo, 65 x 54 cm. Museo Orsay, París.

El artista es consciente de la experiencia y de los medios de representación. Busca lograr una imagen original, en la medida que la representación implica una experiencia individual ante el mundo real, una percepción empírica, subjetiva y única. Cézanne, además de contar con un entrenamiento pictórico permanente, estuvo en contacto con obras de Delacroix, Tintoretto, Tiziano, Rubens y Poussin. Es considerado un artista moderno y autocrítico cuya pretensión fue olvidar todo lo que existió con anterioridad y negar las tradiciones pero sin desconocerlas. Su obra produce una ruptura dentro del consenso francés de lo que se consideraba el buen gusto, desafía el criterio de autoridad del momento y origina un público que se desmarca de lo preestablecido, de lo convencional.

Cézanne cambia el modo de representar el espacio y los objetos, deja de obedecer a normas geométricas para someterse a la lógica de las sensaciones, abandona el punto de vista inamovible que provee la perspectiva lineal geométrica para reemplazarlo por una perspectiva vivida que surge del contacto con la naturaleza, un punto de vista múltiple, que lo traduce como experiencia al lenguaje de la pintura. Por ello puede considerarse el precursor de grandes artistas cubistas como Juan Gris, Georges Braque y Pablo Picasso.

Según Francastel (1978) es con la obra de Cézanne y Van Gogh donde terminan por destruirse los presupuestos sobre los cuales reposaba, desde hacía siglos, la forma del retrato. Sostiene que, al igual que sus contemporáneos, Cézanne no se niega en absoluto a la observación de sí mismo. No se observa para hacer un retrato en forma rigurosa sino que su figura sirve de soporte fenomenológico necesario para la construcción de un sistema formal sensible al campo cambiante de las percepciones que le ofrece la naturaleza. El artista entiende que una figura humana constituye un conjunto de superficies y líneas situadas en el espacio, iluminadas con cierta luz bajo las mismas condiciones que una montaña o una cesta de manzanas. Los objetos del mundo exterior que capta a través de su sensibilidad ya no presentan interés por ellos mismos sino en virtud de la interpretación que el artista elabora a partir de ellos. Existe un cambio en la pintura a los ojos de los artistas del mundo actual que reposa en la posibilidad de crear sistemas figurativos sin que sea necesario pasar por la geometrización del espacio o las leyes que lo rigen, surge como posibilidad traducir las sensaciones, las experiencias particulares a equivalentes pictóricos.

3.3 Vincent van Gogh, la vibración cromática como identidad

Según el historiador Stephen Eisenman (2001) muchos artistas de la época buscan alejarse de los centros urbanos. En el caso de Vincent van Gogh¹⁴ decide radicarse en sur de Francia para concretar la utopía de formar un paraíso “primitivista”

¹⁴ (1853-1890) Recibe formación académica en Amberes, estudia los cuadros de Rubens y comienza a coleccionar xilografía japonesa. Ya en París aprende lecciones sobre luz y color a partir de la obra de Seurat, Renoir y Monet. Asimila el cromo-luminismo y el *japonaiserie* de la vanguardia parisina. Pronto se traslada a Arlés, lejos de las limitaciones institucionales artísticas vigentes y la restrictiva sociabilidad de París. (Eisenman, 2001)



Figura 14 Van Gogh, Vincent (1889) *Autorretrato con la oreja vendada*. Oleo s/lienzo, 60 x 49 cm. Instituto de Arte Courtauld, Londres.

oriental en Occidente, una comunidad donde los artistas fueran tan sabios como los monjes budistas. El pintor se instala en la casa amarilla de Arlés a la espera de sus amigos Emile Bernard y Paul Gauguin, comenzando allí una etapa en la que pinta más de tres docenas de cuadros.

En *Autorretrato con la oreja vendada* (Fig.14) Van Gogh se pinta después de salir del hospital. Según cuenta el Instituto de Arte Courtauld, depositario de la famosa pintura, el artista había recibido tratamiento hospitalario después de cortarse la mayor parte de la oreja izquierda (que se muestra aquí como la oreja derecha vendada porque se pintó delante de un espejo). Un gorro de piel cubre su cabeza, asegura la venda gruesa y recuerda las duras condiciones de trabajo que enfrentó durante el invierno de

1889. En el fondo del cuadro ubica dos objetos: un lienzo sobre un caballete y una estampa japonesa, elementos que adquieren un significado simbólico como referente de profesión e influencia plástica respectivamente.

Con gruesas pinceladas empastadas le otorga movimiento a su imagen, descarta en el cuadro la necesidad de recrear el volumen de su figura así como también la de proyectar su propia sombra. Abandona la mimesis y persigue la emoción como nuevo interés. Se despreocupa del uso de la perspectiva y el modelado convencional plasmando de manera sutil la modulación cromática. Al modo de las estampas japonesas, que el pintor gusta coleccionar, recurre al uso de colores planos para configurar el espacio y a la línea para delimitar la figura. Rescata y profundiza el uso expresivo del color de Eugene Delacroix así como también aplica el contraste simultáneo y la pincelada direccionada al modo de los impresionistas.

En palabras de Eisenman (2001) Van Gogh deja de lado el tema del cuadro y prioriza la interpretación del color en términos emocionales, aquello que permite despertar sentimientos en el espectador. Entiende que la cualidad afectiva del color está determinada por su proximidad a otros tonos y por su cantidad, generando así un nuevo enfoque dentro de la práctica artística y un criterio que compartirá Piet Mondrian en sus posteriores composiciones abstractas.

3.4 Paul Gauguin, simbolismo con líneas y planos de color

Podemos considerar a Paul Gauguin¹⁵ como el punto de partida del primitivismo en el arte moderno. Primero lo practica en Bretaña, luego en Martinica y por último en su obra más prolífera realizada en Tahití, donde produce en solitario en búsqueda de inspiración individual. Es un artista que se opone a la vida moderna de la ciudad y a la cultura universalista de la ilustración. Decide alejarse de los ambientes citadinos, de lo artificial y radicarse en lugares donde pueda tener contacto con la naturaleza y vivir como en sueños, interpretando lo “primitivo” como mezcla de realidad e imaginación.

¹⁵(1848-1903) Después de aprender a pintar y modelar por su cuenta, estudia con artistas profesionales. Expone con los impresionistas entre quienes Camille Pissarro se convierte en su mentor, más tarde en Bretaña se familiariza con el arte de Emile Bernard y en su viaje a Arlés, con la obra de Van Gogh. (Biografía del artista en Galería Nacional de Arte Washington. (Recuperado 20 de abril de 2022 <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46625.html>)



Figura 15 Gauguin, Paul (1889) *Autorretrato con aureola*. Oleo s/madera 79,2 x 51,3 cm. Galería Nacional de Arte, Washington.

En *Autorretrato con aureola* (Fig.15) el artista se representa con una aureola sobre la cabeza, ubicado por delante de dos manzanas que penden de una rama y sosteniendo entre sus dedos una serpiente; tal representación evoca la situación del santo frente a la tentación de la manzana y al engaño de la serpiente. El uso de elementos simbólicos de la imaginería cristiana junto con la expresión melancólica del rostro hacen de este lienzo un retrato irónico que puede interpretarse como un signo de rechazo a la cultura religiosa en la sociedad occidental.

Gauguin sintetiza las apariencias exteriores de su rostro como forma de expresar vivencias interiores. Contornea su figura sólida con líneas expresivas y fractura el fondo en dos zonas vibrantes de color: rojo y amarillo. Adopta el cloisonismo, uso de colores

planos e intensos en superficies delimitadas por líneas definidas, como técnica que le permite expresar sus emociones más auténticas. Esta forma de pintar, surgida bajo la influencia del japonismo, había sido desarrollada junto a Emile Bernard en la Escuela de Pont Aven. Los contornos lineales, la falta de profundidad, la ausencia de sombras sumados a la combinación del arabesco de los tallos de la planta y el reptil llevan a la disolución del límite establecido entre el arte elevado y lo decorativo.

Si bien este pintor realiza numerosos autorretratos no se lo suele clasificar como retratista en el sentido tradicional del término ya que lo que el artista pinta es su espíritu, una representación simbólica de su imagen. El simbolismo en este autorretrato, como renovación en el proceso de creación en el arte moderno, se apoya en el rechazo de las profundidades ilusionistas, la introducción del arabesco, el uso de planos de color y la inclusión irónica de signos. Así como los impresionistas aplican los nuevos sistemas de utilización del color y de la luz sin haber inventado ellos mismos esos medios, Gauguin usa los soportes de la representación figurativa, la línea y la superficie, para crear una nueva tradición dentro del arte moderno.

El “primitivismo” es una de las innovaciones propuestas por Gauguin que habilita la categorización su obra dentro de las nuevas prácticas estéticas. Presenta un marcado interés por incorporar elementos de culturas ancestrales y utilizarlos con sentido simbólico. Toma todo aquello que tenga ver con el principio, el origen, lo auténtico, lo que no haya sido modificado por el proceso de civilización y que le permita expresar sus ideas. Abandona los temas convencionales para practicar el sincretismo, cruza elementos del arte de culturas exóticas o lejanas con otros de tradición occidental. La inclusión del primitivismo, el simbolismo pictórico y el uso expresivo del color son rasgos particulares de la obra del pintor que influirán en las vanguardias fauvistas, expresionistas y cubistas de principio del siglo XX .

