



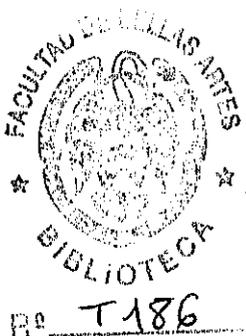
BIBLIOTECA U.C.M.



5308288827

Tesis doctoral

Título: Representación escultórica
del ojo humano en la cultura
mediterránea



Autor: Teresa Guerrero Serrano

Director: Consuelo de la Cuadra González-Meneses

Departamento de Escultura
Facultad de Bellas Artes
Universidad Complutense de Madrid

1996

Índice

Introducción.....	4
-------------------	---

Capítulo 1

Estudio físico y funcional del ojo	9
Introducción.....	10
1.1 Fisonomía y anatomía.....	11
1.1.1 Soporte óseo.....	12
1.1.2 Globo ocular.....	14
1.1.3 Párpados.....	18
1.1.4 Tejido capilar	23
1.1.5. Diferencias fisonómicas de los ojos en las razas humanas	25
1.2 Movimiento	28
1.2.1 Movimientos oculares	29
1.2.2 Músculos responsables de los movimientos oculares	30
1.3 Importancia comunicativa y simbólica	34
1.3.1 Elemento comunicativo.....	34
1.3.2 El ojo humano como elemento simbólico	37

Capítulo 2

De lo objetivo a lo subjetivo.....	42
Introducción.....	43
2.1 Representación y mimesis	44
2.1.1 Representación plástica	44
2.1.2 La mimesis en el arte. Consideración histórica	47
2.2 Semejanza con la realidad	52
2.2.1 De la identidad formal a la equivalencia	52

2.2.2	Solución formal de las características de los ojos...	54
2.2.3	Representación de la mirada.....	56
2.3	Del simbolismo a la realidad.....	59
2.3.1	Representación generalizada de la idea.....	61
2.3.2	De la realidad idealizada a la individualizada.....	67
2.3.3	Representación individualizada.....	71

Capítulo 3

	Soluciones en esculturas realizadas con un solo material escultórico.....	83
3.1	La primera solución generalizada.....	84
3.2	Realidad construida e inalterable.....	90
3.3	Hacia la belleza de la realidad.....	95
3.4	Primeras representaciones caractereológicas del individuo.....	104
3.5	Desarrollo de efectos formales para la traducción del color.....	108
3.6	Esquema formal de la idea.....	116
3.7	De lo idealizado a lo particular.....	120
3.8	Del realismo humanista al dramatismo gestual.....	125
3.9	Diversidad en el arte.....	132

Capítulo 4

	El vacío como materia expresiva.....	156
--	--------------------------------------	-----

Capítulo 5

Incrustaciones y utilización de distintos materiales escultóricos	169
5.1 Conchas	170
5.2 Conchas y piedras	172
5.3 Piedras semipreciosas y metal	177
5.4 Pasta de vidrio, esmaltes, piedras, marfil y metal... ..	186
5.5 Ojos de cristal y pelo natural	201
5.6 Prótesis oculares	208
5.7 Otros materiales	214

Capítulo 6

Aportación personal.....	216
Trabajo I	219
Trabajo II	222
Trabajo III	228
Trabajo IV.....	232
Trabajo V	241
Trabajo VI.....	248

Conclusiones	253
--------------------	-----

Bibliografía	259
--------------------	-----

Introducción

Al igual que cualquier artista-creador, nosotros desarrollamos unos intereses personales, unas preocupaciones que nos incitan a ciertas búsquedas, a unas formas de trabajo determinadas.

El desarrollo de nuestro trabajo se va nutriendo y madurando de manera constante con el aprendizaje, tanto de la observación del mundo exterior como de la introspección dentro de nuestro mundo interior, de nuestro propio "yo". La observación del mundo que nos rodea, las aportaciones que nos ofrece y nuestras propias reflexiones y necesidades expresivas convergen, con unas señas de identidad personal, en nuestra evolución artística.

Nuestros intereses personales parten de la representación de una realidad cercana a nosotros, con preferencia por la representación individualizada y el retrato del hombre.

En esta representación sentimos la necesidad de imitar la realidad, depurándola, seleccionando e indagando, a la vez que aportando nuestra sensibilidad personal, convirtiendo esta realidad en propia.

En este amplio campo de trabajo nos encontramos con elementos que ofrecen una especial dificultad para ser plasmados a través de la escultura; dificultad que nos obliga a un mayor esfuerzo interpretativo si queremos lograr una óptima similitud con la realidad.

De esta necesidad, nace nuestro interés por el tema de este estudio, que se centra en la representación del ojo, íntimamente unido a la mirada. A la dificultad que plantean sus características físicas y expresivas se suma la importancia identificadora en el individuo. Para lograr un mayor parecido con la realidad, las representaciones escultóricas del ojo han aportado soluciones, con equivalencias formales y efectos provocados por la combinación de distintos materiales.

Creemos de interés para aquellos escultores que comparten nuestros intereses recopilar la variedad de soluciones aportadas, analizar

las diferentes intenciones que han llevado a tales representaciones, y los factores que han intervenido en tal proceso.

Nos hemos centrado en la cultura mediterránea por ser la más cercana a nosotros. Esta investigación no sólo tiene un carácter abierto sino que podrá incitar a posteriores estudios, comparativos o específicos, de soluciones concretas.

En el primer capítulo nos adentraremos en el conocimiento del ojo humano como elemento de estudio, su configuración y su consideración social. Analizaremos su estructura anatómica, morfología y movimiento. Señalaremos la importancia que como elemento comunicativo tiene para el hombre y su valor como elemento simbólico desde las civilizaciones más antiguas.

En nuestra investigación nos interesa analizar las representaciones en las que existe una semejanza entre el objeto representado y la representación del mismo. La realidad se representa con una apariencia nueva, cuyo mayor o menor parecido es en muchos casos difícil de valorar, y es además discutible desde distintas teorías sobre la representación de la realidad. Las figuras de mayor parecido con la realidad pueden tener un carácter mimético, pero también las podemos hallar en representaciones sistematizadas, con cierto carácter simbólico, y en interpretaciones donde la representación se incrementa con una carga creativa del artista, pero sin distanciarse de un parecido con la realidad.

En el segundo capítulo estudiaremos el grado de objetividad y subjetividad que puede existir en este tipo de representación, estudio que será un apoyo fundamental para la comprensión de las distintas soluciones escultóricas del ojo humano. Analizaremos los condicionantes que intervienen en la representación artística y realizaremos una visión panorámica de la mimesis escultórica a lo largo de la historia, como primera reflexión sobre similitud, realidad, copia, e imitación. Estudiaremos la necesidad de alejarse de la forma real para conseguir una representación que consiga un mayor parecido con la realidad. Detallaremos cuáles son las características que obligan a una

interpretación del ojo y la mirada para conseguir una mejor semejanza con la realidad visible. Diferenciaremos el grado de individualismo o carácter sistemático que puede tener la representación y analizaremos sus orígenes, características y desarrollo.

En el tercer, cuarto y quinto capítulo de esta tesis recopilaremos las soluciones escultóricas del ojo humano. En el tercero, el ojo se traduce en el mismo material escultórico que el resto de la escultura. El cuarto son soluciones a través del vacío, y el quinto son soluciones que combinan diferentes materiales escultóricos.

En el tercer capítulo, analizaremos las diferentes intenciones expresivas y soluciones formales al ojo que identifican a cada periodo artístico, cómo ha surgido cada aportación, de dónde y porqué.

El cuarto capítulo podría considerarse un nexo de unión entre el tercero y el quinto, dependiendo en sus soluciones de una traducción parcial o total de la zona ocular a través del vacío, considerando el vacío una materia expresiva y escultórica.

En el quinto capítulo estudiaremos las combinaciones más usuales de los materiales escultóricos insertados en la zona ocular a modo de incrustación. Dónde se han utilizado, cuándo, qué interpreta cada material en el ojo y cómo muestran sus diferentes formas de expresión en las distintas soluciones realizadas.

La documentación fotográfica en estos tres capítulos es fundamental como complemento del texto, incluye un recorrido visual a la vez que teórico, sobre el que frecuentemente nos apoyaremos para corroborar datos, técnicas o reflexiones en torno a las soluciones dadas.

Por último, aportaremos a esta investigación una serie de trabajos sobre nuestra propia obra escultórica. Crearemos una producción y una reflexión sobre la misma, siempre desde un punto de vista personal con un carácter experimental y de investigación en su enfoque. Esta realización será paralela al estudio teórico que engloba la tesis, la cual

constituirá una base de datos y conocimientos que nos incitarán, provocándonos planteamientos y búsquedas personales dentro de nuestra realización escultórica.

1

Estudio físico y
funcional del ojo

Introducción

La tipología del ojo es muy variada, incluso dentro de cada una de las razas humanas. Su forma externa es especialmente difícil de analizar, por lo que la realización de un estudio anatómico del ojo "tipo" (refiriéndonos a "tipo" como ojo en general) es fundamental para un primer conocimiento del mismo. Ello permitirá asignar una nomenclatura apropiada para cada una de las partes que necesitamos mencionar, a lo largo de nuestro estudio y facilitar una claridad narrativa en nuestra exposición.

El movimiento del ojo es constante. Estudiaremos sus distintos tipos de movimientos, el funcionamiento de éstos y las arrugas más características que provocan.

Comparado con otros elementos del cuerpo humano, el ojo es un elemento de gran complejidad, por sus cualidades transmisoras y receptoras. La función receptora del ojo es la visión, pero también existen sus funciones transmisoras en la comunicación social y en la expresión personal de cada individuo.

El funcionamiento del ojo se encuentra ligado al acontecer exterior e interior de las personas. Esta dualidad se ha reflejado desde un ámbito espiritual, apareciendo en diferentes civilizaciones como símbolo religioso, mitológico y mágico, y desde un ámbito más terrenal, en el estudio de diferentes ciencias del campo social. Pretendemos conocer el funcionamiento de este órgano y la importancia de la fuerza transmisora que tiene en el hombre y en la sociedad, cualidades que motivan un interés en la interpretación artística.

1.1 Fisonomía y anatomía

La comprensión de la formación y el funcionamiento del cuerpo humano, ocupa una base importante de conocimientos para la representación artística del mismo. Investigadores, médicos y estudiosos del tema nos han ido desarrollando y facilitando a lo largo de la historia una constante documentación en la que apoyar nuestros propios análisis interpretativos.

A lo largo de los siglos, se ha comprobado que el artista ha aprovechado los recursos anatómicos de su época para la interpretación de su obra, de tal forma que algunos investigadores encuentran criterios con bases científicas en obras de arte antiguas. Así, por ejemplo, el Dr. Johannes Fuchs se han apoyado en el estudio de los juglares y arpistas ciegos, representados en el antiguo Egipto, para explicar las alteraciones de la ceguera sobre el cuerpo humano¹.

Iniciaremos nuestra investigación con un estudio de la anatomía básica de los ojos: su estructura o soporte óseo, el globo ocular, los párpados y los tejidos capilares. Comenzaremos con una comprensión general de cada uno de ellos, centrándonos seguidamente en aquellas partes externas y visibles del ojo, sus características, su situación, su tipología y sus movimientos.

¹ Dr. Johannes Fuchs, Director Médico de la Clínica Oftálmica del St. Katherine Hospital de Sttgart, Alemania. Artículo: "Juglares y arpistas ciegos del antiguo Egipto".

1.1.1 Soporte óseo

Las cavidades orbitarias u órbita son el soporte de los ojos y también de la zona que rodea a éstos. Son dos cavidades craneales profundas donde se encuentra el aparato de la visión. Estas cavidades tienen forma de pirámide cuadrangular, cuya base está hacia adelante y su vértice hacia atrás. Esta base externa la constituye un reborde llamado orbitario, que delimitará en el rostro el espacio que ocupa la zona de los ojos. Esta base puede variar en su forma más o menos rectangular, más o menos redondeada. Su medida, por término medio, es de 40 mm. de ancho y 35 mm. de altura.



1. Perfil y frente de la cavidad orbitaria.

La base tiene una posición oblicua donde sobresale el reborde superior con respecto al inferior. El reborde superior definirá el volumen y el tamaño de las cejas, y el inferior provocará un surco que marcará una clara separación del párpado inferior con la mejilla. Esta delimitación del ojo por el reborde orbitario se acentúa con la edad y la flacidez de la

piel. En su representación escultórica tiene un especial interés como marco que define la zona del ojo, y como soporte sobre el que se adaptará y definirá todo el relieve externo de la zona ocular.

1.1.2.- Globo ocular

El globo ocular es la parte fundamental del órgano visual. Es irregularmente esférico, porque hay una parte anterior que sobresale en forma de segmento de esfera más pequeña que la del globo ocular. El tamaño del globo ocular varía de un individuo a otro según su raza y sexo, pero las diferencias son mínimas. La cornea de un niño es aproximadamente igual que la de un adulto, y el tamaño de su globo ocular es proporcionalmente mayor. Por ello, unos ojos grandes darán una cierta configuración infantil. El diámetro antero-posterior del globo ocular es de aproximadamente 25 mm. y el diámetro vertical y transversal² de 23 mm. El peso del ojo es de³ 7 a 8 gr. Su consistencia es dura debido a la presión que ejercen sobre la pared del globo los líquidos que contienen. Así, el globo ocular está constituido por una pared y por un contenido.

1. La pared está constituida por tres membranas concéntricas: una membrana externa o fibrosa "la esclerótica y la córnea"; una membrana músculo-vascular "tractus uveal"; y una membrana nerviosa interna "la retina"
2. Al contenido se le suele llamar "medios transparentes del ojo", y lo forman el cristalino, el humor acuoso y el cuerpo vítreo.

Membranas que forman la pared

Esclerótica. Su espesor es de aproximadamente 1 mm. por delante, disminuyendo en la parte media donde no pasa de 0,5 mm.⁴ La superficie externa de la esclerótica es lisa, blanca en el adulto y ligeramente amarillenta en el anciano.

² Rouvière, H. "Anatomía Humana". Tomo (cabeza y cuello), pp. 305.