A partir de Cézanne, Van Gogh y Gauguin, análisis que realiza Francastel (1978), se da el paso definitivo en lo que actualmente llamamos abstracción. Según el autor el fundamento de la abstracción no consiste en un rechazo a observar el mundo de los fenómenos sino en la capacidad que tienen los artistas en ajustar las superficies, las líneas, los volúmenes del universo a los intereses particulares de cada uno. No se trata

de alterar un sistema antiguo sino de sustituirlo por un nuevo sistema coherente. Esta renovación estilística implica una nueva forma de captar el universo tradicionalmente constituido habilitando a los artistas a la construcción de un nuevo universo libre de convenciones. Es evidente la gran influencia de estas nuevas nociones en las producciones artísticas del siglo XX. Si bien en las primeras décadas se desarrollan movimientos vanguardistas contradictorios, éstos surgen de las formas de arte definidas por las generaciones precedentes y del poder extraordinario de supervivencia de los aportes vertidos por estos artistas.

CAPITULO IV

Pervivencia del autorretrato en el campo cultural local

Estamos ante una permanente transformación de estructuras sociales y consecuentemente la cultura visual está en sintonía con esos cambios. Para distinguir este fenómeno resultan clarificadores los conceptos vertidos por el sociólogo Zygmunt Bauman (2015). Este autor realiza una analogía entre la estructura de la sociedad y los estados físicos del agua. Para ello define, a grandes rasgos, como “estado sólido” a las estructuras de organización social rígidas que determinaban la sociedad feudal. Como “estado líquido” a la organización de la sociedad moderna caracterizada por lo acomodaticio de sus conductas y valores. Y como “estado gaseoso”, volatilizable, que se consume, aquel que acontece en la sociedad contemporánea. De acuerdo a las categorías vertidas por el pensador podemos inferir que el artista, como parte de esta sociedad volátil, advierte las rápidas mutaciones que impactan en la cultura visual. En consecuencia toma decisiones en cuanto a qué producción plástica volcar al campo artístico, permanentemente cambiante, de su tiempo.

Por su parte la doctora Elena Oliveras (2019), en *La cuestión del arte en el siglo XXI*, aborda la filosofía de Borys Groys. Este pensador alemán sostiene que el arte contemporáneo está caracterizado por una mentalidad collage que mezcla disciplinas y géneros para “fluir” por los mundos que habitamos. No sólo se refiere a lo que se está produciendo actualmente sino a cómo se expone el arte en sí mismo, a cómo se presenta el presente, a la manera en que los medios de producción y circulación permearon sus fronteras. Entiende que el artista actual, en el contexto de red global, no tiene obstáculos para producir o exhibir su obra. En este sentido, los productores plásticos, se han adaptado y sus obras circulan, fluyen, tanto en espacios físicos como en virtuales.

Siguiendo con el pensamiento de Groys, hoy son más los sujetos que quieren hacer arte que los que quieren mirarlo. Sostiene que el receptor quiere ser también productor y destaca el interés del sujeto por producirse. Entiende que compartimos un espacio social que se transforma en espacio de exhibición donde todo tiene que

exhibirse porque si no se exhibe no existe. Si antes las personas estaban interesadas en cómo aparecían sus almas frente a Dios, hoy están interesadas en cómo aparecen sus cuerpos en el entorno mediático. Se plantea de esta manera la importancia que tiene para todo sujeto exponer su *self*, su “uno mismo”, e interactuar con lo que él cree ser o quiere ser. De allí concluye que la única relación que se puede establecer con Internet es una relación narcisista.

Se puede pensar entonces que estamos inmersos en una sociedad gaseosa que se volatiliza en las redes y cuyas imágenes se exponen como si fueran un espectáculo. Para Guy Deboard “Toda la vida en las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una representación” (2003:7). Hoy podríamos afirmar que sus apreciaciones permanecen vigentes, cursamos una época en donde las relaciones sociales están mediatizadas por las imágenes. Nuestra vida y la cultura actual son atravesadas por dispositivos de pantalla en donde prima el espectáculo. Estamos ante una sociedad del espectáculo pero que se ha quedado sin espectadores, en donde el espectador desea sus “quince minutos de fama” tal como lo anunciaba Andy Warhol.

Los artistas de nuestra comunidad no quedan al margen de estos cambios comunicacionales que experimenta la humanidad, se encuentran sincronizados con su tiempo y en forma permanente elaboran propuestas estéticas que permiten transmitir sentires, interpelar saberes, seducir subjetividades y proveer a la sociedad transformaciones que sólo el arte puede cursar. Los artistas Javier Carricajo, Paula Grazzini y Juan Balaguer se desarrollan plásticamente dentro del territorio local. Encuentran en la pintura un medio matérico que los hace permanecer dentro de un campo artístico que tiende a virtualizarse y toman su cuerpo como soporte, no sólo para exponerse así mismos, sino también para dar a conocer su propia manera de ver el mundo.



Figura 16 Carricajo, Javier (2018) *Sucias reflexiones*. Oleo y acrílico s/ lienzo, 35 x 45 cm. Colección del artista.

4.1 Javier Carricajo, autorepresentación como artista ante la sociedad

En la entrevista realizada para este trabajo de investigación a Javier Carricajo¹⁶ el artista da a conocer algunos de los móviles que guían su obra así como también cuenta cómo ha sido el desarrollo de su profesión. A diferencia de muchos pintores, abrazó su vocación siendo adulto. Después de haber hecho el primer año en la Facultad

¹⁶ Nacido en Rosario en 1981 Licenciado en Bellas Artes. Realiza el Seminario de Análisis de obra dictado por Luis Felipe Noé y participa de la Clínica de Artes Visuales del Centro Cultural Rojas dirigida por Valeria González. Su obra se expuso en numerosas muestras y salones donde fue galardonado con premios y becas. Algunas de sus obras se encuentran en el Museo Castagnino y otras en colecciones privadas de Argentina, España y EEUU (Recuperado 20 de agosto de 2022 de <https://www.javiercarricajo.com/cv>)

de Medicina y darse cuenta que no se sentía identificado con la carrera, comenzó a cursar la Licenciatura en Bellas Artes. Desde el comienzo, al ritmo de estudio universitario y rigor académico que traía, sumó sus ansias de aprender las técnicas de los grandes maestros. Estos motivos lo llevaron a construir su propio recorrido autodidacta paralelo a la vida universitaria.

Con métodos particulares de investigación, agotó la lectura de todos los textos de su interés hallados en la Biblioteca de la Facultad. Comenzó por seleccionar todos los libros que consideraba lo iban a ayudar. Los retiraba, sacaba fotocopias para poder estudiarlos y repasaba periódicamente esos textos. Llevó adelante ese programa desde primero a cuarto año, momento donde advirtió que no le quedaba allí nada más por leer y que debía poner en práctica todo lo aprendido. Lo técnico era su preocupación principal y desesperada. A lo largo del tiempo empezó a darse cuenta que al iniciar el camino de la práctica artística emprendía, por sobre todo, un camino que tenía que ver con el autoconocimiento personal.

Es el autoconocimiento uno de los móviles que lo sumerge en las artes visuales que hoy desarrolla. Entiende que sensitivamente estamos limitados para pretender un conocimiento de lo superior, que por medio de la representación y comprensión del signo es posible no sólo conectarnos con nosotros mismos sino conectarnos de alguna manera con la cuestión de lo trascendente. “Con aquello con lo que nos quedamos cortos de palabras o no tenemos palabras para escribir. Aquello que pertenece al terreno del mundo inteligible, de lo sutil. Todo lo que está en ese otro plano, el de lo espiritual” (J.Carricajo, comunicación personal, 27 de julio de 2022).

Cree que el pintor es casi un alquimista. Que la forma de aprender y conocer, desde un cuerpo físico ese otro plano, es adentrarse en el conocimiento de la materia. El aprendizaje, en cuanto a la parte operativa sobre un material, amplía ese camino y abre el horizonte sobre un campo que es infinito. Encuentra, en la práctica artística, una conexión entre lo técnico y la búsqueda del conocimiento de sí mismo. Se da cuenta que a la par de la operatoria del “cómo” va la cuestión del “qué”, que cuando esas dos cosas se unifican desaparece la brecha entre lo técnico y lo sutil.

En el mes de julio del 2019 el artista Javier Carricajo presenta una muestra individual en la Sala Dr Juan J. Trillas del Teatro El Círculo de Rosario. Expone un conjunto de pinturas y dibujos donde la obra titulada *Sucias reflexiones* (Fig.16) da inicio al recorrido. Dentro de toda la producción que se dio a conocer, nos detenemos en el autorretrato del artista por su relación con el objeto de estudio de la presente investigación. En este cuadro la imagen del artista surge como reflejo de un espejo posado sobre el atril de trabajo. En forma consecutiva el pintor enlaza un segundo trabajo al que denominó *Contemplatio*. Aquí la figura de una mujer gobierna el centro de la composición y en el fondo aparece, como un decorado, el mismo espejo que presenta en el autorretrato. La diferencia entre ambos cuadros es que, en este último, el espejo no refleja nada. Las dos obras llevan títulos que refuerzan sus respectivos temas y nos revelan el interés del autor. Los signos de contemplación, reflejo y reflexión, emanados del mundo sensible de la pintura parecen habilitar el acceso al mundo interior del pintor.

Indagado sobre el proceso de producción el artista comenta que, durante el período de creación de una obra, actúan un montón de pulsiones que tienen destinos diferentes y esto hace que el nacimiento de las mismas nunca sea igual. “En el caso de *Sucias reflexiones* yo estaba apagado, era un momento particular de mi vida, atravesando problemas de gente enferma y agonizando en mi familia” (J.Carricajo, comunicación personal, 27 de julio de 2022). Fue un tiempo de reflexión que pendulaba entre el afán de entender la muerte y la necesidad de darle un sentido a la vida. Estando en esa búsqueda toma el espejo, lo coloca sobre el atril y cuando lo termina de acomodar lo que ve es la pintura. Su imagen reflejada en ese espejo sucio, el marco apoyado en un pedazo de atril, un fondo en penumbras y la lámpara sin alumbrar. Todo eso era la pintura. Busca la cámara de fotos, para hacerse de un recorte compositivo sobre lo que veía, y captura ese instante. Todos los elementos visuales le fueron útiles para restituir la fidelidad de ese momento sensible.

Relaciona el título de esta obra con la poca claridad y lo turbio que estaba su pensamiento en esa ocasión. De alguna forma lo describe como un momento de revelación. Mirar su cara en el espejo y verla turbia por la turbiedad del mismo espejo,

era sencillamente algo que lo representaba, que resumía lo que le estaba ocurriendo. *Sucias reflexiones* también es un juego de palabras entre el reflejo de la imagen de lo que está enfrente del espejo y la reflexión turbia que el artista procesa por medio de la autocontemplación. Una contemplación que recuerda era muy limitada, impotente, velada.

Algunas veces acude a profesionales para que escriban los textos de sus muestras pero siempre es él quien organiza su propia exposición. Entiende que en la actualidad se tiene que adaptar a algunas cosas y ceder a otras pero siempre mantenerse en determinadas ideas, aquellas con las que viene trabajando a lo largo del tiempo. Cuando cierra un conjunto de obras y decide mostrarlas, organiza el recorrido de la serie para que los conceptos manejados durante años sean interpretados. Esa organización en el espacio debe realizarla personalmente. Es un eslabón fundamental al momento de leer la obra. “Si yo no tengo en claro eso, no tengo en claro lo que estoy haciendo. En todo caso tendría que decirle, a la persona que va a curar la obra, qué tendría que hacer y que esa persona haga lo que yo le digo. Entonces no tendría sentido” (J.Carricajo, comunicación personal, 27 de julio de 2022).

En el proceso de creación de una obra también piensa en el espectador. “El flujo de pensamiento es inevitable. Uno piensa hasta lo que no quiere pensar. Y justamente en lo que uno no quiere pensar es lo que más uno termina pensando” (J.Carricajo, comunicación personal, 27 de julio de 2022). Si bien lo trata de evitar, generalmente lo que más se evita es lo que más presente está. Es por eso que en ese proceso largo, prácticamente continuo, en algún momento tiene en cuenta al espectador. Entiende que al momento de la lectura se plantean una cantidad de cosas que, desde la hermenéutica, el observador va a entender.

Entiende que todo lo que representa está condicionado por su entendimiento y que también la forma en que el espectador interpreta la obra esta influenciada por su propio contexto. Por un lado está la obra, que habla, que plantea y por otro la persona que ve la obra y la interpreta. Pretende que la obra, si bien de por sí tiene una lectura subjetiva, conserve la lectura que él le quiere dar. Entonces propone claves para el diálogo, pistas para guiar hacia lo que él quiere decir. Persigue una cuestión mucho más

objetiva que la libre interpretación que, de hecho, siempre está. Se aboca a plantear cosas y buscar respuestas, a generar un diálogo, un canal de comunicación que le permita ayudar y ser ayudado.

El artista trata de representar lo que surge de su contexto pero admite que le resulta complicado llegar a un nivel de justeza entre su mirada y lo que termina poniendo en el lienzo. Trata de ser objetivo con esa subjetividad. Intenta hacer un trabajo de objetivación sobre esa mirada aunque lo que le devuelve la obra es un trabajo mucho más complejo, que requiere seguir siendo ajustado desde muchos lugares. Cada obra le sirve para seguir trabajando y poner un peldaño en algún lugar. Le permite acomodarse a una realidad empañada, como la del espejo. La práctica de la autorepresentación se relaciona con una retroalimentación positiva: avanzar en términos materiales permite avanzar en el campo de los sentidos y del autoconocimiento. Entiende que van los dos de la mano.

Distinta opinión presenta sobre la autorepresentación que replican las *selfies*, también practicadas por él mismo. “Es una pavada, algo a lo que se tiene que entrar de alguna manera para que se conozca la obra de uno. Una pavada que es necesaria también” (J.Carricajo, comunicación personal, 27 de julio de 2022). Si bien entiende que la tecnología posibilita una nueva circulación de la imagen personal nada tiene que ver con la práctica del autorretrato pictórico. Cree que la *selfie* no tiene valor más que generar una cercanía y una empatía con un público más amplio que a lo mejor no le interesa tanto la obra.

Tiene actividad en las redes y con ellas experimenta. Alterna historias que crea, generalmente procesos de trabajo musicalizados, con imágenes de su cara sin ningún tipo de motivo. Comiendo o bebiendo, nada interesante para él. Llamativamente encuentra que esas imágenes, del orden de lo mundano, tienen mucho más reacciones que los largos y laboriosos procesos de trabajo que lleva a cabo. Le resulta curioso que, seguidores que tiene por la supuesta afinidad con la pintura, finalmente terminen teniendo más interacción con este tipo de imágenes que con las publicaciones donde muestra la elaboración de sus cuadros por ejemplo. Recibe más reacción por su cara que por su obra, dice.

Le parece un fenómeno de estos tiempos, lo entiende como un culto a la imagen. Cree que las redes sociales están mas cercanas a replicar cómo se ven las personas que fomentar qué hacen las mismas. Nunca le interesó mostrarse desde ese lugar, no obstante lo tuvo que hacer. Se dio cuenta que era ineficiente exponer la producción sólo de manera física, razón por la cual comenzó hacer uso de internet como otra fase de divulgación de su trabajo. Casi como entrar en un juego en el que tiene que participar aunque lo virtual no le interese para nada.

El artista expone su *selfie* en las redes. Probablemente como complemento de su obra, no para que se vea como un autorretrato. Describe la práctica de la autofoto como un ejercicio narcisista que se torna importante en ciertas redes sociales donde la gente, casi instintivamente, sube fotos todo el tiempo. En cambio en el caso suyo las pone como para dar a conocer la cara del pintor y dar así una respuesta que exige la comunidad. “Casi como un gesto de sociabilización en estas redes que generan una distancia enorme, se podría decir: traer una cercanía. Es como entrar con ese código pero no tiene nada que ver con el código de mi obra. Es otra puerta que abro como para poder hacerme más cercano” (J.Carricajo, comunicación personal, 27 de julio de 2022)

Trabaja con óleo sobre lienzo. Quiere creer que la materialidad de su obra se valora, que permanece vigente, aunque admite que no siente interés por ese planteo. Sí enfatiza que esa dimensión material es un discurso propio que trata de remitirse de alguna forma a lo sutil representado.

La materialidad indica si uno quiere hacer alusión a lo denso del motivo o a lo sutil de ese motivo. Hablando de extremos. Podemos tratar un motivo evanescente con un óleo sutil, claro, de matices fugaces, casi como hay que mirarlo un rato largo para darse cuenta de los colores que están uno al lado del otro y que en un principio puede parecer casi monocromía. Eso es distinto a una materialidad presente, empastada, contrastada, de colores diferentes y saturados. Las dos materialidades son formas diferentes de remitirse al discurso de qué vemos cuando vemos. Y eso es el qué del retrato y el re contra qué del

autorretrato. Es la búsqueda más profunda. Si se valora eso es porque se entendió el discurso. ...eso es lo que tiene que decir la pintura. Si puede representar otros niveles de profundidades que no tienen que ver con las profundidades materiales, si se esta valorando eso, me parece que como sociedad estamos leyendo en profundidad algunas cuestiones. (J.Carricajo, comunicación personal, 27 de julio de 2022)

Por otra parte, los dibujos que trabaja desde que abrazó la práctica artística, corresponden a un campo de experimentación muy grande. Abarca tanto la figuración como la abstracción. Aclara que no hay en la abstracción cosas que le interese mostrar como obra y que siempre, al momento de comenzar un trabajo, pasa por el lado de la figuración. Y particularmente por la figura humana. “Pero no me gusta llamarlo figura humana, es un término técnico vacío, distinto a la representación de un ser humano, una persona, que transmite más cuantas más particularidades como humano tenga” (J.Carricajo, comunicación personal, 27 de julio de 2022). Dentro de las distintas formas de representación del ser humano entiende que hacerlo de un modo esquemático no le permite transmitir las particularidades de una persona. Aplicando el canon griego se idealiza de tal forma que tampoco logra registrar los gestos. Elige entonces acercarse a lo que sería una representación psicológica, aquella que se vale de los rasgos personales para representar la personalidad de la misma. Cuanto más rasgos capture más fidelidad logrará del retratado.