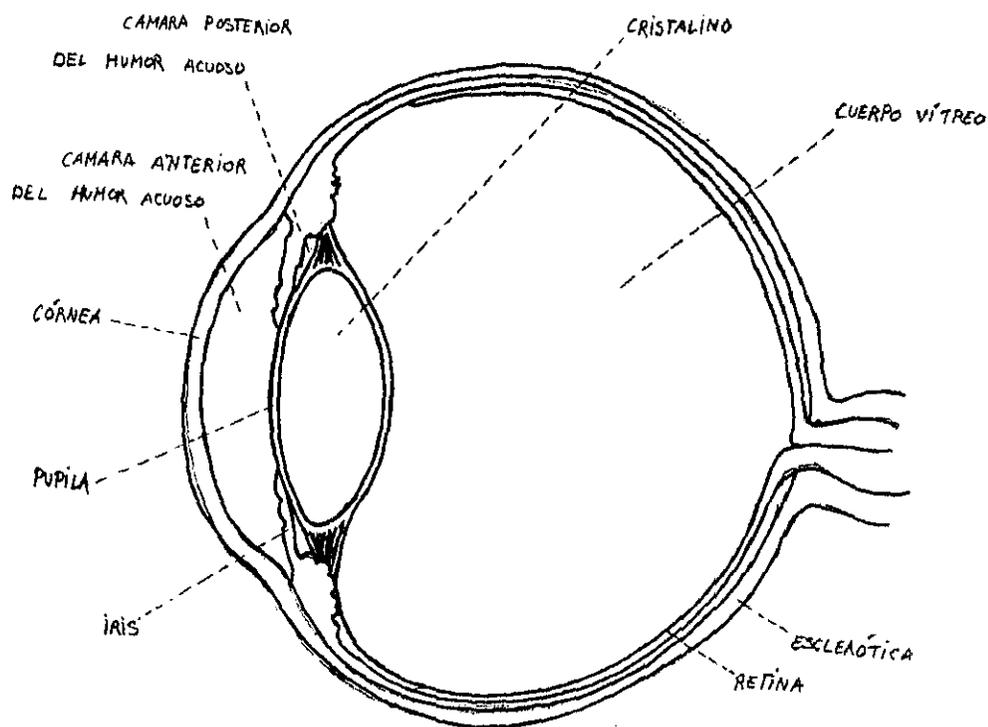
³ Ibidem.

⁴ Op. cit., pp. 306.

Córnea. Está situada por delante de la esclerótica. Es transparente y sobresale en la parte anterior, en ese segmento de esfera antes mencionado. El espesor de la córnea es de 1 mm. disminuyendo hacia el centro, donde sólo alcanza⁵ 0,8mm.

Membrana músculo-vascular. Está situada en la cara profunda de la esclerótica, excepto en la zona anterior, donde se separa para dirigirse hacia el eje perpendicular al ojo. El "iris" es la parte anterior de esta membrana músculo-vascular y actúa como un diafragma vertical y circular. El centro está perforado por un orificio llamado "pupila".

Retina. Membrana que cubre la cara interna de la membrana músculo-vascular.



2. Sección horizontal del globo ocular.

⁵ Op. cit., pp. 308.

La pupila parece negra, pero en realidad no es sino una abertura del iris por donde pasa la luz que llega al cristalino y a la retina, para formar una imagen. La pupila humana es circular, sin embargo en los animales aparece de muchas formas, siendo ésta la menos frecuente. El tamaño medio de la pupila humana es⁶ de 3 a 4 mm.

El iris es un músculo anular que se contrae para disminuir la abertura pupilar cuando la luz es intensa, o cuando los ojos convergen para mirar objetos cercanos. Esta convergencia de los iris se dirige al punto de visión, y cuando la vista se pierde en el infinito dicha convergencia desaparece. La pigmentación del iris es de una amplia gama de colores, dados por su parte anterior y varía según los sujetos y las razas.

Medios transparentes del ojo

Son los elementos perfectamente transparentes del ojo.

Cuerpo vítreo. Líquido que llena toda la porción ocular.

Cristalino. Se sitúa detrás del iris y delante del cuerpo vítreo.

Humor acuoso. Llena el espacio entre la córnea y el cristalino. Se separa en una cara anterior y una cara posterior por el iris. La cara anterior ocupa ese pequeño volumen o saliente en forma de semiesfera que hace la irregularidad esférica del globo ocular, en la zona que delimita el iris.

El color

El juego cromático que presenta el globo ocular es debido al color del iris, al blanco de la esclerótica y al negro de la pupila.

El iris está surcado por unos vasos que dibujan en él finas elevaciones semicilíndricas de dirección radiada, desde la pupila hasta

⁶ Op. cit., pp. 312.

el borde periférico. El color de los ojos que identificamos mediante el color del iris, al igual que el de la piel y el pelo, depende en gran parte de un pigmento, la melanina. La cantidad de pigmento de melanina determina las diferentes tonalidades de ojos. Si hay poco o nada de pigmento, el color resultante será azul y su aumento conllevará el oscurecimiento del ojo⁷.

La escala de Martín-Schultz sobre el color cromático de los ojos está dividida en cuatro categorías: ojos poco pigmentados (azules); ligeramente pigmentados (grises); medianamente pigmentados (verdes o marrón claro); y muy pigmentados (marrón oscuro o pardos)⁸. Suele haber una clara concordancia entre el color de los ojos y del pelo: ojos y pelo claro u ojos y pelo oscuro. También el color de los ojos está generalmente correlacionado con el de la piel, especialmente en el color de la esclerótica o "blanco del ojo", siendo frecuente el blanco azulado en personas de piel clara, excepto cuando está enrojecida por irritación (humo, polvo). En personas de piel oscura la esclerótica es más amarillenta, o incluso parece manchada por gránulos superficiales de melanina. También hay que tener en cuenta que los ojos oscurecen desde la primera infancia hasta la pubertad, aclarándose en la vejez.

⁷ Márquez, P. "Las Razas Humanas", pp. 32.

⁸ Ibidem.

1.1.3.- Párpados

Exteriormente presentan la zona dérmica de la región de los ojos. Su piel es más delicada que la del resto del rostro y la primera en deteriorarse con la edad, mostrando arrugas y pliegues producidos al mismo tiempo por un importante y constante movimiento expresivo. Su principal función es de sostén y protección del globo ocular. Son músculo-membranosos, y sus movimientos reparten sobre el globo el líquido de las glándulas lagrimales. La separación de los párpados superior e inferior se llama hendidura u orificio palpebral, que suele medir 3cm. de longitud y 1.5cm. de altura⁹. Las variaciones con respecto a estas medidas, determinan que el ojo parezca pequeño, grande, redondo, etcétera. El párpado superior ocupa hasta la ceja y el inferior hasta el surco llamado pálpebro geniano, que lo separa de la mejilla. Estos límites corresponden al reborde de la órbita, aunque en fusión con las regiones vecinas.

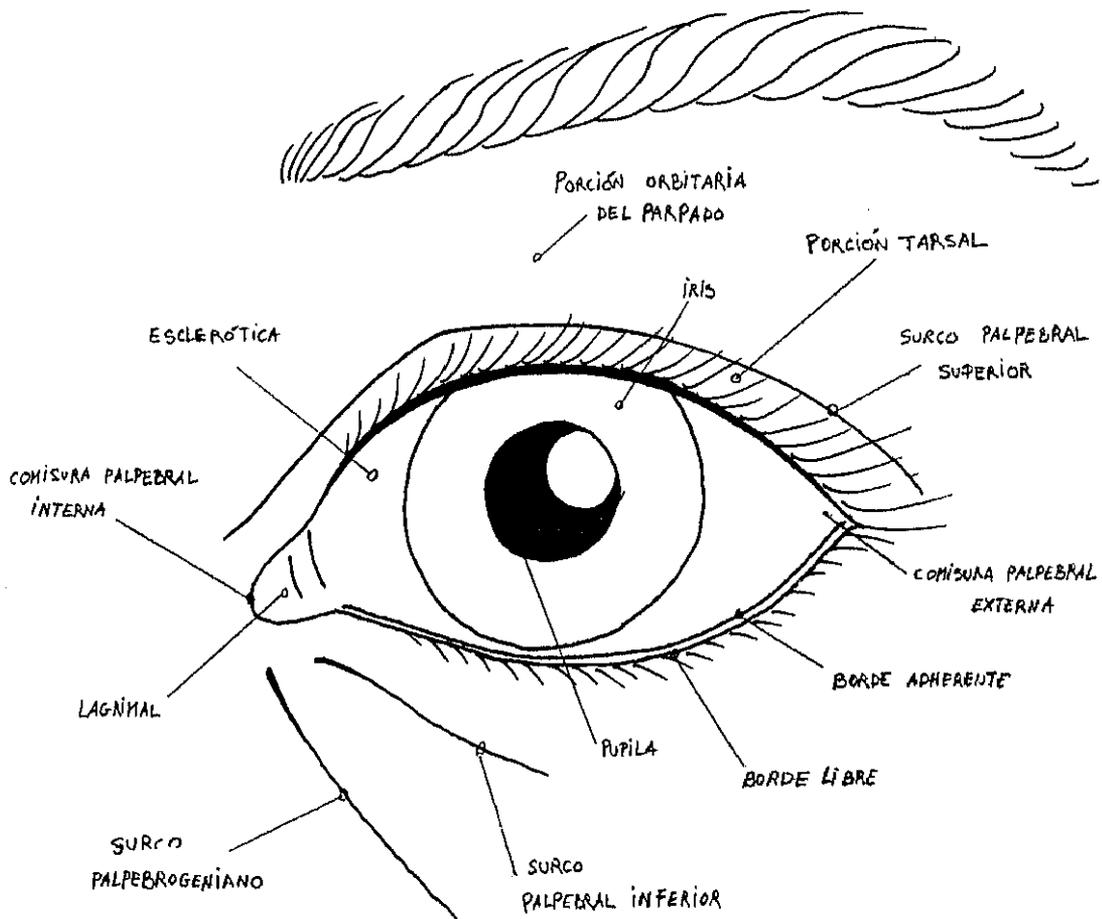
En los párpados se diferencian una cara anterior y otra posterior; una extremidad interna y otra externa; un borde adherente y otro libre.

La cara anterior distingue una parte llamada porción ocular o tarsiana de los párpados, -que comprende la parte convexa y resistente del globo del ojo-, y la porción orbitaria, -entre la porción tarsiana y el reborde orbitario-, mucho más blanda y deprimida, que corresponde a la grasa de la cavidad orbitaria. Estas dos porciones se separan por un surco curvo cóncavo llamado surco palpebral superior o inferior, dependiendo a qué párpado corresponda.

Las extremidades de los párpados se unen en las comisuras. La comisura interna está elevada por un pliegue transversal determinado

⁹ Rouvière, H., op. cit., pp. 325.

por un ligamento, mientras que la comisura externa está deprimida ligeramente en sentido transversal. De esta última comisura parten unos pliegues radiados cuyo número y profundidad aumentan con la edad (son las llamadas "patas de gallo").



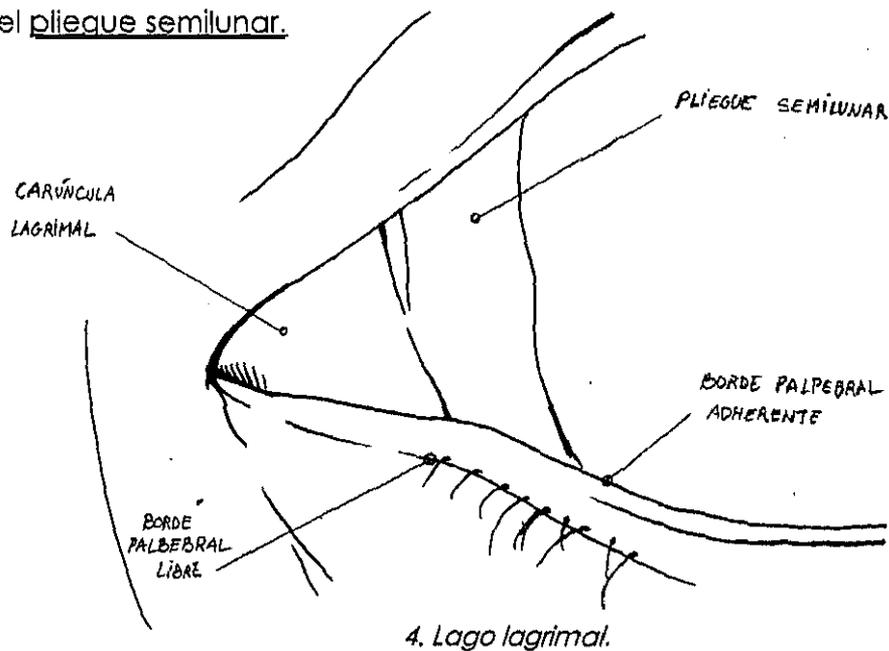
3. Vista frontal de la zona ocular.

El borde adherente corresponde al reborde orbitario. El borde libre que suele medir unos 3cm. de longitud y 2mm. de espesor¹⁰, tiene una porción lagrimal (interna) muy pequeña y otra porción ciliar o bulbar mayor (externa), que es donde se encuentran las pestañas. Las pestañas son pelos rígidos y curvos, cóncavos hacia arriba en el párpado superior y cóncavos hacia abajo en el inferior.

¹⁰ Rouvière, H., op. cit., pp.324.

Cuando el ojo está cerrado la hendidura palpebral es ligeramente cóncava hacia arriba y cuando está abierto, se crean unos espacios angulares que se llaman ángulos del ojo. El ángulo externo o menor es agudo, mientras que el ángulo interno es redondeado.

El lago lagrimal es el espacio semielíptico que intercepta las porciones lagrimales, en cuyo fondo se encuentra la carúncula lagrimal y el pliegue semilunar.



El globo ocular se sitúa dentro de la órbita pudiendo estar más o menos profundo, caracterizando así unos ojos más saltones o más hundidos. Al estar recubriendo al globo y la estructura ósea, los párpados se adaptan a éstos, por lo que su forma básica dependerá en gran parte de la estructura ósea y la profundidad del globo ocular en relación con la misma. También la cantidad de grasa que el párpado tenga determinará su forma, afectando especialmente a la zona superior. Cuando se percibe excesiva grasa, el surco palpebral superior llega a ocultar el tarso; de forma contraria, cuando la grasa es muy escasa el párpado superior queda a la vista (este último caso suele acompañar a los ojos hundidos). La variación de grasa puede cambiar la situación del globo ocular, hundiéndolo o sacándolo hacia afuera con respecto al orbital. La falta de grasa orbitaria, por su parte, hunde al ojo y a la vez hace retroceder al párpado. El párpado inferior, por carecer de una prominente estructura ósea, hace más evidente cualquier pequeño

cambio en un mismo individuo en diferentes momentos de su vida, no sólo de tono (ojeras, rojeces, etcétera...), sino también de relieve.