Desde ese lugar de la representación el artista puede acceder al otro, moviéndose desde lo físico a lo emocional. En sus obras presenta personajes en primer plano como dando una llave de acceso a los espectadores aptos para recibir ese tipo de clave. En algunos trabajos agrega elementos simbólicos que juegan con la figura. En otros se focaliza más en la figura y en el fondo juega con el potencial simbólico de un plano de color. En *Sucias reflexiones* cada elemento tiene un lugar simbólico. Expone su área de trabajo con objetos perdidos en la bruma. Está insinuando un lugar, el otro lado del atril, aquello que no se puede llegar a ver por la oscuridad. El espacio, lo que ocurre entre ese

espejo y el atril que lo esta sosteniendo, es limitado. El atril aparece como el elemento de trabajo que sustenta esa realidad que el artista tiene delante de sí.

Javier Carricajo es un artista que pinta todos los días y piensa su quehacer en relación a la pintura. Ejerce esta práctica como herramienta para acrecentar lo que él entiende por conciencia. Un trabajo personal que lo ayuda a comunicarse y a corroborar que no existen distancias entre los demás y él mismo. Hace de la pintura su propia religión. Una religión natural que lo ayuda a reunirse todos los días con un espíritu, que entiende, es común a todos los humanos. Sostiene que lo que separa a la humanidad son las diferentes formas de operar y de dialogar en el mundo. El trabajo artístico lo ayuda a acortar esas distancias y comunicarse con los demás. Que alguien interprete algo de su trabajo significa haber establecido una comunicación directa y si, además, pudo entenderse con alguien a través de su obra entonces cumplió su objetivo.

Yo digo que podemos terminar entendiéndonos todos, nada más que en esa Babel en la que estamos, la del lenguaje, muchas veces nos peleamos más por qué entendemos sobre los términos que por los términos. A lo mejor estamos hablando todo el tiempo de lo mismo y a lo mejor creemos todos lo mismo. A lo mejor creemos todos lo mismo y el que no llegó a eso es porque realmente no se lo planteó y está confundido, nublado, con un poco más de tierra que la que tiene mi espejo en el cual estoy tratando de verme (J.Carricajo, comunicación personal, 27 de julio de 2022).

Según sus propias apreciaciones, el personaje histórico que determinó la autorepresentación, fue Rembrandt. Considera que fue él quien marcó un camino abordando cuestiones psicológicas sobre sí mismo durante toda su vida. Casi como un acto de sinceridad. Entiende que la práctica del autorretrato pictórico está alineada, desde lo interno, con la búsqueda de sí mismo. “Mi intención es lograr que mi mirada, no lo que yo veo, quede plasmada en el lienzo” (J.Carricajo, comunicación personal, 27 de julio de 2022).

Al contemplar *Sucias reflexiones* podemos advertir la influencia confesa de Rembrandt. En sintonía con el maestro, el artista construye su propio retrato psicológico, da a conocer un momento de su vida que transcurre con poca claridad. Emula poses de tradición academicista. Se representa con rasgos serenos, en pose altiva y mirada indagadora. Más allá de sus legítimas intenciones nos da a conocer una producción que nos permite hacer paralelismos y establecer conexiones con las obras generadas por sus predecesores.

En sintonía con el *Autorretrato* de Durero hace explícita su labor de pintor intelectual. Tal como Velázquez en *Las meninas*, utiliza el recurso del espejo y la reflexión. Así como Goya en *La familia de Carlos V* asoma su figura atenta en medio de una escena turbia. Los tres artistas, abordados en el capítulo uno de este estudio, destacaron por medio de sus obras el protagonismo del pintor en el contexto sociocultural en el que se desarrollaron, así como también, su pertenencia al mundo intelectual del momento. Javier Carricajo, coincidentemente, se presenta como artista de profesión y su obra forma parte de un género que se somete generación tras generación a procesos de construcción y deconstrucción. Casi como un eterno retorno, donde el tiempo deja la linealidad para volverse cíclico, el retratado persiste hablándonos y diciéndonos cosas tal como los retratistas pioneros citados por la historia del arte.



Figura 17 Grazzini, Paula (2015) *Duelo*. Oleo s/tela, 100 x 180 cm. Galería Jacques Martínez.

4.2 Paula Grazzini, cuerpo como territorio político

En mayo de este año y bajo la curaduría de la escritora Kekená Corvalán se presentó la muestra *Pronósticos del tiempo* en la Galería de Arte porteña Jacques Martínez. Dicho espacio abrió sus puertas a una serie de trabajos realizados por la artista rosarina Paula Grazzini¹⁷. En el intento de abrir nuevos panoramas reflexivos sobre los múltiples sentidos que habilita la representación de la figura humana seleccionamos, entre las seis producciones expuestas, la obra titulada *Duelo* (Fig.17).

Para abordar la obra de Paula Grazzini, resulta apropiado tener presente las consideraciones sobre fenomenología planteada por el filósofo Merleau Ponty (1975) en *Teoría de la percepción*. En estos escritos, el pensador retoma algunos conceptos de la filosofía griega y enfatiza el poder transformador que porta la obra de arte como experiencia sensible. Sostiene que un objeto bello, un sonido suave, un sabor dulce, un

¹⁷ (1978) Licenciada en Bellas Artes. Docente. Asiste a los talleres de los artistas Julián Usandizaga en Rosario, de Pedro Giacaglia en Roldán y de Atilio Laguzzi en Capital Federal. Participa en Salones Nacionales y exposiciones individuales y grupales en Argentina e internacionalmente presenta su obra en España y Uruguay. Obtiene importantes reconocimientos, premios y becas. (Recuperado 28 de agosto de 2022 de <https://www.galeriajacquesmartinez.com/es/artists/36/paula-grazzini>)

olor floral o una superficie pulida tramitan emociones, generan placeres y en consecuencia, modifican.

En *Duelo* estas experiencias corporales son replicadas sobre el lienzo gracias al gran virtuosismo técnico de la artista. La escena se plantea en un ámbito privado: la cocina. Desarrolla allí un espacio de calidez pero iluminado fríamente, luce como un lugar que oscila entre lo onírico y lo real. Presenta un cuerpo de piel tersa, recostado o levitando, que se enfrenta a una pared cubierta con azulejos donde se repite un mismo diseño geométrico. En una pose que denota cierta incomodidad, la cabeza se ubica sobre el calor de las hornallas mientras que el cuerpo se apoya en el mármol frío. El cuerpo femenino recostado nos remite a la idea de un sueño prolongado. Por medio de un lenguaje plástico singular Grazzini logra transmitir experiencias que tienden a alterar la vivencia del espectador. No sólo induce a repensar el espacio de la mujer en la sociedad sino también a imaginar sus fantasías, sus sueños y sus duelos.

En la entrevista realizada para esta investigación la pintora nos cuenta detalles de su recorrido artístico. Recuerda haber visitado una muestra junto a su mamá cuando tenía siete años y ver allí dibujos de Picasso. Quedó fascinada y, a partir de ese momento, empezó a dibujar sin parar. Siempre asistió a talleres no sólo de pintura sino también de música. Con el tiempo hizo su Licenciatura en la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Arte y, más tarde, tuvo la oportunidad de viajar a España donde cursó un cuatrimestre en la Universidad de Granada. Más allá de los lugares en donde desarrolló su trabajo, siente que su producción es absolutamente argentina. Su obra es el resultado de su vida y de su experiencia como mujer latina. Es una pintura motivada por cuestiones que tienen que ver con el territorio y lo local. Entiende que las cuestiones de género, a las cuales se aboca, son territoriales. “No le pasa lo mismo a las mujeres en cualquier parte. Los problemas no son universales, tienen que ver con lo local” (P.Grazzini, comunicación personal, 25 de junio del 2022)

La artista escapa a la idea de que su producción suponga un trabajo con su propio cuerpo. Entiende que si su obra se llevara a otro lugar y no se dijera que trabaja con su cuerpo, de hecho, no se sabría. Si bien se lo preguntan en numerosas ocasiones,

no lo devela, le interesa que las figuras sean anónimas. Asegura que es puramente anecdótico y eventual que se trate de su propio cuerpo. Admite que la mujer de la cocina es ella pero que también trabaja con otra gente que mantiene en total confidencialidad. Deja en claro que, como concepto de obra, su producción tiene que ver con el anonimato.

Explica que la ausencia de rostro, la no identificación del cuerpo tanto como la presencia de pistas que vemos en su obra equivalen a los procedimientos forenses o la medicina legal, prácticas en donde se debe reconocer un cuerpo que no se sabe de quién es. No es fácil distinguir un cuerpo, dice. Se lo reconoce por rasgos físicos particulares, una marca o un lunar por ejemplo. En la obra hay una relación entre la imagen como dispositivo emocional y la cuestión del discurso legal o jurídico, la idea de la norma en la vida. Esto aparece en la obra y es lo que le interesa representar. El cruce de la imagen del cuerpo con el discurso normativo. Esta es la causa por la que no se ven en su trabajo caras reconocibles. Por eso asegura que no hay retrato en su producción.

La artista articula su producción sobre la idea de anonimato en relación a varias cuestiones que le despiertan interés. No muestra los rostros. No intenta individualizar. Piensa en la ausencia de identidad. Esta vedada la posibilidad del reconocimiento facial. Lo que prevalece es la idea del cuerpo social. Lo comunitario es lo que siempre tiene presente. En ese sentido afirma “Los personajes son anónimos, somos todas, no me pienso yo, pienso en la problemática de los géneros” (P.Grazzini, comunicación personal, 25 de junio del 2022).

Reconoce que su trabajo tiene que ver con una mirada feminista. Los temas del anonimato y la invisibilidad de las mujeres siempre fueron movilizados para ella. Cree que hubo muchas mujeres protagonistas a lo largo del tiempo más allá de las que se conocen y no sólo dentro de la historia del arte. Cuenta que en su período de formación, la información le llegaba a cuentagotas y los libros debían traducirse. Y que, hasta que el movimiento feminista se hizo popular y masivo, se nutrió de textos leídos en forma privada e íntima. “Asumo que mi intencionalidad es el feminismo. Es una motivación importante y una forma de práctica política. La pintura para mí tiene un componente activista” (P.Grazzini, comunicación personal, 25 de junio del 2022).

Consultada sobre la exposición de la práctica artística en las redes sociales admite que es necesaria, no obstante sus publicaciones no son numerosas y prescinde de las *selfies*. Elige como medio de comunicación visual la pintura. Considera que esta expresión plástica porta un lenguaje pulsional que supone una experiencia física distinta a la virtualidad. Una manera de comunicarse por medio de signos concretos, cuya construcción forma parte del proceso creativo e implica una acción performática, que no está guiada y otra actividad previa que tiene que ver con hacer bocetos. Elige, como recurso plástico más utilizado, el collage digital o manual. En todas las obras lo hay, dice. En *Duelo* hay pistas que dan la idea de que la imagen es un montaje. El cuerpo no coincide con el espacio ni las sombras proyectadas concuerdan con las luces. El clima onírico que se percibe en la escena es producto del collage realizado.

Según Jean-Luc Nancy “El retrato está hecho para guardar la imagen en ausencia de la persona, es la presencia del ausente que se evoca mediante la reproducción de rasgos” (2006:53). En este sentido el cuerpo representado en *Duelo* sólo nos brinda pistas para hallar semejanza con un individuo determinado. Dando la espalda al espectador, el cuerpo niega el rostro y en consecuencia su identidad. Una cierta cantidad de detalles corporales podrían acercarnos o alejarnos de esa identidad. Para la artista “la motivación no pasa por la identificación del cuerpo sino por abordar la idea del anonimato y su relación con la ausencia” (P.Grazzini, comunicación personal, 25 de junio del 2022). Es la figuración de un cuerpo, que puede ser de cualquiera o de todas, que se expone y se visibiliza; una reproducción de rasgos femeninos que intenta evocar la presencia de la mujer ausente. Ausencia que ha sido sistematizada tanto en la vida pública como en el relato histórico general y en el de la Historia del Arte en particular.

El sentido de invisibilidad que la pintora pretende sugerirnos es reforzado por el ámbito doméstico en el que plantea la escena. Levanta sólidas paredes, adornadas rítmicamente por mandalas, que cancelan la profundidad del lugar e impiden ver más allá. Además del espacio, altera la noción de tiempo. Desarrolla la escena en un lugar acotado donde replica la representación de un universo cotidiano repetitivo y circular,

sin principio ni fin. La artista muestra, con un cuerpo presente, tanto lo ausente como lo invisible.

La obra que Paula Grazzini elige mostrar al espectador porta un componente político destinado a romper con una tradición cultural. Trabaja un desnudo femenino de espaldas, no brinda su intimidad con la tradicional pose de frente mirando al espectador. Exhibe la desnudez de un cuerpo recogido sobre sí mismo con el objetivo de visibilizar el anonimato del cuerpo femenino. Una imagen que puede provocar la extrañeza de lo no convencional. Un cuadro que logra compatibilizar la creación artística con el espacio doméstico, relación que tradicionalmente circula por caminos opuestos.

Es así que, la figura de mujer que propone la artista no evoca a un sujeto singular sino a un cuerpo plural, comunitario, anónimo y en duelo. Retrata una imagen femenina sin rostro en el intento de representar aquellas conexiones invisibles e imperceptibles que unen a la humanidad. Una figura que desnuda su intimidad y, a través suyo, la de todo aquel que se detenga ante el cuadro. En esa comunión, la identidad, construcción temporal de características concretas que provee un rostro diferenciándolo de otro, se torna irrelevante. Es la intimidad, propia del presente, que queda al descubierto la que importa. Una intimidad, vulnerable y sensible, emanada de una posición fetal que, más que una exhibición de calma, proyecta una deliberada tensión.

Paula Grazzini parece retomar el camino iniciado por las artistas abordadas en el capítulo dos de este estudio. Antecesoras que, con el ejercicio de la profesión, salieron del ámbito privado a la luz pública. Sofonisba Anguissola se esmeró en autorretratarse con perfil de mujer noble y así presentarse ante la sociedad de su tiempo. Artemisia Gentileschi fue pionera en mostrarse como heroína femenina y de ese modo posicionarse públicamente. Adelaide Labille-Guiard abandonó el escenario doméstico y adoptó su taller para autorepresentarse dando clases de pintura. En *Duelo* un cuerpo anónimo pretende salir de la invisibilidad, de esta manera, la artista rosarina intenta retomar las huellas dejadas por las pintoras destacadas en la historia del arte y mantener con ellas el mismo hilo conductor.



Figura 18 Balaguer, Juan (2016) *Meta selfie*. Acrílico s/lienzo 125 x 180 cm. Colección del artista.

4.3 Juan Balaguer, búsqueda estilística en signos pictóricos y lingüísticos

Una serie de retratos producidos por el artista rosarino Juan Balaguer¹⁸ formaron parte de la muestra *Turista*. La exposición, curada por Eduardo Stupía en el año 2018 en la Fundación OSDE de Rosario, estaba compuesta por un conjunto de obras que desplegaban múltiples rostros pintados en acrílico sobre tela. Personajes íntimos de su entorno se convirtieron en el motivo de la obra y se entregaban a la percepción del espectador en una saturada explosión de color. Al final del recorrido, cerrando la muestra y centrado sobre una pared de tinte rojo, se expuso *Meta Selfie* (Fig.18) el Autorretrato Pictórico del Artista. Un lienzo de gran tamaño en donde su rostro, en medio de un torbellino de pinceladas y palabras, se repite una y otra vez.

¹⁸ Nacido en Rosario en 1972. Licenciado en Bellas Artes. Asiste al Seminario de Análisis de Obra dictado por Luis Felipe Noé y participa de numerosas muestras individuales y colectivas por las que obtiene premios y becas. Es seleccionado para dos residencias en EEUU. Ejerce como docente de Dibujo III y Pintura I en la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Arte de la UNR. Trabaja además como ilustrador, diseñador gráfico y comunicador visual. (Recuperado 25 de agosto de 2022 de http://www.juanbalaguer.com/contenidos/2014/03/10/Editorial_2744.php)

Juan Balaguer, en la entrevista realizada para esta investigación, nos da detalles de su producción artística. Recuerda cómo fueron sus primeros pasos dentro de las artes visuales y el surgimiento del ejercicio de la pintura como profesión. Cuenta que desde niño leía numerosas historietas y soñaba con ser ilustrador. Si bien le gustaba dibujar y pintar, no tenía noción de lo que era ser pintor o ser artista. Deseaba ser dibujante de historietas y admiraba autores como Alberto Breccia, Hugo Pratt, Frank Frazetta, Tanino Liberatore. Todos ilustradores que hacían lo que él quería.

A sus dieciocho años ingresó a la escuela de Bellas Artes que, en Rosario, era el lugar de formación más cercano a sus intereses. Fueron varios los referentes artísticos destacados por la Historia del Arte que ejercieron influencia en su práctica artística. Especialmente Caravaggio y Velázquez: “Los pintores barrocos tienen esa cuestión de dramatismo, del grito, que a mí me interesa. Esa manera de no ser delicados, ni sutiles, ni refinados como los renacentistas o los neoclásicos. La exageración barroca, los contrastes, la teatralidad, el movimiento, los juegos de la luces y sombras. Siempre me interesó eso.” (J.Balaguer, comunicación personal, 27 de mayo del 2022).

Con el correr del tiempo y por su cuenta comenzó a conocer pintores contemporáneos, investigó, viajó y empezó a descubrir otras formas de hacer pintura. Alemanes como Gerhard Richter o británicos como Lucian Freud cuyas producciones admira pese a no tomarlos como referentes. Los considera profesionales a los que ya no les importa la dicotomía abstracción-figuración, artistas versátiles, pintores de verdad.

Como estudiante universitario cursó su carrera durante un período político que denomina “primavera democrática”. Epoca en la cual, dentro de la institución, prevalecía lo conceptual por sobre el oficio. Como consecuencia, la formación técnica que adquirió fue producto de una búsqueda individual, autodidacta. Realizó la tesina de grado bajo la tutoría de Noemí Escandell, persona de la que destaca su generosidad y el fuerte compromiso político de su obra. Fue ella quien le recomendó contactar a Felipe Noé para tomar clases y asistir a sus Seminarios.