Con relación a la cantidad de acumulación de grasa en el ojo, Lange realizó una tipología palpebral¹¹, aunque limitándose únicamente al párpado superior y a un tipo de ojos superficiales. Hizo con ellos un análisis sobre la forma y la relación entre la eminencia infraciliar¹², el tarso y la frente. Cuatro son los grupos enumerados por Lange: "párpado de melocotón", "párpado en Maza", "párpado Tarsal" y "párpado superior angosto".

1. Párpado de melocotón

La eminencia infraciliar contiene excesiva grasa, provocando una ocultación del párpado en su zona tarsal y definiendo una curva uniforme en el nacimiento de las pestañas.

Este párpado es propio de la juventud, y en la edad adulta es más frecuente encontrarlo en la mujer que en el hombre. En su máxima acentuación, esta tipología caracteriza a determinadas razas orientales que más adelante analizaremos.

2. Párpado en Maza

La eminencia infraciliar contiene escasa grasa, provocando una visión amplia del párpado superior. La zona tarsal presenta un área amplia en su mitad interna y la eminencia infraciliar en la externa.

¹¹ Tipología utilizada en las dos tesis: Plasencia Climent, C. "El rostro humano", pp. 240; Pajares Gómez, J. L. "Los ojos. fisionomía, expresiones...", pp. 193.

¹² La eminencia infraciliar es la zona debajo de las cejas, que equivale a la porción orbitaria de los párpados.

3. Párpado Tarsal

No aparece grasa ni volumen en la eminencia infraciliar. Esta zona del párpado disminuye dejando ver una amplia zona tarsal.

4. Párpado superior angosto

El globo ocular se oculta en una zona profunda del orbital, dando lugar a un párpado estrecho, tanto en la eminencia infraciliar como en la zona tarsal.

Como bien nos apunta J. L. Pajares en su tesis "Los ojos: fisionomía, expresiones..."¹³, esta clasificación no sólo se limita al análisis del párpado superior, sino que incluye como único factor determinante en las diferentes formas de párpados a las variaciones de grasa. Pero sin tener en cuenta el soporte óseo, las proporciones de sus rasgos, los estados anímicos, etcétera. Si incluimos entonces el párpado inferior y un análisis de sus posibles variaciones, podríamos ampliar esta tipología. Aun así, es interesante conocerla y detenernos en la importancia que tienen las proporciones comparativas de la zona visible del tarsal, orbital, y la ceja, en la caracterización y definición de un ojo determinado.

¹³ Pajares Gómez, J. L. "Los ojos: fisionomía, expresiones...", pp. 193.

1.1.4. Tejido capilar

El tejido capilar de la zona ocular está compuesto por las cejas y las pestañas, cuya función principal es proteger a los ojos contra las agresiones externas: el sudor, la lluvia, la luz, el polvo, etcétera. Estéticamente son considerados como atributos que embellecen a los ojos. Son artificialmente modificados desde la antigüedad, tanto en su forma como en su color, según van dictando las modas. Este tipo de manipulación es más frecuente entre las mujeres que entre los hombres.

Las cejas se sitúan sobre el borde superior de la cuenca orbitaria, como límite entre la región de los ojos y la frente. Están formadas por pelos que crecen en dirección hacia las sienes. Su sistema capilar es independiente del pelo del resto de la cabeza, lo que explica su mayor fortaleza y que no se pierda con la edad (no está vinculado a la calvicie). Su color es igual o más oscuro que el del cabello y su forma y tamaño es variable. En la infancia son menos pobladas y su pelo es menos fuerte. Son más anchas en el extremo interno o cabeza, disminuyendo hacia el extremo externo o cola.

En el caso de los ojos hundidos, es frecuente que parte de la ceja se esconda debajo del arco orbital, al contrario que en los ojos salientes donde resultan totalmente visibles. Sus cabezas pueden situarse más o menos separadas, e incluso totalmente unidas. Su anchura, grosor o densidad es muy variable. Gaussin, en su libro "El rostro" las agrupa en catorce tipos:

- | | |
|------------------------|----------------------------|
| 1- Ausencia de cejas | 8- Unidas por el entrecejo |
| 2- Cejas cortas | 9- Muy separadas |
| 3- Finas y estrechas | 10- Bajas tapando el ojo |
| 4- Tupidas y angulosas | 11- Altas |
| 5- Poco pobladas | 12- Arqueadas |
| 6- Desordenadas | 13- Rectas |
| 7- Ordenadas y largas | 14- Ondulantes |

Las pestañas nacen en el borde de los párpados. Son pelos firmes y curvados, más largas en el párpado superior que en el inferior. Resaltan el contorno de la abertura del ojo y el contraste cromático con la esclerótica.

Gausin clasifica las cejas en cuatro grupos:

- 1- Largas y rectas
- 2- Cortas y curvas
- 3- Largas y curvas
- 4- Cortas y rectas

1.1.5. Diferencias fisonómicas de los ojos en las razas humanas

La razas, desde el punto de vista de la antropología, están basadas en criterios físicos, agrupados por un conjunto de caracteres hereditarios comunes, sean cuales sean sus lenguas, costumbres o nacionalidades.¹⁴

El primer estudio sobre la clasificación de las razas se basó en el análisis del cráneo, al cuál siguió una investigación sobre la escala cromática de la piel y el iris¹⁵. Los tres grupos raciales básicos que distinguen estos estudios son:

1- Blancos

2- Amarillos

3- Negros

A cada grupo corresponde un color de ojos o iris¹⁶.

Negros: ojos muy oscuros

Amarillos: ojos oscuros de tonalidades más claras

Blancos: ojos azules o grises (nórdicos y Europa oriental)

ojos oscuros: (Mediterráneo y Dínáricos)

El color de los ojos, como ya indicamos en el estudio del iris, al igual que en la piel, se debe a un pigmento llamado melanina. Existe normalmente una correlación en la tonalidad de piel-ojos: piel clara-ojos claros, y viceversa. Sin embargo, aunque son los menos frecuentes, pueden aparecer el color piel-ojos opuestos, encontrando ejemplos incluso de personas de raza negra con los ojos azules. La esclerótica también suele ser más clara en personas cuya piel e iris son claros, incluso toma un tono azulado (excepto cuando se sufren irritaciones por polvo,

¹⁴ Márquez, P., op. cit.

¹⁵ Op. cit.

¹⁶ Op. cit., pp. 32.

aire, humo...). Las personas cuyo grado de pigmentación es fuerte, por el contrario, pueden presentar la esclerótica manchada con gránulos superficiales de melanina y tienen el blanco más amarillento que azulado.

En los estudios de clasificaciones raciales también hay una interesante distinción con respecto al peso del globo ocular. Esta diferencia no es apreciable a simple vista, pero las estadísticas nos demuestran que los negros tienen el globo ocular más pesado que los norteamericanos blancos, que a su vez son más pesados que los de los japoneses. Además, en las tres razas los globos oculares son más pesados en los hombres que en las mujeres¹⁷.

La estructura ósea, los globos oculares e incluso el grado de pigmentación de la piel son datos fáciles de conocer por medio de estadísticas de medición y peso. Las diferencias en la zona palpebral no son de tanto interés para la concreción de tales estadísticas raciales. Sin embargo, existe un tipo de párpado característico de la raza nordmongólica y que aparece también, aunque algo menos acusada, en chinos, japoneses, indonesios y esquimales¹⁸. En los ojos de los niños de cualquier raza se tiende a acusar también ciertas características de este tipo de ojos, que va desapareciendo progresivamente desde su nacimiento hasta el final de su infancia. En la tipología de Lange, se identificarían con el grupo de "párpados de melocotón" en su máximo desarrollo.

Las tres peculiaridades principales de los "ojos Mongólicos" son¹⁹:

1- El acentuado estrechamiento y oblicuidad de la hendidura palpebral.

¹⁷ Coon, C.-S. "Las razas humanas actuales", pp. 341.

¹⁸ Márquez, P., op. cit., pp. 50.

¹⁹ Ibidem.

2- La grasa que contiene la parte interna del párpado hace que el pliegue palpebral superior se monte sobre el párpado superior, ocultando su zona tarsal y cubriendo parcialmente las pestañas, haciendo que éstas parezcan más cortas.

3- El pliegue palpebral superior se prolonga en una doblez hacia el ángulo interno del ojo, que oculta la carúncula lagrimal.



5. Ojos de mongol.

Este tipo de ojo suele acompañarse de un rostro más aplanado, cuyo tabique nasal es de bajo relieve. Las cejas también suelen reforzar tal fisonomía con una peculiar horizontalidad.

1.2 Movimiento

A las características físicas y psíquicas de los ojos se suma el constante movimiento que éstos presentan. Un movimiento de parpadeo y de dirección de la mirada y una importante variedad de movimientos expresivos y gestuales, que caracterizan a los ojos como protagonistas de la expresión facial.

Numerosas e interesantes clasificaciones han realizado estudiosos de la expresión del rostro sobre los músculos gestuales y las emociones transmitidas en la gesticulación de éstos, así como distintas clasificaciones de las direcciones de la mirada y su papel y significado en la expresión facial. Carlos Plasencia y J. L. Pajares, en sus estudios sobre el rostro y los ojos, realizan un interesante análisis sobre las expresiones gestuales, señalando una clasificación de sentimientos y gestos en concordancia con sus correspondientes músculos responsables. Para nuestra tesis no creemos necesaria una recopilación del significado gestual de los movimientos de los ojos, pero sí un conocimiento básico de los músculos y los posibles movimientos que podemos observar en los mismos.

1.2.1 Movimientos oculares

Podemos diferenciar los movimientos de los ojos en tres grupos.

Movimientos del globo ocular

Suele ir acompañado de un movimiento de los párpados, con una función protectora del globo ocular. El movimiento del globo ocular se corresponde a la dirección de la mirada, que conlleva una gran importancia comunicativa y expresiva del individuo, además de representar una línea compositiva muy interesante dentro de la representación artística. Hay que tener en cuenta que también en el acto de mirar, el globo ocular suele tener un movimiento rápido y constante de rastreo (cuando miramos la cara de alguien, por ejemplo, damos pequeños vistazos de un ojo a otro y ocasionalmente a la boca).

Movimientos de la zona palpebral

Es el parpadeo habitual de abertura y cierre para mantener la humedad del ojo, o el movimiento gestual debido a una emoción externa o interna.

Movimientos de las cejas

Es gestual, por una emoción externa o interna.

1.2.2 Músculos responsables de los movimientos oculares.

Los músculos encargados de los diferentes movimientos en la zona de los ojos son: Orbicular, Rectos, Oblicuos, Superciliar, Piramidal y Frontal. De ellos, los dos últimos pertenecen a la región de la nariz y el cráneo respectivamente, pero son responsables de determinados movimientos de las cejas.

1- Movimiento del globo ocular:

Músculos rectos

Músculos oblicuos

2- Movimiento palpebral:

Músculo orbicular

3- Movimiento de las cejas:

Músculo frontal

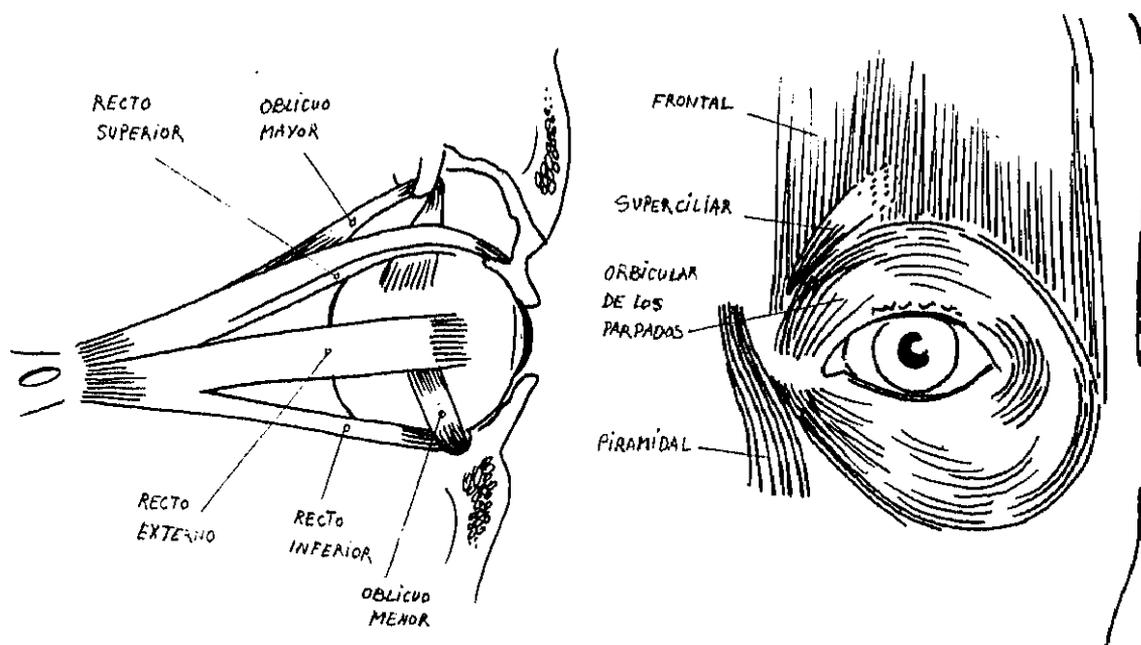
Músculo orbicular

Músculo piramidal

Músculo superciliar

Los músculos orbiculares, superciliar, frontal y piramidal son músculos subcutáneos, se encuentran en contacto directo con la piel, y son responsables del movimiento gestual y de la aparición de diferentes arrugas en nuestra zona de estudio.

Hay que tener en cuenta que aunque determinados músculos se responsabilicen de movimientos concretos, pueden funcionar también como combinación con otros, potenciando o matizando tales movimientos. También el número y la descripción de las arrugas producidas por la acción de los diferentes movimientos, variará según los individuos y la edad de los mismos. Además, los movimientos expresivos que aparecen en la zona de los ojos generalmente apoyan al movimiento expresivo del resto del rostro.



6. Músculos oculares.

Músculo orbicular de los ojos

Se encuentra en la zona externa e interna de la cavidad orbitaria, en forma de anillo elíptico, aplanado, ancho y delgado.

La porción externa del músculo, junta y separa los párpados. La porción superior externa, baja las cejas, actuando como antagonista del frontal. Y la porción inferior externa, proyecta hacia arriba el párpado inferior.