Hoy declara no ser amigo de los dogmas de la pintura y que sus alumnos de la cátedra pintura de la Facultad lo saben. Entiende que la relación jerárquica figura fondo, el axioma “los colores cálidos adelantan los fríos atrasan” y tantos otros postulados son convenciones para las cuales estamos formateados. No sólo por lo que se aprende en la facultad sino porque visualmente detectamos fórmulas. Cree que esas normas están perimidas y que han sido superadas por completo. Que están hechas para dar tranquilidad y certeza, como cualquier fórmula. En su pintura, más allá del concepto, intenta probar cuestiones de la pintura, de lo que él cree que es la pintura aun a riesgo de que quede algo que no le guste. Los métodos son mucho más cómodos, se estudian, se aprenden, se practican y se aplican sobre lienzo. Sostiene que la pintura es mucho más que eso, que hace mucho tiempo que habla por sí misma: que la pintura es pintura.

Por más que en su caso lo que pinta es reconocible, intenta el doble juego del lenguaje de la pintura, es decir, que la pintura hable de lo que representa y de lo que él piensa de la pintura. Pretende que en su trabajo no sólo esté presente el “qué” sino también el “cómo”. Recuerda que al ser admitido en el seminario y ver su obra, que en aquella época era extremadamente mimética, Felipe Noé le recomienda “dejar aparecer la pintura”. La obra ganaría mucho más potencia si la pintura apareciera en lugar de ocultarla, de taparla bajo el recurso mimético. Estas palabras le quedaron resonando hasta el día de hoy y, con mayor o menor éxito, continúan presentes en todos sus intentos. Con el tiempo los conceptos vertidos en ese taller decantaron, no en cuanto a técnicas sino en la manera de mirar y pensar la pintura. “Que la pintura esté hablando fue la devolución más importante que me dejó Noé” (J.Balaguer, comunicación personal, 27 de mayo del 2022).

Si bien en aquel momento tuvo sus primeros acercamientos con la saturación del color, el uso de la actual paleta tiene mucho más que ver con la gráfica. A diario trabaja con la imagen digital. Entiende que, por más que se aprendan técnicas y que se incorporen métodos o sistemas, hay algo de la voz propia en el trazo que emerge siempre y que es casi ingobernable. Es como la letra, dice, la caligrafía se practica pero la letra es propia. Por más que se entrene caligráficamente hay un lugar en el que uno

aparece. Siempre le gustó el color saturado y lo dejó fluir. Intentó tener una obra más sutil y refinada, con una paleta más armónica, más academicista. Pero “...al autoevaluarme no me veo susurrando, yo soy un gritón. Lo sutil y lo refinado van por otro lado” (J.Balaguer, comunicación personal, 27 de mayo del 2022).

Intenta comunicar el riesgo que toma al pintar. Tanto en el uso de los colores, como en el trazo de la pincelada y hasta en la aplicación de la mancha. Asume que no hay certezas al pintar de esta manera y que sería más seguro hacer un autorretrato naturalista en una determinada cantidad de horas, con práctica, sacrificio y corrección. Entiende que es mucho mas arriesgado el tipo de pintura que hoy practica. Le interesa que esa audacia se perciba y que, por sobre todo, se siga reconociendo el tema. Como en este caso, el autorretrato. Sigue estando su figura allí, como un caricaturista, asumiendo ese rol. El caricaturista deforma un rostro pero haciendo que la persona siga siendo la misma. En el autorretrato la identidad del retratado se mantiene pero tomando el riesgo de alterar las formas y las proporciones para poder comunicar.

Entiende que la pintura es atractiva como oficio y más cuando vehiculiza un concepto propio. La materialidad de la pintura que ama sigue teniendo el aura de la que habla Walter Benjamin, hay una cosa de oficio de la más pura habilidad manualidad que sigue siendo muy atractiva y que también es detectada por el espectador, dice. Hay un consumidor de imagen que se para distinto frente a una pintura o a una imagen digital, se activan mecanismos diferentes y se mira de otra manera. Mientras la fotografía fue un documento a la pintura se la miró con desconfianza. En ese sentido Stupía asegura que “Allí donde la fotografía quiere imponerse como la escritura de lo real, la pintura es el artificio de la absoluta autonomía lingüística frente al objeto” (2018: 2).

En cuanto a cómo se inicia su proceso creativo, nos cuenta que su punto de partida es el entorno. La mirada crítica hacia la sociedad, el trabajo, la familia y hacia sí mismo. En general trabaja conceptos y conforma una serie. Casi siempre incluye autorretratos intentando, de esta manera, ser crítico con su propia construcción. No desde el punto de vista de quien mira a todos desde arriba y señala, sino como para

incluirse, ser parte de todo lo que critica con la mirada. Siempre tiene un abordaje de la imagen desde el punto de vista de la comunicación. Sabe que la imagen significa y construye sentido de manera diferente. Es un convencido de que el medio es el mensaje.

Todos los días estoy en contacto con ese banco de imágenes, con su gran falsedad, con su gran impostura, con un nivel de representación que raya la parodia y la ficción; y que además son consumidas por el público de manera cotidiana y acrítica (J.Balaguer, comunicación personal, 27 de mayo del 2022).

Advierte que vivimos, hoy en día, dentro de un consumo visual tan fuerte y poderoso que nos cuesta pensar qué estamos viendo, procesar analíticamente las imágenes. Entiende que la comunicación visual vive de enviar mensajes connotados, mensajes no evidentes que vienen escondidos en la imagen y que son consumidos sin mediar ninguna reflexión. Con esa convicción intenta traducir visualmente, pasar los sentidos ocultos de la fotografía a la pintura. Hacerlos emerger de una manera más evidente, con una lectura crítica y un sentido analítico.

Al momento de pintar dispone de fotografías. En el caso de *Meta selfie*, las tres autofotos y la tela en blanco. Prepara colores, pincel y empieza a manchar sobre la tela con una idea de lo que quiere. Va viendo cómo es el ejercicio de no trabajar con un boceto. Evalúa lo que la imagen demanda. Va construyendo hasta llegar a un punto en el que ella misma no pide más elementos. En una obra de tamaño grande, él quería agregarle más elementos para que tuviera, aparte de los tres rostros, más focos de mirada. Entonces, agregó palabras relacionadas con una *selfie*. Es consciente de que la palabra significa y que también es imagen. Entiende que la forma de la letra connota de manera diferente el sentido que ya tiene la palabra por su fonema. En este caso, las comenzó a escribir de manera improvisada, relacionándolas a la idea principal y conservando la ironía que prevalece en toda la serie.

Al artificio de la pintura el artista agrega palabras: *REPRESENTACIÓN, PÚBLICO – PRIVADO, ESPEJO, AUTOR, POSE, YO, SEGUIME, MIRAME*. Los

vocablos, que incluye como fondo del cuadro, transforman al espectador en lector. Palabras que constituyen un texto, por las que no nos preguntamos qué quieren decir sino con las cuales establecemos conexiones. Términos que cohabitan la pintura y generan un flujo de rupturas que desestructuran los estratos del observador. El retrato deja de ser sólo un objeto visual y su comprensión depende del contexto, de la información pragmática del receptor y de su encuentro concreto con el espectador. Al pronunciar la información inscrita en el cuadro la relación con la obra cambia, la contemplación se convierte en una performance del lector.

La inclusión del texto opera como una estrategia que desborda el autorretrato pictórico y habilita la experiencia del exceso. Las palabras que emergen desde el fondo se mezclan con su propia figura y develan la hibridez del autorretrato. Opera no sólo una manera de pintar sino también una manera de hablar que constituyen el lenguaje interno de la obra. Un estilo, una forma de darse la materia, que coacciona junto al rostro del artista para enunciar un discurso deconstructor. El pintor, incluyendo signos lingüísticos, trastoca la genealogía de la *selfie* y pone en duda su discurso de fidelidad.

Juan Balaguer nos presenta irónicamente una obra inspirada en sus propias *selfies*. Gestos, poses, miradas y palabras se articulan para habilitar múltiples interpretaciones. Propone un punto de subjetivación, expone un cuerpo atravesado por su propia herencia artística y cultural. Su cara representada se repite tres veces. Tres poses diferentes, con variaciones continuas. Tres gestos que desvían y deconstruyen. Tres miradas consistentes, no totalizadoras. Tres rostros que equilibran la composición y desequilibran al espectador. Inmerso en un contexto, donde la imagen fluye por las redes, toma el desafío de elegir el lienzo para representar su figura a gran escala. Abandona el circuito virtual de la autofoto con la clara intención de expresar su pensamiento crítico. Hace evidente lo dudoso. Denota con la pintura lo que connota la *selfie*.

Reflexiones finales

El recorrido del presente estudio nos permite reflexionar acerca de la práctica del Autorretrato Pictórico de Artista en distintos momentos de la historia del arte así como también las relaciones que se establecen con el campo cultural local. Desde ese lugar podemos afirmar que el Autorretrato Pictórico sigue siendo una realización visual que despierta interés en los artistas rosarinos. Más allá de describir la figura o las cualidades de una persona, adquiere otro sentido cuando es visto por otro. Es decir, no estamos ante una imagen fiel al modelo sino ante una imagen subjetiva que, como tal, posibilita múltiples procesos interpretativos y en consecuencia habilita la mirada particular de este trabajo.