La oclusión fuerte de los párpados produce en la zona externa unas arrugas transversales y radiales ("patas de gallo") en el ángulo externo de los ojos, dirigidas hacia las sienas, debido a la disposición fibrosa del Orbicular de los ojos.

En el movimiento de descenso de las cejas, la curvatura de las mismas se hace más rectilínea y los extremos internos se contraen hacia el centro, provocando pequeñas arrugas entre las cejas.

Músculos rectos

Son cuatro músculos que se insertan en el fondo de la cavidad orbitaria, dirigiéndose hacia adelante para buscar el globo ocular en el que se insertan. Estos cuatro músculos son el recto superior, inferior, externo e interno, nombres que derivan de su posición con respecto al globo ocular; la función de cada uno es mover al globo ocular en una determinada dirección.

El recto superior se inserta en la parte antero-superior de la esclerótica, dirigiendo la cornea hacia arriba.

El recto inferior se inserta en la parte antero-inferior de la esclerótica, dirigiendo la cornea hacia abajo.

El recto externo se inserta en el lado externo de la esclerótica, dirigiendo la córnea hacia afuera.

El recto interno se inserta en el lado interno de la esclerótica, dirigiendo la córnea hacia el ángulo interno, en sentido contrario al recto externo y en igual dirección.

Músculos oblicuos

Los oblicuos son dos músculos, el oblicuo mayor y el menor. Provocan movimientos en el globo ocular, con una dirección oblicua con respecto a los ejes del globo ocular.

El oblicuo mayor se inserta en el fondo de la órbita y en la región postero-superior del globo ocular. Gira el globo sobre un eje oblicuo hacia atrás y adentro, dirigiendo la cornea hacia afuera y abajo.

El oblicuo menor se inserta en la base de la cuenca orbitaria y en la parte infero-externa de la mitad posterior del globo. Dirige la cornea hacia afuera y arriba.

Músculo frontal

Este músculo cuadrilátero, delgado y ligeramente curvo, se sitúa en la parte anterior del cráneo, desde la altura de las cejas hasta la altura del nacimiento del cabello. Es responsable de la elevación de las cejas, bien sea en toda su extensión o parcialmente y dependiendo si la contracción del músculo es total o sólo se contraen extremos o la zona central del músculo. Ello motivará la inclinación de las cejas de arriba a abajo y viceversa.

Los movimientos de este músculo provocan arrugas transversales sobre las cejas, en la región de la frente, en relación directa con las cejas. Estas arrugas se suelen disponer de forma paralela y siguiendo la curvatura que describe la ceja, disminuyendo normalmente en su intensidad y curvatura en la zona central de la frente, entre las dos cejas. En algunas ocasiones presenta incluso una convexidad contraria en dicha zona.

Músculo superciliar

Es muy pequeño y de forma rectangular, se encuentra debajo del orbicular de los ojos. Realiza el movimiento oblicuo de las cejas, atrayendo hacia dentro la piel de las mismas, y formando pliegues verticales en las cejas.

Músculo piramidal

Es triangular y alargado. Se sitúa sobre el hueso de la nariz. Tira hacia abajo la piel del entrecejo, al contrario que el músculo frontal.

Este movimiento acentúa la curvatura entre la nariz y la frente. Provoca unas arrugas transversales, que algunos llaman "pliegues de los luchadores".

1.3 Importancia comunicativa y simbólica

1.3.1 Elemento comunicativo

El ojo, además de ser un órgano visual y receptor de lo que acontece dentro del campo visual, es un elemento esencial en la transmisión de cuanto sucede en el interior de nuestra mente y en nuestros sentimientos. Este poder de transmisión viene dado por la mirada (acción de mirar, "modo" de mirar), componente íntimamente unido a los ojos de cualquier ser humano. Así, podemos apreciar que cuando unos ojos carecen de vida, siguen teniendo la misma forma y relieve. Sin embargo, la transmisión se anula por completo, esta fuga de energía abandona el cuerpo dejándolo como mera forma.

De todas las partes del cuerpo humano que se emplean para transmitir y recibir información no verbal, los ojos son los más importantes y los más directos. La mayoría de los encuentros comienzan con un contacto visual, y una situación puede desarrollarse de forma diferente si se lleva a cabo con contacto visual o sin él. Esta importancia comunicativa de los ojos es común tanto en los hombres como en los animales. Sus significados y condicionantes -como la mirada fija, su duración y frecuencia, la distancia del elemento mirado-, han creado un lenguaje que, con distintos puntos de vista y metodología, son estudiados en psiquiatría, psicología, antropología, sociología y etnología.

Esta función comunicativa de la mirada se transmite tanto entre dos personas como entre el espectador y la obra de arte, con una especial importancia en la dirección de la mirada. Se crea una fuga constante y compositiva, a la vez que un contacto con el espacio exterior a ella.

Además de la relevancia que tiene como lenguaje comunicativo y social, también es un elemento de importancia caracterológica y gestual. La expresión interior se plasma en la forma de mirar: el brillo, la profundidad, la ligereza, la movilidad... Unos mismos ojos, sin necesidad de movimiento, transmitirán miradas diferentes. Así, los ojos transmiten la tensión arterial y las alteraciones de la salud, tanto física como psíquica. Es también en la forma de mirar donde evidenciamos claramente los cambios anímicos. La expresión mímica o gestual es causada al gesticular con la acción de ciertos músculos, dando lugar a emociones momentáneas o bien fingidas de asombro y alegría. Aunque cada persona suele tener una mirada propia fuertemente unida a su personalidad, esta mirada estará cargada de matices y variantes diferentes, tantas como las posibilidades internas y externas acontezcan a la persona.

La historia de la fisionomía ha estudiado la expresión del carácter a través del cuerpo. Existe un especial interés por el rostro como la parte que mejor refleja el interior del hombre, y por ser la zona más individualizada. Estos estudios han aportado clasificaciones y análisis de

la gesticulación de los ojos, sus transmisiones emotivas y sus diferentes formas, ateniéndose a la tipología caracterológica del individuo²⁰.

²⁰ J. L. Pajares en su tesis "Los ojos: fisionomía, expresiones...", aporta un estudio detallado sobre las referencias sociales de la mirada y las aportaciones fisionómicas acerca de los ojos a lo largo de la historia.

1.3.2 El ojo humano como elemento simbólico

A lo largo de la historia, la potencia de la mirada ha sido adorada, estudiada e incluso en algún momento temida. Juan Eduardo Cirlot, en su libro "El ojo en la mitología. Su simbolismo", diferencia los modos de representación de los ojos y la mirada con un sentido religioso, mitológico y simbólico; analiza el poder espiritual que los caracteriza, la importancia de la luminosidad exterior y física y la luminosidad interior y espiritual, así como su utilización simbólica en distintas culturas.

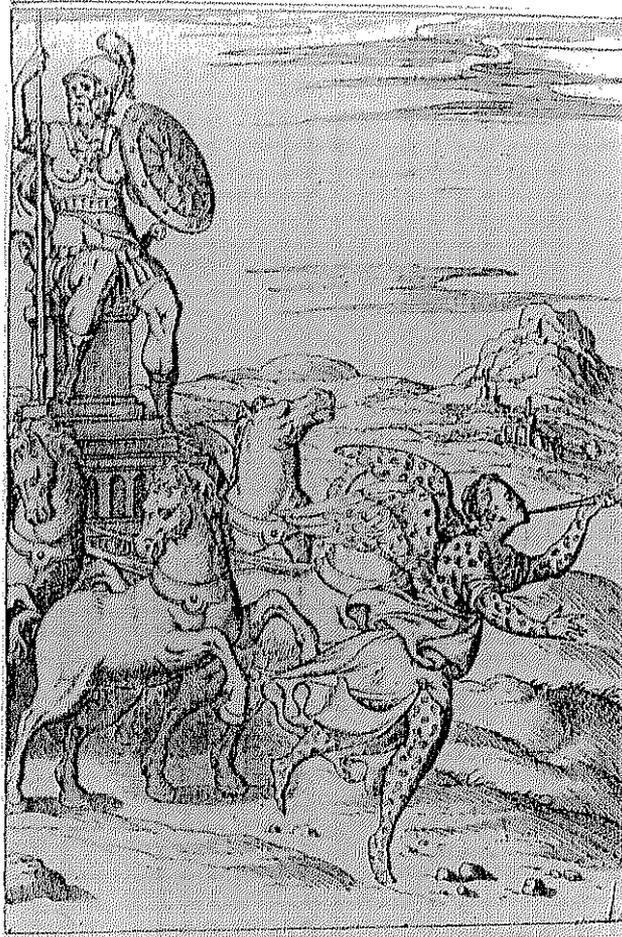
Cirlot diferencia tres modos de representar los ojos:

- 1- desplazamiento: cuando uno o varios ojos aparecen en distinto lugar al natural.
- 2- disminución: los ojos son reducidos a uno.
- 3- aumentación: se incrementan de tres en adelante.

Cirlot menciona también a los ojos que aparecen como órgano independiente para convertirse en símbolo, como los que se utilizan de talismanes o amuletos, o los que llevaban las galeras griegas a ambos lados del espolón para protegerse de los poderes nefastos. A los ojos desplazados se les da el nombre de "heterotópicos" y los utilizados como defensa "apotropeos".

El ojo y la mirada ha simbolizado frecuentemente al sol como portador de energía y felicidad, y como un vínculo de espiritualidad y de vida. De este modo, en Egipto el ojo estaba relacionado con los dioses protectores Ra, Amon, Horus y Osiris, que eran dioses solares. Ouadza, el

ojo divino de Osiris, simboliza al fuego sagrado y la inteligencia del hombre²¹. Ra está representado por una cobra erguida con el ojo dilatado²². También es significativa la representación de los ojos en las pinturas y relieves egipcios que siempre están de frente, tanto en representaciones de ojos aislados, como en personajes, aunque estos estuvieran de perfil.



7. Ojos con desplazamiento y aumentación. Ares acompañado de Eride (Cartari, 1.571).

²¹ Morales y Marín, J. L. "Diccionario de iconología y simbología", pp. 245.

²² Chevalier, J. y Gheerbrant, A., "Diccionario de los símbolos", pp. 772.



8. Ojo de Oudjat teniendo en los brazos la urna del sacrificio. Tumba de Packed, 18ª dinastía.

En el cristianismo aparecen ojos heterotópicos y por aumentación, como en las alas de los querubines y serafines, indicando la necesidad de reforzar el sentimiento y la presencia de lo sobrenatural. En la Biblia, en un sentido metafórico, el ojo simboliza la vigilancia de Dios. Dice Jeremías: "Grandioso eres en tus consejos; e incomprensible en tus designios: contemplando están tus ojos todas las acciones de los hijos de Adán"²³.

²³ Jeremías 32,19. Antiguo Testamento.

En la leyenda griega de Aigor, mencionada en la "Iliada y la Odisea", se encuentra un personaje que recibió el nombre de Panoptes (que todo lo ve) y aparece asimilado a la idea de cielo nocturno con cien ojos. Más tarde Panoptes fue convertido en pavo real con una cola ostentada en cien ojos, en forma circular, simbolizando el cielo y el tiempo. También en leyendas griegas aparecen seres poseedores de un solo ojo, como rasgo de inferioridad. Entre éstos podemos nombrar a los arismaspes y los cíclopes, gigantes de un solo ojo; al igual que Polifemo, personaje al que se refieren algunas leyendas y que ha inspirado a muchos artistas y obras líricas posteriores. Las Grayas, hermanas de las Gorgonas, sólo poseían entre las tres un ojo y un diente; una de ellas siempre mantenía un ojo abierto y el diente preparado, mientras las otras dormían²⁴.

El llamado "Mal de ojo" o "aojamiento" se basa en la creencia de que la mirada de un determinado ser, hombre o animal, puede ocasionar un daño de tipo físico o psíquico. En griego, baskania; en latín, fascinum; en inglés, evil eyes; en catalán, ullprès; en italiano, jettatura. Es inagotable la cantidad de formas adoptadas por el aojamiento, tantas como las prevenciones utilizadas a través del tiempo y en los distintos pueblos. Plinio cuenta en su "Historia Natural" que cerca de las fuentes del Nilo habitaba un animal llamado catoblepas, cuya mirada mataba instantáneamente. Fenicios, sirios, etruscos y cartagineses utilizaban ojos en diversos objetos, amuletos y talismanes, al igual que griegos y romanos llevaban consigo frecuentemente el ojo egipcio.

²⁴ Vernart, J-P. "La muerte en los ojos".

Podemos distinguir entre el ojo físico -en su función de receptor de la luz-, el ojo del corazón -que recibe y transmite la luz espiritual-, y el tercer ojo -indicando la condición sobrehumana-. Platón y San Clemente de Alejandría llamaban a este segundo "ojo del alma"; Plotinio, San Agustín, San Pablo, así como constantemente en la espiritualidad musulmana, lo llaman "ojo del corazón" o "del espíritu", refiriéndose al vínculo espiritual de Dios con el hombre. El tercer ojo en numerosas culturas orientales indica clarividencia, sabiduría sobrehumana. Este ojo, dentro de un triángulo, se ha utilizado como símbolo masónico y cristiano refiriéndose al conocimiento divino. El ojo frontal, si es único, va unido a la idea de destrucción. Pero si se trata de un tercer ojo, puede expresar tanto la triada como el reflejo de tres estados -activo, pasivo y neutro- como también la creación, conservación y destrucción²⁵.

²⁵ Morales y Marín, J. L., op. cit., pp. 245.

2

De lo objetivo a lo
subjetivo

Introducción.

Es importante tener en cuenta los factores que han intervenido en las diferentes representaciones artísticas. Las necesidades y los condicionantes que han promovido a los escultores a crear la variedad de soluciones escultóricas del ojo humano.

Consideraremos cómo ha ido variando la mimesis en el arte a lo largo de la historia, teniendo en cuenta que la visión de la realidad ha ido cambiando en cada sociedad, imitando la realidad con diferentes enfoques. En torno a la mimesis, se han creado también distintos planteamientos sobre la realidad, cómo la vemos, lo que conocemos acerca de ella, así como diferentes opiniones en favor y en contra de la imitación en el arte.

En la representación escultórica, en muchos casos, no basta con una copia formal de la misma para conseguir una semejanza con la realidad. Estudiaremos cómo esta dificultad se potencia de manera especial en los ojos, tanto por sus características físicas, como por la expresividad que nos transmite. La necesidad de interpretarlos en el material escultórico, ha provocado numerosos efectos técnicos, frecuentemente repetidos en diferentes obras.

La aportación del individuo que realiza la obra puede ser más o menos creativa, no sólo por la innovación de un efecto antes no utilizado, sino también por mostrar una visión subjetiva de la realidad que representa. Diferenciaremos dos tipos de representación: una que muestra una visión objetiva de la realidad, sistematizando las soluciones formales y técnicas. Y una individualizada, con una visión singular y subjetiva de la misma.

2.1. Representación y mimesis

2.1.1 Representación plástica

Para realizar una representación es necesario contar con una percepción de lo que se pretende representar. El campo de estudio sobre la percepción visual es muy amplio. Filósofos y psicólogos han analizado el mecanismo perceptivo, desarrollando distintas tendencias y teorías, que han demostrado la complejidad de tal acto. En torno a la forma de percibir influyen los sentidos, sensaciones, conocimientos, creación, realidad, etcétera.

En la percepción visual interviene una selección de la realidad que se percibe. En dicha selección participan los conocimientos y pre-conceptos que tengamos de ella. Ello está íntimamente ligado al momento histórico en que nos centremos, teniendo en cuenta que el significado de la realidad ira variando en base a unos conceptos y búsquedas diferentes en cada sociedad y cultura. Sobre este concepto generalizado cada individuo posee una selección innata. Una sensibilidad personal que derivará una percepción concreta, dentro de una armonía sensitiva, común a su entorno y sociedad. Estas son la suma de las bases aprendidas del individuo en su entorno, con las debidas connotaciones personales.

Estos condicionantes de la percepción nos explican en gran parte las diferencias de representación en los distintos estilos. Los cambios que van marcando las diferentes formas de representación a lo largo de la historia, reflejan las diferentes formas de concebir la naturaleza. Por ello, para una mejor comprensión de una imagen, debemos analizarla dentro de la tradición y el contexto en el que fue creada. Dice Riegl al respecto:

"Todo estilo aspira a una traducción fiel de la naturaleza y no a otra cosa, pero cada estilo tiene su propia concepción de la naturaleza"²⁶.

En cuanto a la persona concreta que percibe, debemos de tener en cuenta la sensibilidad del individuo al que nos referimos. Somos sensibles ante lo que nos afecta, reaccionamos seleccionando lo que nuestras sensaciones captan. La sensibilidad hace que percibamos las cosas en base a nuestra personalidad, convirtiéndolas en nuestro mundo. Dice Valeriano Bozal: "La sensibilidad, a diferencia de lo que ocurre con las sensaciones, no es afectada por las cosas si no en relación a un sujeto"²⁷.

Este procedimiento perceptivo potenciará una representación de la realidad depurada y asimilada, configurada bajo el concepto y la sensibilidad del individuo y la sociedad. Esta nueva configuración de la realidad toma presencia física a través de un material. Este material, así como las técnicas que se han utilizado para su manipulación, dependerán también de los conocimientos y los materiales con los que pueda contar cada sociedad y cada artista.

Por lo tanto, en las artes plásticas la representación es una nueva presentación de la realidad, a través de un material que le da presencia física. En este acto quedan implicados el sujeto que realiza la acción, el objeto o realidad que se pretende representar y el material o materiales en el que se materializa la obra. En la representación influyen numerosos factores que provocan que la nueva apariencia o aspecto de dicha realidad sea esa y no otra. Esta nueva presencia puede ser tan similar que llegue a confundirse con la realidad representada, o tan distinta, que sólo en su significado simbólico se asemeje a la realidad representada. La semejanza con la realidad que consigue una solución escultórica, no siempre equivale a una imitación formal fidedigna de esta. Puede tratarse de una invención de efectos formales e

²⁶ Riegl, A. "Industria artística tardoromana", 1.901 (citado por E. H. Gombrich, "Arte e Ilusión", pp. 31).

²⁷ Bozal, V. "Mímesis: las imágenes y las cosas", pp. 26.

interpretativos, que trataremos en el capítulo II.2. donde nos centraremos en el ojo como elemento de estudio. Antes debemos de considerar cómo la intención de imitar la realidad ha ido cambiando y provocando planteamientos y polémicas en torno a la representación de la realidad.

2.1.2 La mimesis en el arte. Consideración histórica

El término de mimesis surge en la antigüedad, "μιμησις" en griego, "imitatio" en latín, aunque su concepto fue cambiando a lo largo de la historia. Su origen probablemente estuviera relacionado con los rituales y actos de culto que realizaba un sacerdote (la danza, la música y la mímica). No significaba el reproducir una realidad externa, si no expresar la interior. En el siglo V a.C. se desarrolló en el ámbito de la filosofía el término "mimesis" como reproducción de la apariencia externa de las cosas, aplicándolo a las artes plásticas y a la poesía. El primero en desarrollar este uso fue Sócrates, que llegó a la conclusión de que la pintura y la escultura se diferenciaban de las demás artes en que imitan lo que vemos. Esta teoría fue utilizada por Platón y Aristóteles, aportando cada uno de ellos un sentido diferente, que dio origen a dos teorías sobre la "mimesis"²⁸.

Platón pensó que la "imitation" se trataba de una copia descriptiva, pasiva y fidedigna del mundo exterior; copia o imitación que no aceptaba porque no era el camino adecuado hacia la verdad. Platón elogiaba a la idea inalterable y no a la apariencia visual, que varía dependiendo de un juego óptico determinado. Distingue entre "la construcción del parecido" -en la que el artista produce una imagen fidedigna con relación a las medidas de longitud, anchura, profundidad y color- y "la imitación fantástica" -apariencias engañosas e ilusiones ópticas que no corresponden con la verdadera realidad externa-. Ello ocurre en la escultura al deformar las proporciones reales, aumentando las partes más alejadas para producir un efecto óptico de apariencia más real desde el punto de vista del espectador.

²⁸ Tatarkiewicz, W. "Historia de las seis ideas: arte, belleza, creatividad, mimesis, experiencia estética", pp. 301.

Para Aristóteles, la imitación de la realidad por el arte representaba una realidad personal, no una copia fidedigna. Pensaba que el arte podía y debía representar las características esenciales y generales de las cosas. Aristóteles reemplaza el dualismo Idea y Apariencia de Platón por Materia y Forma²⁹. El pensamiento en que surge la teoría de la imitación de Aristóteles y Platón, se fundamenta en que la mente humana es pasiva, sólo percibe lo que existe, y aunque pudiera inventar algo nuevo, sería un error utilizarlo porque nada es más perfecto que el mundo³⁰. Estos dos conceptos, platónico y aristotélico, se fundieron a menudo, invitando a introducir otros como imaginación, abstracción, inspiración, invención. A medida que cambiaba la base del pensamiento de la época, iba cambiando también la teoría sobre la imitación.

En la Edad Media el artista aprendía gradualmente como representar un elemento -árbol, Virgen, Apóstol- con un diseño convencional. Por ello nunca necesitaba copiar la naturaleza. Incluso cuando representaba a alguien en particular utilizaba tal diseño, al que le añadía un emblema correspondiente a su función: una corona y un cetro si era el rey, una mitra y un báculo si era un obispo, y si era necesario escribía su nombre debajo. En el arte gótico el artista empieza a contemplar la Naturaleza, pero no tanto con la intención de imitarla, sino para aprender de ella, para conseguir un mayor movimiento y expresión emotiva en las figuras. Representa una mayor apariencia de vida, pero sin la intención de imitar una perfecta realidad.

La finalidad del arte en la Edad Media era narrar, transmitir mensajes visuales en un primer golpe de vista, no imitar la realidad. Esto resulta lógico si analizamos la función del arte y el pensamiento de esta época; las artes visuales se utilizaban básicamente para transmitir información, a modo de lenguaje visual, a todo el pueblo. Este, condicionado por sus creencias, proyectaba su esperanza y admiración a un mundo invisible y eterno, alejándose espiritualmente del mundo material y de la realidad concreta. El arte buscaba a través del mundo

²⁹ Barash, M. "Teorías del arte. De Platón a Winckelmann", pp. 22.

³⁰ Tatarkiewicz, W. op. cit., pp. 304.

visible las huellas eternas, por lo que utilizaba símbolos en lugar de copiar directamente la realidad³¹. La imitación es anulada y la imagen ya diseñada se basaba en una síntesis clara y comprensible de la naturaleza. Aunque en esta época se dio poco valor a la teoría clásica de la imitación, una minoría siguió defendiéndola, destacando el aristotélico Tomás de Aquino, que se apoyaba en la idea de que el arte imitaba la naturaleza³².

En el siglo XV se da un cambio fundamental en el arte de occidente. El arte "copia" las formas sensibles de la naturaleza, y dice con relación al pintor que ya no pinta lo que "cree", porque la esfera de la creencia ha quedado divorciada de la del arte. El artista pinta lo que "ve"³³ y en este cambio se involucran las relaciones sensitivas del artista con la realidad. En el Renacimiento la imitación se consideraba en dos contextos: imitación de objetos, e imitación de estilos³⁴; es decir, el estudio directo con la naturaleza, y la imitación de la Antigüedad Romana. Esta dualidad provoca el planteamiento por parte de muchos teóricos acerca de la diferencia existente entre cómo vemos las cosas, cómo son, y cómo deberían ser³⁵. Danti, bajo la influencia que tuvo la "Poética" de Aristóteles en los teóricos renacentistas, diferencia entre "imitare" y "ritrarre", relacionándoles con dos modos de imitación artística: "la historia describe las cosas tal como se ven ... siendo esto lo adecuado en la historia, el relato de las cosas exactamente como son vistas y sentidas. Y la poesía las expresa no sólo como son vistas y sentidas, si no también como habrían de ser en su absoluta perfección... de la misma manera, *imitare* y *ritrarre* persiguen los mismos fines"³⁶.

³¹ Valeriano Bozal op.cit., pp. 14. Duda de que hubiera existido una mimesis medieval y excluye en su libro el estudio de la mimesis en este periodo.

³² Tatarkiewicz, W. op. cit., pp. 305.

³³ Fuster, J. "El descrédito de la realidad", pp. 23.

³⁴ Barash, M. op. cit., pp. 190.

³⁵ El estudio de la ciencia y su utilización en el arte crea una "imitación correcta"; lo cual no implica que una "imitación incorrecta" no pueda presentar una ilusión óptica parecida a la realidad visible. Barash, M., op. cit., pp. 111.

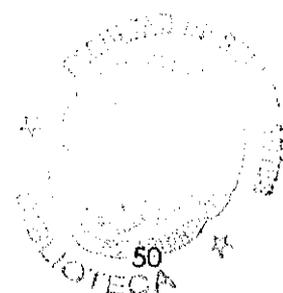
³⁶ Danti, "Trattato", pp. 266. (citado por M. Barash. op. cit., pp. 193.)

Escritos de Ghiberti, Alberti, o Leonardo da Vinci nos exponen la preocupación común por la imitación y el estudio en profundidad de la naturaleza -considerándola como perfección y belleza- por medio de estudios científicos que se utilizaban para imitarla tal y como es. La admiración por el arte clásico y su perfecta imitación de la naturaleza provoca en el siglo XVII un interés general por una imitación embellecedora de la realidad, seleccionando y perfeccionando su apariencia, con una clara influencia de la escultura clásica griega. También se introduce la necesidad de imitar las emociones del hombre a través de su movimiento, concepto que recuerda a la afirmación de Aristóteles: "Los objetos de imitación son los hombres en acción"³⁷.

En el renacimiento y el barroco, el concepto de imitación en la teoría de las artes visuales fue tomando diferentes matices. Cada autor lo entenderá de un modo más o menos platónico o aristotélico, dando lugar a controversias en torno a la mejor manera de imitar la naturaleza en el arte. Se plantea hasta qué punto se puede imitar la naturaleza, y el factor de pasividad o de selección que interviene en tal acto. En la cultura mediterránea la imitación siguió desarrollándose y debatiéndose con cambios en cuanto a su teoría y terminología, más o menos aristotélica o platónica. Ya en el siglo XVIII se utiliza frecuentemente el concepto "copiar", presentando una mayor atención a la realidad como "copia" de la naturaleza, y desarrollándola gradualmente a lo largo de todo el siglo XIX.

Este siglo comienza con una acentuada imitación del mundo clásico, influenciado por los recientes descubrimientos de Pompeya y Herculano. Estos dos caminos del arte, la imitación tanto de la belleza de la realidad, como de la verdadera realidad, siguen provocando agrupaciones y opiniones contrarias. Pero es a lo largo del siglo XIX cuando el arte presenta una mayor atención a la realidad; se genera una amplia diversidad de opiniones en torno al realismo y su utilización en el arte, con diferentes tendencias en cuanto a la forma de imitar.

³⁷ "Poética" (1448 a.). (citado por M. Barasch. op. cit., pp. 262.)



El término "realismo" sustituye al de "imitación", con no menos ambigüedades en cuanto a su uso, significado y validez. A mediados del siglo XIX se genera una polémica entre los argumentos a favor y en contra del realismo en el arte, división de opiniones que se recogen en los escritos de Nikolai G. Chernyshevsky y Friedrich Theodor Vischer³⁸ a mediados de siglo. Estos están a favor y en contra respectivamente de que el arte imitara la realidad. Los primeros opinaban que la belleza y la perfección están en la realidad y el arte debe de fijarla, valorarla y explicarla. Los segundos sostenían que la realidad no es perfecta pues no tiene armonía, y dado que el propósito del arte es crear belleza, no debe de imitar la realidad.

De las tendencias realistas fueron surgiendo sucesivamente opiniones que se alejaban de una simple imitación de la realidad. Se hablaba de la selección y la importancia de la aportación personal del artista en la obra, de su interpretación. Los artistas que intentaban copiar la realidad visible, lo hacían con la intención de crear una realidad subjetiva. Rodin dice al respecto: "un molde sacado de una realidad es menos verdadero que mis esculturas" o "presenta también el espíritu, que después de todo es también un componente de la naturaleza"³⁹. Para otros artistas menos realistas, el arte no imitaba la naturaleza, sino la reconstruía, la utilizaba o modificaba: cubismo, surrealismo, etcétera. Aquellos que más se oponían al realismo pensaban que el arte no debe parecerse a la realidad. Partiendo de las razones recogidas por Whistler, defendían un arte abstracto que se potenció a partir de la primera década del siglo XX. Modrian escribe al respecto: "no queremos copiar la naturaleza o imitarla, lo que deseamos es poder configurar algo tal y como la naturaleza configura un fruto"⁴⁰.

³⁸ En "Estética" de Vischer, 1.846; y en los escritos 1.851-1.853 de Chernyshevsky (citado en Tatarkiewicz, W. op. cit., pp. 314-315).