En el primer capítulo analizamos los momentos donde la figura del artista comienza a valorarse socialmente. A partir del siglo XVI y como consecuencia de las transformaciones sociales que atravesaba Europa, Bellas Artes y la artesanía se comienzan a entender como prácticas diferentes. El sistema moderno hace una clara distinción entre el arte culto practicado por intelectuales y la artesanía definida como habilidad puramente manual. Consecuentemente surge la figura del artista, su valoración en la sociedad se sustenta con el surgimiento la biografía de artista como sub género literario y el desarrollo del autorretrato.

Esa idea moderna del artista aún pervive en nuestra sociedad y nos permite establecer ciertos nexos. Permanece una creencia generalizada sobre las aptitudes innatas requeridas para la creación artística que le da un lugar especial al creador de una obra de arte. En el presente estudio los protagonistas son quienes relatan sus propias historias a partir de las entrevistas realizadas, emulando aquellas biografías de artista. Juan Balaguer y Paula Grazzini cuentan haber sido abrazados por el arte desde pequeños tal como relatara Vasari sobre el gran talento encontrado en Giotto cuando era niño. De igual modo, Javier Carricajo define al pintor como un alquimista y alimenta la idea de artista intelectual tal como acontecía en los albores de la pintura renacentista. Las biografías se renuevan, cuentan sobre caminos recorridos y logros obtenidos.

Permanecen vigentes en tanto siguen despertando interés en sus contemporáneos. Podemos pensar entonces que los relatos de vida que se difunden en torno al productor de arte, siguen posicionando al pintor en relación con una elite de personalidades creadoras y que son parte de la imagen que presenta el artista en sociedad.

El Autorretrato Pictórico de Artista, a partir del Renacimiento, es una herramienta que los pintores utilizan para darse a conocer no como trabajadores manuales sino como intelectuales. En tal sentido, podemos pensar que los artistas actuales también se valen del autorretrato como medio. Javier Carricajo lo utiliza como medio de autoconocimiento y reflexión. Paula Grazzini como instrumento de militancia feminista. Juan Balaguer como crítica del mensaje connotado que porta la imagen dentro de la comunicación visual digital. La práctica artística ejercitada por los pintores de hoy ya no tiene como fin sólo darse a conocer sino también dar a conocer.

En el segundo capítulo se abordan las distintas variables de cómo el autorretrato influye en la construcción de la imagen pública, tanto de mujeres como de varones, a lo largo de la historia del arte. En el caso de las mujeres, muchas de sus obras salen a la luz gracias a revisiones historiográficas impulsadas desde la crítica feminista que se pregunta por la actividad de las artistas en tiempos de predominio masculino en la pintura. Analizamos los autorretratos de Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi, Elisabeth-Luise Vigée-Lebrun y Adelaide Labille-Guiard, pintoras que difunden su labor practicando el género del retrato y se presentan ante la sociedad en su roles de artistas y no sólo como mujer. Logran, por medio de la práctica artística, trascender a la esfera pública desde el ámbito privado. La obra de Paula Grazzini nos permite establecer conexiones con estas autoras. Al abordar el cuerpo femenino y su invisibilidad social renueva el sentido de la autorepresentación y el carácter activista que imprime a su profesión tal como lo marcado por sus antecesoras.

En el tercer capítulo analizamos los autorretratos de artistas que rompen con la representación tradicional y se destacan por sus búsquedas estilísticas. Analizamos cómo Europa, a finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX, cursa un período de modificaciones económicas, políticas y sociales que traen aparejados cambios en el

campo artístico. Pintores de la época como Paul Cézanne, Vincent Van Gogh y Paul Gauguin muestran más interés en el “cómo” representar que en el “qué” representar. Abandonan los grandes temas y toman como estímulo lo cotidiano de la vida para poner en juego nuevas maneras de pintar. Abren las puertas de la abstracción y se constituyen en el punto de partidas de las vanguardias del siglo XX. La influencia de sus obras permanece vigente en pintores como Juan Balaguer quien, al igual que sus predecesores, reconoce la autonomía de la pintura y libera la materialidad para que hable por sí misma.

La aparición de la fotografía también ejerce una gran influencia en la práctica de la autorepresentación. Modifica y diversifica el género del retrato a nivel pictórico. La función representativa del mismo adopta un carácter conceptual en numerosas ocasiones ya que las fisonomías son reemplazadas por rasgos emocionales o psicológicos. Podemos decir que gracias a la fotografía la pintura logra liberarse de su función tradicional de reproducir verdades y se puede plantear como pintura pura. A partir de allí los artistas, también liberados, comienzan a experimentar nuevas formas de llevar a cabo la práctica artística. Como heredero de esta ruptura abordamos la obra de Javier Carricajo quien canaliza en la pintura su interés por lo conceptual y el autoconocimiento.

En el capítulo cuatro abordamos la producción de autorretratos de tres artistas que se desarrollan en el campo cultural local y que han sido formados bajo todas estas influencias. El paso por Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario, al igual que las enseñanzas recibidas en talleres de arte particulares, se evidencian en sus obras. Los temas, la composición, el uso de las formas y el color emergen de un cúmulo de conocimientos adquiridos a partir de las búsquedas individuales y del tránsito académico. Sus retratos inevitablemente nos invitan a establecer relaciones con pintores o movimientos artísticos de los diferentes períodos de la historia del arte.

Javier Carricajo, mas allá del interés técnico, ejercita el autorretrato como vehículo de autoconocimiento. Un mirarse hacia fuera y hacia dentro, como si, por medio de su propia figura, pudiera mostrar una reflexión al espectador y una muestra de sí mismo a la vez. No obstante, su vasta producción nos conecta con pintores icónicos

de la historia del arte. Nos habilita a establecer convergencias con las autorepresentaciones psicológicas de Rembrandt así como también a relacionar su interés en el posicionamiento social tal como lo hacían Velázquez y Goya.

Paula Grazzini presenta un cuerpo no identificado, intenta visibilizar no las particularidades sino las generalidades de un cuerpo social ausente y anónimo, un interés en lo comunitario regido por los pilares del movimiento feminista al cual pertenece. Así como lo hicieron las artistas pioneras abordadas en este estudio, toma el ejercicio de la profesión como una práctica liberadora. Con una dinámica que le permite comulgar con un colectivo que exige salirse de lo invisible (lo privado) para dirigirse hacia un campo visible (lo público) y desde allí trabajar por una humanidad más equitativa.

Juan Balaguer, con singular ironía, desestructura las fórmulas pictóricas. Desde una perspectiva disidente, es crítico del sistema y del orden establecido. Dispone de la herencia rupturista de Cézanne, Van Gogh y Gauguin quienes determinaron los primeros caracteres de la abstracción, el uso del color y el simbolismo en las obras modernas. Recrea la práctica de la pintura chorreada de Pollock, retoma el módulo repetitivo de Warhol y la paleta del Pop. Artista de su tiempo, utiliza su propia *selfie* como motivo de la obra. Entiende el protagonismo de la autofoto dentro de la comunicación visual actual e intenta, mediante su tratamiento, exponer el mensaje connotado de la misma.

Las obras de estos tres artistas, nos invitan a pensar que el problema es la representación y, en estas imágenes puntuales, la autoprrepresentación. Más allá de que el punto de partida sea el propio cuerpo, lo que verdaderamente representan, el sentido de la imagen, se encuentra en otro lado. Teniendo en cuenta el contexto en el que han sido producidas y atendiendo a las declaraciones de los autores `podemos inferir que el uso del cuerpo como soporte de la obra fue deliberado. Que tiene que ver con lo que ellos intentan decir por medio de la pintura. Que ser modelos de sus obras es una excusa para mostrar un reflexión personal y un recurso para despertar el mismo interés en el espectador.

En la actualidad, la saturación ilimitada de imágenes que el aparato comunicacional en red efectúa con poder hegemónico, puede resultar intimidatoria para la estabilidad del cuerpo social. Pervive un dispositivo de subjetivación masivo que pretende ordenar una supremacía global y dar un rostro a la contemporaneidad configurando nuevos modelos normativos sustentados por sistemas emocionales, sensoriales y estéticos. Artilugios que, por medio de múltiples soportes, produce una tendencia a la cual hay que seguir. La comunicación visual, dentro de nuestro campo cultural local, no queda al margen de las transformaciones que la revolución informática propone.

La autofoto digital, popularmente llamada *selfie*, carece de materialidad y circula en el mundo virtual; es el referente por excelencia de la imagen personal y uno de los soportes vitales del dispositivo comunicacional. En este contexto, el Autorretrato Pictórico del Artista opera con su propio lenguaje signico y material, permanece en el circuito real intentando subvertir el aparente orden virtual que prevalece en la comunicación actual. La subjetividad del retratado procura atravesar sucesivas capas de sentido y transformase en una herramienta para comunicar, transmitir, interpelar y activar la pretendida emancipación individual. Desde su propio hacer, el artista traspasa la actual homogeneización virtual que la tecnología universaliza y desenmascara el signo de la supuesta singularidad que propone la *selfie*.

Con su propia representación los pintores locales Javier Carricajo, Paula Grazzini y Juan Balaguer colocan al autorretrato en relación con esos dominios, establecen convergencias y diseñan nuevos mapas de observación. Ejercen un pensamiento crítico sobre las significaciones dominantes de nuestra época y las exigencias del orden establecido. El recurso que utilizan, de presentarse a sí mismo en pose, opera como nueva línea de reflexión. No sólo se dan a conocer, sino que nos dan a conocer y consecuentemente promueven un mundo de sentido. El cuerpo pintado del artista territorializa el mundo físico del lienzo y desterritorializa la *selfie* de su ámbito virtual. La cuestiona y la subsume.