³⁹ A. Rodin, "L'art: entretiens reunis par P. Gsell", 1.932. (citado por Tatarkiewicz, W., op. cit., pp. 318.)

⁴⁰ Modrian, P. "De Nieuwe Beelding inde Schilderkunst" en De Stijl, 1.917-1.9198. (citado por Tatarkiewicz, W. op. cit., pp. 324.)

2.2. Semejanza con la realidad

2.2.1. De la identidad formal a la equivalencia

La imitación de la naturaleza es representada a través de un material, para tomar una presencia física. Los conocimientos y los medios técnicos con los que se cuenta en cada momento histórico han ido cambiando y evolucionando, en base a las diferentes necesidades que han ido surgiendo. Ello ha dotado a la forma escultórica, así como también a las demás artes, de unos sistemas expresivos que demuestran la posibilidad de infinidad de soluciones en la representación del natural.

Como ya tratamos en el punto 1.1 del capítulo II, la realidad es transformada en la representación, según la sensibilidad determinada de cada artista, en base a la cual se selecciona el contenido. La forma se concreta en un material diferente al de su naturaleza (en muchos casos monocromo), mientras que la realidad que contiene la dimensión del tiempo, se concreta de forma inamovible y estática en la escultura.

Para conseguir un mayor parecido a la realidad, la forma de representación adoptada o inventada por el artista sufre una transformación condicionada por las soluciones y los efectos artísticos que corresponden a su tiempo. Un mismo problema difícil de representar en la forma escultórica puede adoptar diferentes soluciones, todas ellas válidas. En muchos casos la búsqueda de efectos similares a la realidad, hace que a través de un alejamiento de la forma real consigamos un efecto parecido a dicha realidad

Este alejamiento exige inventiva. Sin embargo el logro del realismo puede situarse en su posibilidad de confundir la representación con lo representado: "lo que aquí cuenta no es la exactitud con la que un cuadro duplica un objeto, sino en qué medida cuadro y objeto en las

condiciones de observación adecuadas a cada uno provocan las mismas reacciones y expectación"⁴¹.

En la escultura, el meollo de la imitación no está en la duplicación de la forma, sino en su traducción. Así lo entiende Goodman: "Retratar fielmente es transmitir una persona conocida, destilándola de una serie de experiencias varias. Este vano fantasma no es algo que uno pueda intentar duplicar o imitar en un bronce estático sobre el pedestal de un museo. Lo que el escultor más bien ataca es un problema sutil e intrincado de traducción"⁴².

En la escultura, el deseo de semejanza con la realidad ha desarrollado la investigación sobre efectos artísticos que en la forma puedan traducir problemas concretos con diferentes soluciones. Se han conseguido soluciones de mayor semejanza con la percepción visual que tenemos de la realidad, a través del alejamiento de la identidad formal. "Una representación y descripción eficaces exigen invención. Son creativas."⁴³ "Todos los descubrimientos artísticos son descubrimientos no de parecido, si no de equivalencias que nos permiten ver la realidad en términos de una imagen y a una imagen en términos de realidad"⁴⁴.

Podríamos diferenciar entre una "imitación de la verdadera realidad" y una "imitación de la apariencia de la realidad", con el "esto es aquello" y "esto parece aquello"; el ser o el parecer. Copiar la verdadera forma del elemento, o alejarnos de ella para representar una copia de mayor parecido con la realidad.

⁴¹ Goodman, N "Los lenguajes del arte", pp. 50.

⁴² Goodman, N., op. cit., pp. 37.

⁴³ Goodman, N. op. cit., pp. 49.

⁴⁴ Gombrich, E. A. "Arte e Ilusión", pp. 298.

2.2.2.Solución formal de las características de los ojos

Cuando hablamos del "ojo" incluimos al globo ocular, toda la zona palpebral delimitada por la cavidad orbitaria, cejas y pestañas. Muchas de las características físicas del ojo presentan una especial dificultad para ser concretadas a través de la escultura. Estas características pueden ser analizadas en función a la materia, el color, la forma, y el movimiento del ojo.

Materia. Las distintas materias que componen esta zona del rostro son: el tejido capilar, la piel, y los medios transparentes del globo ocular. El tejido capilar no forma un volumen normalmente compacto, sino un volumen a través del cuál puede pasar la luz y en el que se crea una superficie o textura distinta al resto de los elementos. Las pestañas, en concreto, están supeditadas a un constante movimiento palpebral. La piel es la misma del resto del rostro, dependiendo de la persona y de la edad cambiará notablemente su apariencia, tersa o arrugada (e incluso puede aparecer un cambio de tono o color debido a alteraciones físicas: bolsas, ojeras...). Los medios transparentes del globo ocular van unidos a humedad, lisura y brillo en la superficie; tienen un gran poder de cambio en base a la luz que le sea proyectada en determinado momento, creando un contraste expresivo con el resto del ojo.

El modo de expresar estas distintas materias ha motivado a algunos artistas a buscar efectos a través del material escultórico, utilizando diferentes tratos superficiales en el material (desde pulidos hasta texturas insinuantes e inacabadas) o con la incorporación de diferentes materiales.

Color. Cada elemento tiene en este caso un color, que acentúa aún más el contraste entre ellos. Al globo ocular lo forma el iris, de gran variedad de colores; la pupila, oscura y en el centro del iris; la esclerótica, que varía su blancura dependiendo de la edad, raza o salud. Las cejas y las pestañas se caracterizan por un tono que, en contraste con la piel y el globo ocular, normalmente es más oscuro. Así,

las pestañas enmarcan y dibujan la abertura palpebral; las cejas definen un trazo importante que enmarca la parte superior del ojo. Los párpados tienen un tono de piel neutral, muy similar al del resto de la cara, que cambiará sólo en matices. Tenemos que tener en cuenta que desde la antigüedad, la costumbre de maquillar los ojos ha ido variando entre las diferentes culturas. Este hecho, en algunos casos, ha caracterizado determinadas miradas con una forma de remarcar y embellecer el ojo, que acentúa aun más las diferencias cromáticas del mismo⁴⁵.

La traducción de esta composición de colores en el ojo a través de la escultura es variada, solucionándolas en muchas ocasiones con la unión de materiales diferentes; otras veces, traduciendo el color en efectos de clarooscuro, o utilizando técnicas pictóricas sobre la forma.

Forma. La forma exacta del ojo no es la que apreciamos a simple vista. Los medios transparentes, y en concreto el espacio que ocupa el humor acuoso, crean una irregularidad en el globo ocular (sólo si nos fijamos con determinada luz, la podemos apreciar en el perfil del ojo). De manera similar ocurre con el papel que ocupan las pestañas y la traducción de su forma en el espacio. Para representar un volumen transparente en la escultura a través de la opacidad, no es necesario captar la realidad, sino sólo su apariencia. Esta apariencia se puede conseguir con formas muy concretas y hasta con efectos sugerentes.

Movimiento. El movimiento, gestual y constante del ojo, debe ser plasmado en un instante y en una dirección de la mirada concreta.

⁴⁵ El valor que tiene el maquillaje para modificar la apariencia real de los ojos, y las posibilidades de transformación mediante depilaciones y postizos son muy utilizadas y estudiadas en el campo del cine, la televisión y el teatro: Vicent J-R Kehoe, "La Técnica del artista del maquillaje profesional para cine, televisión y teatro".

2.2.3 Representación de la mirada

A la dificultad de la traducción física se suman también unas connotaciones psicológicas: la captación de un aspecto interior de la mirada, que tantas veces ha preocupado al artista. Unos ojos humanos que no expresan una mirada, se podrían comparar a un cuerpo humano que no expresa vida. El intentar representar la mirada como parte expresiva y fundamental del ojo, plantea a numerosos artistas su importancia y preferencia como objetivo en la transmisión de su obra. ¿Se podría hablar de "imitar" la mirada? La mirada no tiene forma aparente, sino sólo expresión.

La mirada no se puede "imitar", pero sí "representar". En tal representación debe intervenir una interpretación personal del artista, una captación emotiva que tiene que reflejarse a través de una forma y de un material escultórico. En la representación de la mirada no tiene por qué existir una "mímesis" del ojo. De la misma manera que en la "mímesis" del ojo no tiene por qué representarse la mirada del mismo. Sin embargo, una obra puede imitar al ojo y a la vez representar la mirada del mismo. Representación e imitación se separan y se funden con una mayor o menor interpretación por parte del artista, con una captación y una aportación sensitiva de una realidad no sólo formal, sino también expresiva. Es difícil valorar estos términos en la obra de arte, pero sí es posible comparar y distinguir obras donde la aportación del artista es algo más que una copia, donde la imagen no sólo transmite un significado icónico, sino también una expresión interior, una identidad singular y única frente a cualquier otra imagen similar, en cuanto a solución formal y técnica.

Los ojos, por sus características físicas y emotivas, incitan de modo especial al artista a unas de las interpretaciones más personales para su traducción expresiva. Su fisonomía, ya de por sí complicada frente a otros elementos del cuerpo humano, se combina con una serie de características psíquicas concretas. Así, siguiendo la representación del

ojo y la mirada a través de la escultura se han dado soluciones muy amplias y ricas, desde representaciones que persiguen la identidad formal del ojo, hasta representaciones que se alejan de ésta.

Identidad formal

Consiste en la realización escultórica del ojo, basándonos en los datos objetivos y el análisis de su forma básica, en su tamaño, abertura, relieve y estructura interna -el parecido máximo con su morfología-.

Se puede conseguir la representación de la mirada copiando la forma real del ojo, captando conjuntamente la expresión, la comunicación y la forma física exterior.

Hasta la actualidad, no conocemos ningún producto inofensivo para su uso directo sobre los ojos abiertos. Si pudiéramos hacer una mascarilla sobre los ojos con algún medio no agresivo, conseguiríamos ejemplos interesantes para nuestro estudio. Ello permitiría contrastar su valor expresivo, y en determinados casos representaría un ahorro de tiempo, o unos nuevos resultados donde experimentar.

Equivalencias formales

Podemos alejarnos de la forma real del ojo con el propósito de imitar, no la forma, sino su apariencia. Se utilizan soluciones para problemas determinados mediante equivalencias formales, porque traducen y describen aquellas características de los ojos de las que ya hemos tratado más arriba. Las diferentes equivalencias han sido repetidas y utilizadas como si se tratara de una invención.

Deformaciones

El artista selecciona los elementos, los exagera, los suprime, los deforma, los insinúa. No imita la realidad visible, la interpreta.

La forma de representar persiguiendo incansablemente un realismo y una exactitud del natural, y por otro lado, arañando la forma, deformando la realidad, se funden a menudo ofreciendo infinidad de soluciones. El objetivo se une al modo del artista para crear la obra, a su forma de expresión artística. Giacometti nos escribe sobre diferencia entre el ojo y la mirada, entre lo externo y la expresión de lo interno: "No pienso en la mirada sino en la forma exacta del ojo..., en la apariencia de la forma. Si llegara a alcanzar la forma del ojo, probablemente captaría algo semejante a la mirada!"⁴⁶. Ben Jelloun nos dice acerca de la mirada en las obra se Giacometti: "una mirada es más que una intención, son todas las intenciones sospechosas, apenas trazadas. El trabajo del escultor consiste en obligarnos a perseguir un extremo de una intuición, una punta de un signo, hacer de unos cuantos granos de arena, una colina, una meseta, una aventura, una nueva angustia"⁴⁷.

⁴⁶ Catálogo "Alberto Giacometti". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1.990., pp. 544.

⁴⁷ Ben Jelloun, T. "Alberto Giacometti", pp. 50.

2.3 Del simbolismo a la realidad

En las primeras sociedades, las esculturas y representaciones en general ofrecían unas imágenes repetitivas, basadas en unos conceptos y proporciones definidas. Se determinaban cánones de proporciones, efectos de representación, forma de ejecución de la obra, e incluso los fines que perseguía el arte eran únicos para todos los creadores. Por su homogeneidad y su definida forma de representación, se habla de modelos en épocas históricas concretas. La expresión de este arte sistematizado nos refleja más a las ideas filosóficas e ideológicas de una cultura, que al individuo creador con sus características concretas. La forma de traducir un elemento es aprendida, por lo que las desviaciones personales son poco frecuentes. El ejemplo más evidente de este arte igualatorio lo tenemos en la cultura egipcia, por su extensa producción y su inalterable forma de representar durante tantos milenios.

Platón identificó en el arte dos tipos de representación. Una primera, que presentaba verídicamente la configuración de las cosas; y una segunda, que presentaba las deformaciones aparentes a la óptica humana (escorzos y perspectivas). De estas representaciones sólo aceptó la primera, apoyando la objetividad frente a la subjetividad en el arte. En esta primera representación podría distinguirse dos interpretaciones: una primera, en la que se representa el elemento en cuestión tal y como es, con todas sus peculiaridades; y una segunda, en la que se representa lo esencial y universal, suprimiendo cualquier detalle singular. Para Platón, la verdad artística está en esta última forma de representar, que es universal, esencial e ideal⁴⁸. Según Aristóteles, la verdad o falsedad pertenecen al ámbito del conocimiento, no al de la creatividad⁴⁹, por lo que el arte verdadero debe ser a la vez falso⁵⁰.

⁴⁸ Tatarkiewicz, W. op. cit., pp. 337.

⁴⁹ Tatarkiewicz, W. op. cit., pp. 339.

⁵⁰ Santo Tomás de Aquino otorga el poder de creación sólo a Dios, diferencia la realización humana de la creación divina, y dice al respecto: "hay una cierta diferencia entre las cosas realizadas y las cosas creadas, si las examinamos

El concepto platónico de verdad artística anula la aportación del artista que percibe la realidad, ya que para representar una cosa se debería reproducir sólo lo esencial y general, sin ningún tipo de variación que lo individualice. Desde un concepto espiritual platónico, donde el arquetipo predominante tiene un carácter simbólico y general, persiguiendo una representación de las ideas, no de apariencia visual ni singular. Hasta un concepto aristotélico, más naturalista, donde dicho arquetipo se inspira en un estudio de la realidad visible, una interpretación de la apariencia visual del mundo real donde se encuentra la belleza. Puede haber una extensa variedad de las interpretaciones de la realidad, más simbólica y general, o más naturalista y singular, con una infinitud de miras e intenciones. Así, hemos agrupado a continuación un primer grupo tipológico con una representación de la idea generalizada, con un carácter simbólico y espiritual. Un segundo grupo, en el que se produce una importante evolución en la representación de occidente: de una representación idealizada a una representación individualizada. Y un tercero, con el desarrollo de esta forma de representación individualizada.

minuciosamente. Pues nosotros que no podemos crear, somos capaces, sin embargo, de hacer cosas" (Expositio psalmodum, 148). Barasch, M op. cit., pp. 67.

2.3.1 Representación generalizada de la idea

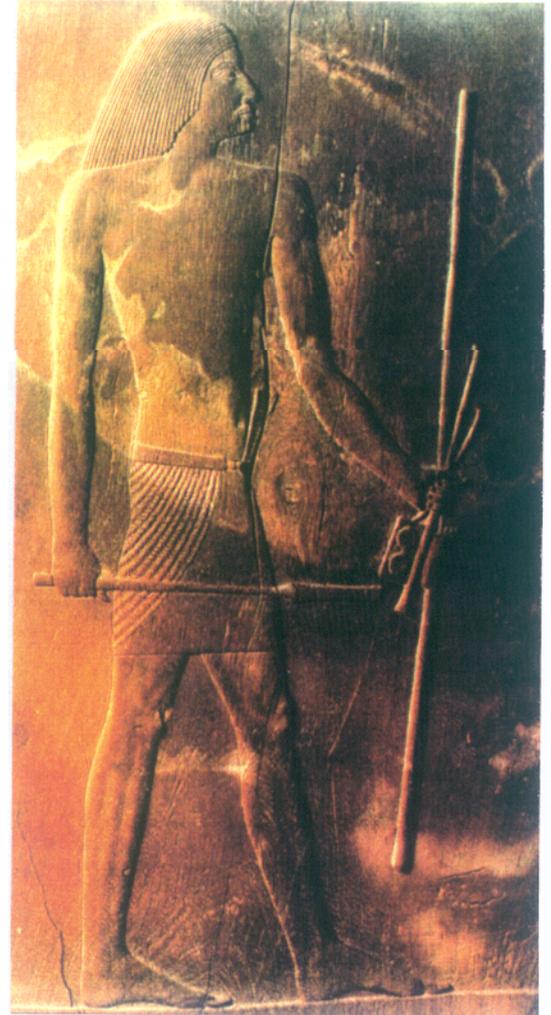
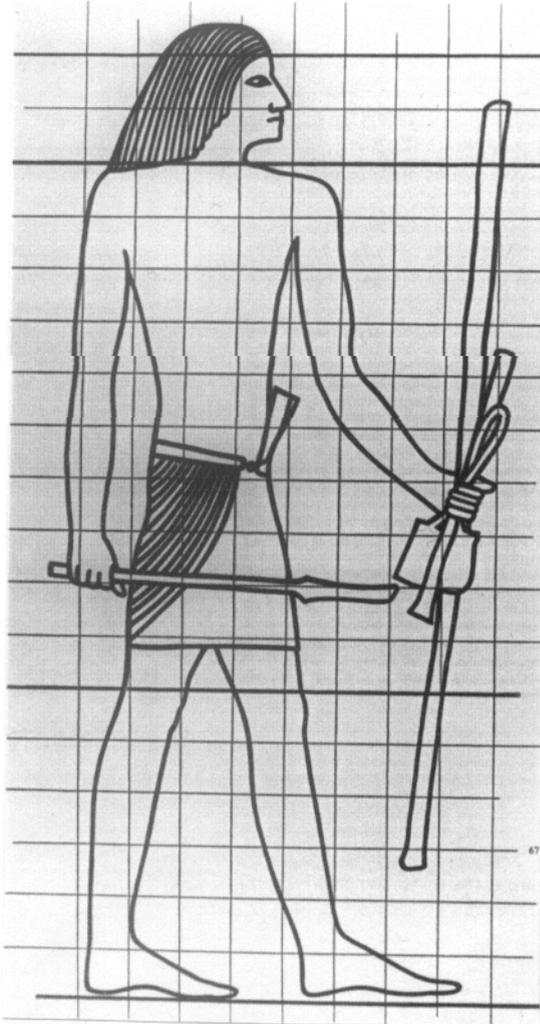
La representación generalizada traduce la idea de lo que se pretende representar, utilizada y repetida en su forma comprensible y general. La visión personal del artista, la captación de lo accidental y la creación de nuevas soluciones interpretativas, son prácticamente imperceptibles, repitiéndose un esquema impuesto como un lenguaje visual de la idea que se tiene sobre una realidad concreta.

Ello se evidencia en la construcción inalterable del arte egipcio. Existen documentos, y se han encontrado esculturas sin finalizar, que atestiguan el proceso de ejecución del escultor egipcio. Este proyectaba sobre el bloque un alzado, un plano horizontal y un alzado de perfil. Esta proyección estaba concretada en tipos o cánones que se ampliaban o reducían con la técnica de una cuadrícula, sobre la que se distribuían los puntos definitorios de la figura a la escala deseada. Este procedimiento de trabajo refleja una construcción, comparable a la proyección y ejecución de una obra arquitectónica. El escultor modificaba las escalas a través de la cuadrícula para los distintos tamaños, sin modificar los modelos de copia. Platón dejó constancia de su admiración por la forma de representar del arte egipcio, que seguía las mismas reglas que diez mil años antes⁵¹, de las que no podían apartarse. Para el artista egipcio estaba totalmente prohibido innovar ni imaginar nada que no esté de acuerdo con su tradición ancestral⁵². Hubo un momento excepcional en el que Platón planteó el peligro de tales limitaciones en el arte: "Si el artista debiera atenerse siempre a reglas escritas, codificadas en tratados, si una ley le impidiera investigar, las artes se perderían

⁵¹ Leyes, II, 656 d-657 d. (citado por P.-M. Schuhl, op. cit., pp. 16.)

⁵² Leyes, II, 656 d-657 a. (citado por P.-M. Schuhl, op. cit., pp. 41.)

totalmente y no renacerían jamás⁵³, pero no tardó en restablecer este pensamiento con argumentos contrarios⁵⁴.



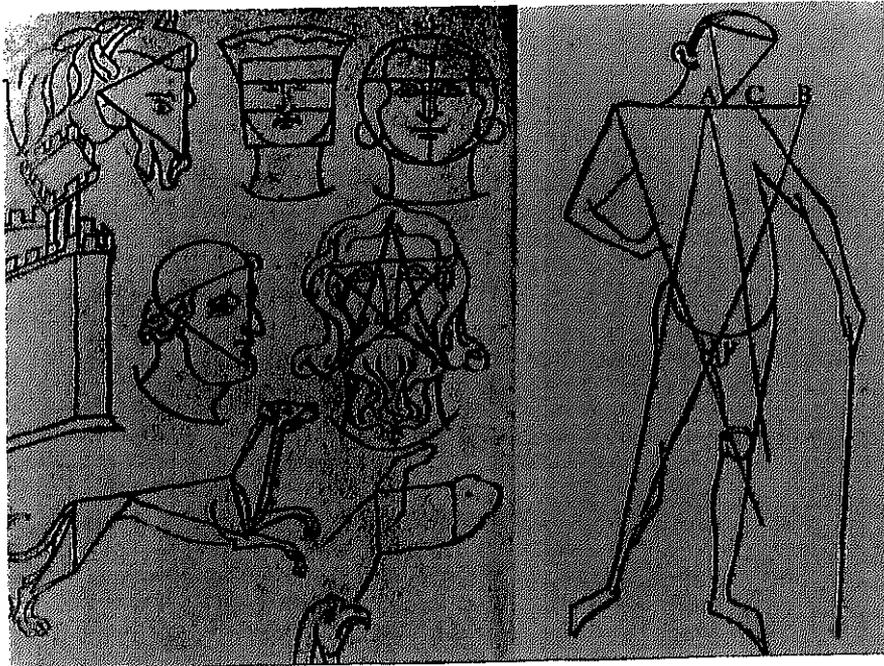
9. El escriba real Hesiré. 3ª dinastía. Figura de pie en red cuadriculada y relieve.

El arte de la Edad Media también presenta una clara representación generalizada de la idea que se tiene sobre una realidad.

⁵³ El "Político" 299 d. Citado por Schuhl, P.-M, op. cit., pp. 16.

⁵⁴ Schuhl, P.-M. op. cit., pp. 16 y 173.

No se basa en un método constructivo, como el egipcio, sino más bien esquemático. La imagen es el esquema, el esquema de lo general frente a lo individual. Basándose en una teoría aritmética de la unidad, multiplicada sistemáticamente, y más tarde en líneas rectas estructurales, se desarrolló una serie de esquemas habituales compuestos por formas geométricas muy repetidas⁵⁵. En el medio plástico la unidad se describe como un todo: un ojo es descrito de igual forma que cualquier ojo. Para la sociedad medieval, la representación del arte visual significó un sistema de reglas que podían ser transmitidas, y una lectura de imágenes perfectamente entendible para el pueblo, cuyo nivel cultural era de una general analfabetización.



10. Villard de Honnecourt. Construcciones. Siglo XIII. Pluma sobre pergamino.

El modelo de imágenes artísticas es repetido, pero cambia considerablemente desde el inicio hasta la avanzada Edad Media, evolucionando de una representación rígida, inexpressiva, distante de lo humano, a una representación con mayor movimiento y humanidad,

⁵⁵ Panofsky, E. "El significado...", pp. 92-99.

con esbeltez y luminosidad en sus rostros. Las figuras se independizan más de la adhesión a la arquitectura y establecen una mayor comunicación entre ellas, lo que se refleja en el intercambio de miradas.

Aunque la sociedad egipcia -y más tarde la medieval-, utilizaran una misma interpretación en todas sus representaciones (de forma que a modo de lenguaje visual, eran perfectamente entendibles para cualquier persona), desarrollaron también una lenta evolución en sus soluciones. Podemos citar igualmente el arte de la Antigua Mesopotamia, donde toda la sociedad utilizaba un mismo lenguaje expresivo. Sin embargo, esta tendencia a compartir una misma forma expresiva o interpretativa, ligada a una representación idealizada del elemento a tratar -sin indagar en las peculiaridades mundanas-, se encuentra posteriormente de forma discontinua en otros artistas. Estos, de espaldas al estudio directo de la naturaleza que muchos de sus contemporáneos defendían, trabajan una representación inspirada en los hallazgos de imágenes antiguas que su época les ofrece. Lo hacen con cierto carácter generalizado, especialmente de la Grecia Clásica, y de obras admiradas de grandes maestros. De esta manera, se desarrollan tendencias, que si no repiten, adoptan tales representaciones, provocando otras de gran parecido formal.

En el Renacimiento se imita el arte clásico por considerarlo el que mejor supo imitar la realidad. Las tendencias manieristas de final del Renacimiento y las teorías del arte idealista, así como la imposición de reglas en el aprendizaje del artista, limitaban la forma de representar la naturaleza. Pero es en la primera mitad del siglo XIX cuando se acentúa en todo el arte de Europa, esta tendencia de imitar el arte clásico. Se crea una tendencia neoclásica que no aporta ninguna solución nueva; sólo se llega a matizar y sensibilizar, con un carácter tímidamente personal, las soluciones adoptadas del clasicismo griego. Sus máximos exponentes son Antonio Cánova y Bertel Thorvaldsen, con representaciones básicamente mitológicas.

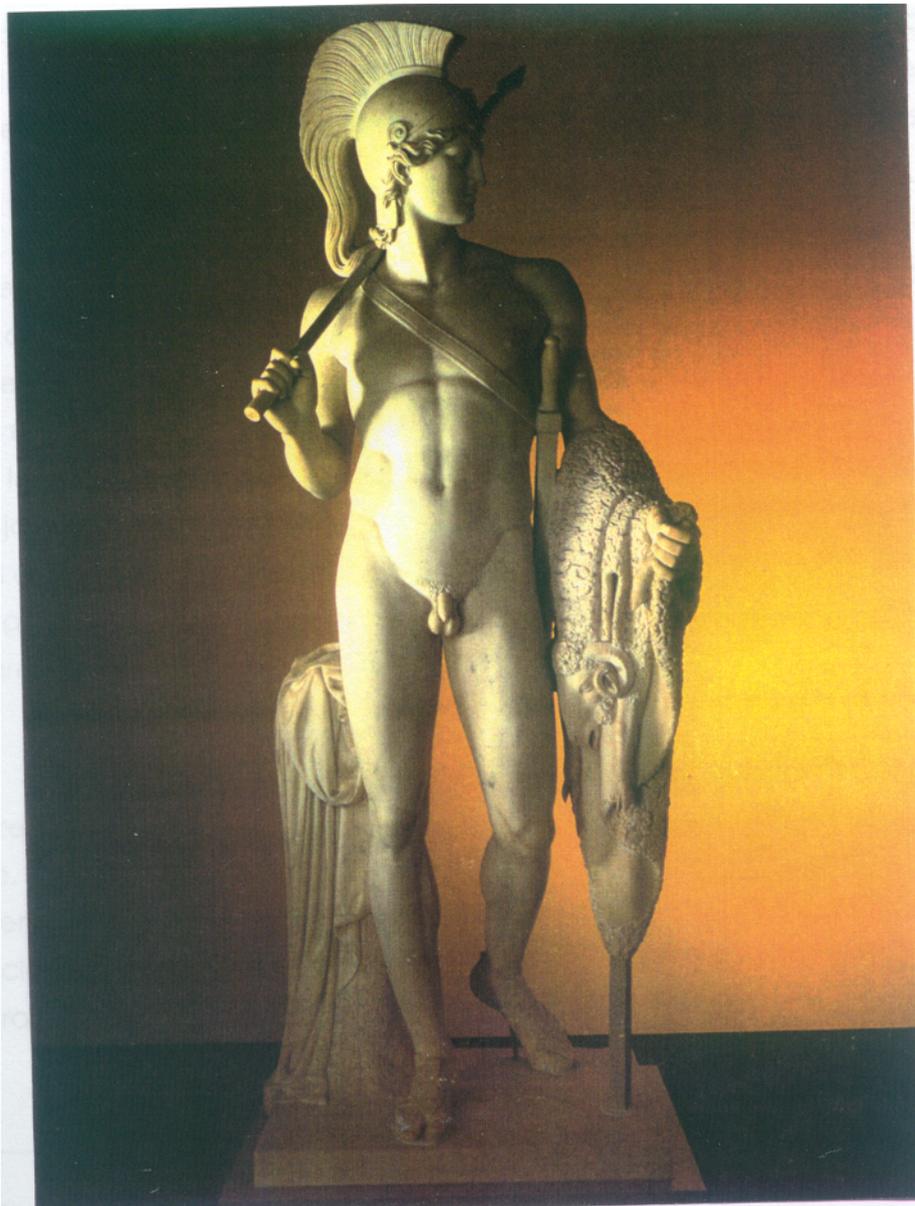


11. Biave, Dante. Grabado de ojos y bocas aprendidos de la antigüedad, 1.831. Biblioteca Nacional.

A finales del siglo XIX se abre camino a la simplificación de las formas y de la naturaleza, aportando en los ojos soluciones muy idealizadas y repetidas. En este sentido es fundamental la vertiente teórico-artística que Adolf Hildebrand traza en su obra. En su ensayo "Das Problem der Form" (1.893) explica la "conformación arquitectónica de la obra de arte" y defiende la sencillez y la pureza de la forma concreta frente a las formas imprecisas. Se opone a las teorías de la imitación, afirmando que la obra de arte "es una realidad en sí, que se contrapone a la naturaleza"⁵⁶. Se desarrolla un tipo de escultura basada en esta línea

⁵⁶ Hofman, W. "La escultura del siglo XX", pp. 57-59.

filosófica de Hildebrand, con una admiración por el arte clásico griego del siglo VI y V y por la escultura negra, donde la síntesis creaba la fuerza. Encierra el volumen en una lisura bien redondeada, una escasez de gestos y unas formas maduradas que no reflejan la espontaneidad sino la concentración de lo esencial. Esta tendencia inicia una línea de esquematización que se desarrolló progresivamente hasta desligar la obra del motivo de inspiración. De la referencia a la realidad, sustituyendo la copia por la abstracción.