En este sentido, el mundo etéreo de la autofoto se ve desafiado por la mirada del artista. La *selfie* dura un instante, aparece y desaparece, circula y se dispersa, fuga y fluye en forma infinita y, a diferencia del Autorretrato Pictórico del Artista, repite lo mismo como diferente siempre. La *selfie* produce una normalización generalizada donde el individuo, aunque pretenda ser particular, único e irrepetible, sigue siendo parte de un rostro uniforme. Los tres artistas rosarinos, que trabajan las artes visuales en nuestro campo cultural, practican el género retrato. Sólo se acercan a las *selfies* y a las redes para inspirarse en ellas o promocionar su profesión.

Las obras de estos artistas nos invitan a pensar de qué manera la autorepresentación pictórica resulta un medio para atravesar la homogeneización comunicacional propuesta por los dispositivos virtuales. El interés que despierta en ellos el acto de pintar así como también el signo que porta la pintura, son determinantes a la hora de elegir trabajar su propia figura sobre el lienzo. La materialidad de la pintura distingue la singularidad del retratado haciendo que las representaciones de sus cuerpos traspasen ese rostro universal que la *selfie* marca como tendencia.

En este contexto de comunicación digitalizado, un tanto adverso para las artes tradicionales, se puede ratificar la vigencia que el Autorretrato Pictórico conserva frente al surgimiento de la *selfie* y afirmar que, para los autores actuales, sigue siendo tema de interés la trascendencia del mensaje que transmiten los rostros de los autorretratos de artistas de todos los tiempos. El Autorretrato Pictórico no sólo da cuenta de la finitud de la vida y la necesidad del ser humano de representarse a sí mismo, sino también y principalmente, es un medio para comunicar la postura del artista en su tiempo y sus formas particulares de concebir el mundo. Cómo exponer su subjetividad y cómo representar el presente.

Bibliografía

- Argan, G. (2004). La realidad y la conciencia. *El arte moderno* (Vol. 27). Akal.
- Bauman, Z. (2015). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (1983). *Campo del poder y campo intelectual*. Folios.
- Crow, T. (2001). Patriotismo y virtud: de David al joven Ingres. En Eisenman, S. *et al. Historia crítica del arte del siglo XIX* (pp.15-53). Akal.
- Eisenman, S. *et al.* (2001). Abstracción y populismo: Van Gogh. *Historia crítica del arte del siglo XIX*.(pp. 303-318). Akal.
- Fer, B. (1998). Introducción. En Frascina, F. *et al.*, *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa del siglo XIX* (pp. 7-53). Akal.
- Foucault, M. (1982). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI.
- Francastel, G. y P. (1978). *Retrato*. Cátedra.
- Garb, T. (1998). Género y representación. En Frascina, F. *et al.* *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa del siglo XIX* (pp. 223-293). Akal.
- Debord, G. (2003). *La sociedad del espectáculo. 1967*. Pre-textos.
- Hockney, D. (2001). *El conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Círculo de Lectores.
- Harrison, Ch. (1998). Impresionismo, modernidad y originalidad. En Frascina F. *et.al.* *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa del siglo XIX* (pp. 145-221). Akal.
- Kris, E. y Kurz, O. (2010). *La leyenda del artista*. Cátedra.
- Licht, F. (2022) [Enciclopedia] Museo del Prado Recuperado 22 de febrero 2022 de <https://www.museodelprado.es/recurso/familia-de-carlos-iv-la-goya/401bda16-78ac-4931-829d-be77093e8554>
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Cátedra
- Muñoz, M. E. (2012). La lectura del modelo y su realización: la tarea de Cézanne. *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas* (52), 237-260. <https://doi.org/10.7764/ai.52>
- Nancy, J. L. (2006). *La mirada del retrato*. Amorrortu.
- Nochlin, L. (1991). *El Realismo*. Alianza.
- Oliveras, E. (2019). *La cuestión del arte en el siglo XXI*. Paidós.
- Ponty, M. M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Península.
- Real Academia Española. (2022). *Diccionario de lengua española* Recuperado el 22 de febrero de 2022 de <https://dle.rae.es/retrato>

Serraller, F.C (2022). [Enciclopedia] Museo del Prado Recuperado 22 de febrero 2022 de <https://www.museodelprado.es/recurso/meninas-las-velazquez/296ac38f-8bf6-439d-b13c-ed22de8c39de>

Serrano de Haro Soriano, A. (2012). Sofonisba Anguissola: leyenda y pintura. En Serrano de Haro Soriano, A. y Alegre Carvajal, E. (Coord.) *Retrato de la mujer renacentista* (pp. 19-44). Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Shiner, L. (2004). *Invención del arte. Una historia cultural*. Paidós.

Stupia, E. (2018). *Turista. Obras de Juan Balaguer*. [Catálogo]. Rosario. Espacio de arte Fundación OSDE.

Referencias de imágenes

17 Gozzoli, Benozzo (1459-1460) *Procesión de los Reyes Magos*. [Fresco] Palacio Médicis-Riccardi Recuperado 20 de febrero de 2022

<https://quattrocento.wordpress.com/2008/06/04/el-cortejo-de-los-reyes-magos-benozzo-gozzoli/>

18 Gozzoli, Benozzo. (1459). *Autorretrato*. [Fresco] Palacio Medici Riccardi. Recuperado 20 de febrero de 2022

<http://www.palazzomediciriccardi.it/mediateca/autoritratto-di-benozzo-gozzoli/>

20 Durero, Alberto. (1498). *Autorretrato*. [Pintura]. Museo del Prado. Recuperado 22 de febrero de 2022

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/autorretrato/8417d190-eb9d-4c52-9c89-dcdcd0109b5b>

22 Velázquez, Diego Rodrigo de Silva y.(1656). *Las meninas*. [Pintura]. Museo del Prado. Recuperado 22 de febrero de 2022

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>

26 Goya y Lucientes, Francisco de. (1800). *La familia de Carlos IV*. [Pintura] Museo del Prado. Recuperado 22 de febrero de 2022

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-familia-de-carlos-iv/f47898fc-aa1c-48f6-a779-71759e417e74>

30 Anguissola, Sofonisba. (1556). *Autorretrato frente al caballete*. [Pintura] Museo de Lancut. Recuperado 20 de marzo 2022 <https://historia-arte.com/museos/castillo-de-lancut>

32 Gentileschi, Artemisia. (1615). *Autorretrato como Catalina de Alejandría*. [Pintura] Galería Nacional de Londres. Recuperado 21 de marzo de 2022

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/artemisia-gentileschi-self-portrait-as-saint-catherine-of-alexandria>

35 Vigée-Lebrun, Elisabeth-Luise. (1782). *Autorretrato con sombrero de paja*. [Pintura] Galería nacional de Londres. Recuperado 22 de marzo de 2022

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/international-womens-day-elisabeth-louise-vigee-le-brun>

- 36 Labille-Guiard, Adelaide. (1785). *Autorretrato con dos alumnas*. [Pintura] Museo MET Recuperado 22 de marzo de 2022
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436840>
- 38 Courbet, Gustav. (1854-1855). *El estudio del pintor*. [Pintura] Museo Orsay. Recuperado el 25 de marzo de 2022
<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/latelier-du-peintre-927>
- 40 Fantin Latour, Henri. (1870). *Un taller en Batignolles*. [Pintura] Museo Orsay. Recuperado el 25 de marzo de 2022
<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/un-atelier-aux-batignolles-210>
- 41 Bazille, Frederic. (1870). *Taller de Bazille*. [Pintura] Museo Orsay. Recuperado el 25 de marzo de 2022
<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/latelier-de-bazille-60>
- 48 Cézanne Paul (1875) *Autorretrato sobre fondo rosa* [Pintura] Museo Orsay. Recuperado el 18 de abril de 2022
<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/portrait-de-lartiste-au-fond-rose-109892#artwork-bibliography>
- 50 Van Gogh, Vincent .(1889). *Autorretrato con la oreja vendada*. [Pintura] The Courtauld Londres. Recuperado 15 de abril de 2022
<https://courtauld.ac.uk/highlights/self-portrait-with-bandaged-ear/#&gid=1&pid=1>
- 52 Gauguin, Paul. (1889). *Autorretrato con aureola*. [Pintura] Galería Nacional de Arte Washington. Recuperado el 18 de abril de 2022
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46625.html>
- 57 Carricajo, Javier (2018). *Sucias reflexiones, autorretrato*. [Pintura] Colección del artista Recuperado el 14 de mayo de 2022
<https://www.javiercarricajo.com/pinturas?lightbox=dataItem-kahqazn3>
- 66 Grazzini, Paula. (2015) *Duelo* [Pintura] Galería Jaques Martínez. Recuperado el 14 de mayo de 2022
<https://www.galeriajacquesmartinez.com/es/artists/36/paula-grazzini/1695/mourning>
- 71 Balaguer, Juan (2016). *Meta selfie, autorretrato*. [Pintura] Colección del artista Recuperado el 14 de mayo de 2022
http://www.juanbalaguer.com/index.php?action=portal/show&ssnId_session=338&id_section=127&mnuId_parent=2