12. Bertel Thorvaldsen. Jason, 1.803-1.828. Mármol. 242 cm.

2.3.2 De la realidad idealizada a la individualizada

El arte griego arcaico presentaba una gran similitud con el arte egipcio. La realidad visible no se traduce fielmente en el arte, sólo se representa la idea, la verdadera realidad para Platón, con un carácter simbólico y generalizado. Sin embargo, la forma de representación dio un cambio sorprendente en la evolución del arte griego. Esta revolución en el arte dura aproximadamente dos siglos⁵⁷, período admirablemente breve para el giro que se produjo en la forma de representación artística.

Panofsky analiza tres cambios fundamentales en la forma de representación griega⁵⁸: se tuvo en cuenta el movimiento, el escorzo y las correcciones o ilusiones ópticas en favor del observador. Esta representación ilusionista tenía la desaprobación del filósofo Platón: "Si ellos reprodujeran la proporción verdadera de las cosas bellas, Tú sabes que las partes de arriba aparecerían demasiado pequeñas, y las de abajo demasiado grandes, por el hecho de que unas son vistas de lejos, y las otras de cerca"... "los artistas de hoy mandan a paseo la verdad, y otorgan a sus obras no ya las proporciones que son bellas, sino las que aparentan serlo" (Sofista, 234 d.)⁵⁹.

En la actividad artística griega hubo una especial obsesión por la representación del hombre, y una búsqueda de la belleza a través de éste. Aparecieron unas teorías de las proporciones sobre las que no tenemos conocimiento exacto. Sin embargo, sabemos por Galeno que Policleto escribió un tratado, el "Canon"⁶⁰, con carácter puramente antropométrico, en el que se pretendió definir las proporciones del

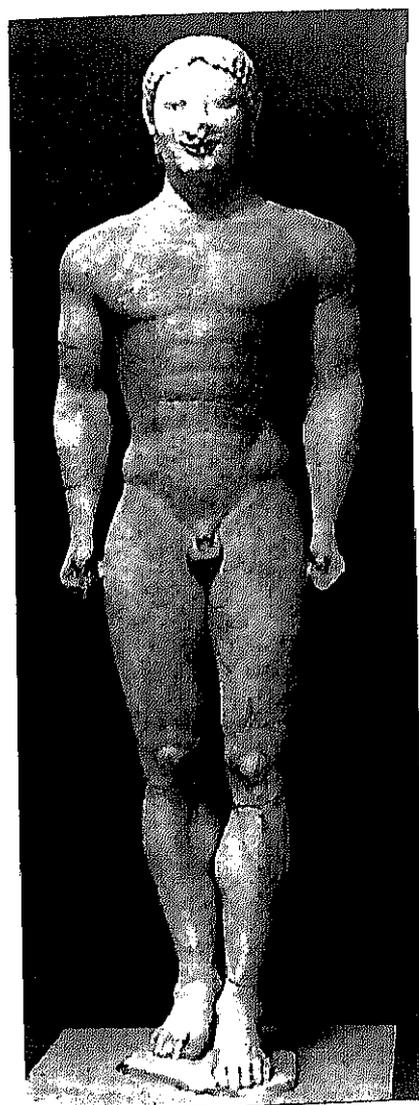
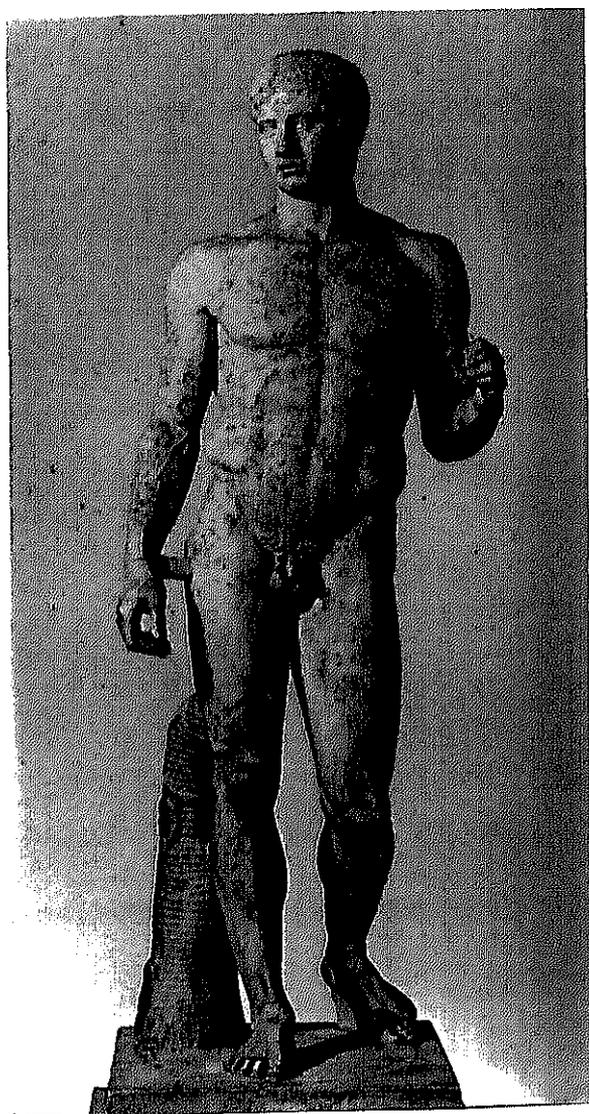
⁵⁷ Gombrich, E. H. "Arte e ilusión", pp. 121.

⁵⁸ Panofsky, E. op. cit., pp. 84.

⁵⁹ Schuhl, P.-M. op. cit., pp. 19.

⁶⁰ Schuhl, P.-M. op. cit., pp. 35.

cuerpo humano⁶¹. Este sistema de medidas puede ser apreciado en sus obras, con el Doríforo como modelo más destacado y citado por Galeno como la estatua que Policleto realizó tras su escrito y como fiel ejemplo de éste⁶².



13. Kóuroi y Doríforo de Policleto (copia romana).

⁶¹ Barash, M. op. cit., pp. 28.

⁶² Ibidem.

El artista tenía libertad para acomodar las proporciones según sus necesidades miméticas, de perspectiva y anatómicas, por lo que defendía las diferenciaciones orgánicas y particulares.

Además del canon, el artista griego tenía también en cuenta la observación personal. Aunque el texto del Canon de Policleto no ha llegado a nuestros días, podemos remitirnos con seguridad a una declaración suya: "La belleza viene poco a poco, a través de muchos números"⁶³. En ella se refleja la identificación de belleza del mundo clásico con la consonancia de unas partes con otras y con el todo. Tras estas leyes de las proporciones, con el tiempo fueron apareciendo modificaciones y formas nuevas en la estatuaria griega⁶⁴.

En esta evolución no sólo cambian los aspectos de traducción de la apariencia, también se inicia en el arte una primera aportación a la observación individual del artista. Aunque sujeto a ciertas normas generalizadas, éste tiene en su obra un pequeño margen para la aportación personal. Este arte fue desarrollándose sutilmente por un camino cada vez menos general y repetitivo, aportando a las soluciones una progresiva observación del natural. En su época final dirige las primeras pinceladas retratísticas, con la imitación del individuo y sus singularidades, dejando cada vez más lejano el ideal de belleza y la generalidad de soluciones.

No existen acuerdos sobre cuándo apareció el retrato y la semejanza del retratado, con diversidad de opiniones en torno a fechas y artistas concretos. Según Plinio, Lisistrato -hermano de Lisipo- utilizó vaciados en yeso sobre los que trabajaba persiguiendo un parecido mayor al modelo, no la belleza⁶⁵. Para algunos esta búsqueda comienza ya en el siglo V a.C.⁶⁶. Aunque la mayoría de los autores señala como

⁶³ Panofsky, E. "op. cit.", pp. 88 (envía a Cf. H. Wölfflin, "Die Albrecht Dürers, 2ª ed., 1.908, Munich, pp. 170).

⁶⁴ Schuhl, P.-M. op. cit., pp. 36.

⁶⁵ N. H., XXXV, 153; Overbeck, nº 900. (citado por P.-M. Schuhl, op. cit., pp. 95.)

⁶⁶ Ch. Picard "Bulletin Archéologique", R. É. G., 1.942, II. (citado por P.-M. Schuhl, pp. 95.)

primeros retratos los de Alejandro Magno, realizados por Lisipo, o los que se realizaron a partir de esta fecha⁶⁷.

⁶⁷ Pollitt, J. J. "El arte helenístico", pp. 122.

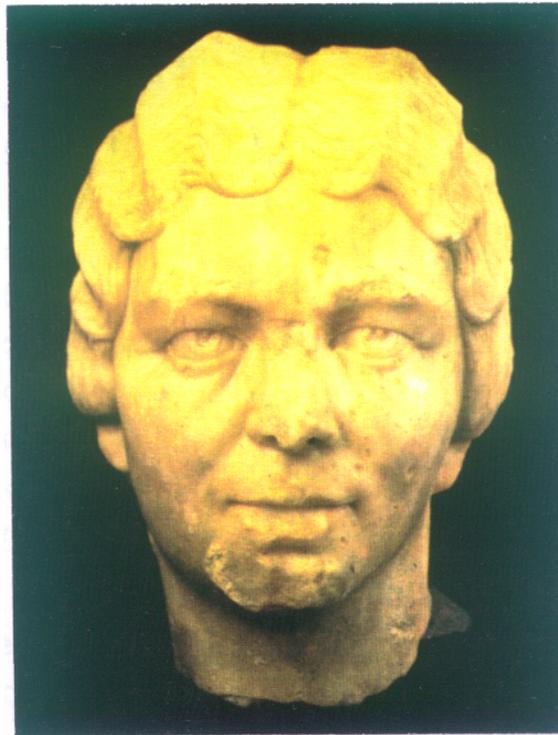
2. 3.3 Representación individualizada

La representación individualizada traduce la naturaleza con un carácter singular y único. El hombre es representado con las peculiaridades propias que lo diferencian del resto de sus semejantes. La utilización de un esquema repetido es sustituida por la variedad. La traducción de la naturaleza deja de ser mecánica para el artista, y su forma personal de percibir la realidad es un factor determinante en el resultado artístico de su obra.

Esta representación de lo singular en el hombre está vinculado al retrato. Pero antes debemos matizar qué entendemos por retrato. Un retrato puede representar a un individuo, pero si la forma de representación es idéntica a la de cualquier otro, y por lo tanto generalizada e idealizada, no lo consideraremos como tal. En la cultura egipcia, por ejemplo, los retratos de los reyes, especialmente en épocas de mayor rigidez en el arte, presentan imágenes similares entre ellas (sólo en las imágenes del pueblo más humilde se aprecian matices de singularidad). Sin embargo, una cabeza encontrada sin referencias de que pudiera corresponder al retrato de un individuo determinado, por sus peculiaridades fisonómicas y por su carácter individual, puede ser considerado como "retrato".

Los restos más antiguos, de rostros humanos cargados de individualismo encontrados hasta la actualidad, surgen en las primeras sociedades arcaicas del Medio Oriente. Fueron las cabezas halladas en Jericó, datadas en el año 6.000 a.C. Se trata de cabezas en barro o yeso, modeladas sobre cráneos con una gran delicadeza. Los ojos, formados por incrustaciones de conchas, están abiertos y tienen un contraste de materia que le da una mayor claridad, así como una lisura superficial característica en la mirada. A estas cabezas no podemos calificarlas o compararlas con sus correspondientes modelos, pero la intención de individualizarlas con rasgos específicos, es un dato en el que nos apoyamos para considerarlas como los retratos más antiguos hallados

hasta el momento. Con respecto a estas cabezas, Gombrich nos señala su importancia simbólica, explica que el sustituir los ojos por conchas o la piel por barro puede indicar un valor de sustitución más importante que el de la apariencia o parecido con el modelo⁶⁸. Teniendo en consideración el valor simbólico que conllevan cada una de estas cabezas, observamos también que adoptando las mismas soluciones técnicas, presentan imágenes totalmente diferentes, y rasgos diferenciadores (fig. 102).



14. Retrato de mujer. Arte hispanorromano. Mérida, Museo Nacional Romano.

En Grecia, la aparición del retrato se inicia con unos primeros ejemplos en su última época. Tenían la intención de representar a un individuo con las peculiaridades propias de un ser humano, no de un Dios perfecto y autoritario. Pero el gran desarrollo del retrato se produce en el arte romano, no sólo en su arte oficial, sino también en el de todo el pueblo. La práctica de sacar mascarillas de cera a los muertos y de

⁶⁸ Gombrich, E. H. "Arte e ilusión", pp. 107.

inmortalizar el rostro de la persona en piedra, era habitual en el pueblo romano. El desarrollo en la ejecución de los mismos iba dictando modas en su forma de realización. En la escultura se aportaron numerosos efectos que traducían la apariencia y los problemas físicos del ojo a través de la forma, unido a una búsqueda caracterología del individuo. Así se lograba dotar al retrato de un gran individualismo y personalidad, aunque como ya dijimos, dentro de unos estilos que se iban modificando con el paso de los diferentes periodos políticos.

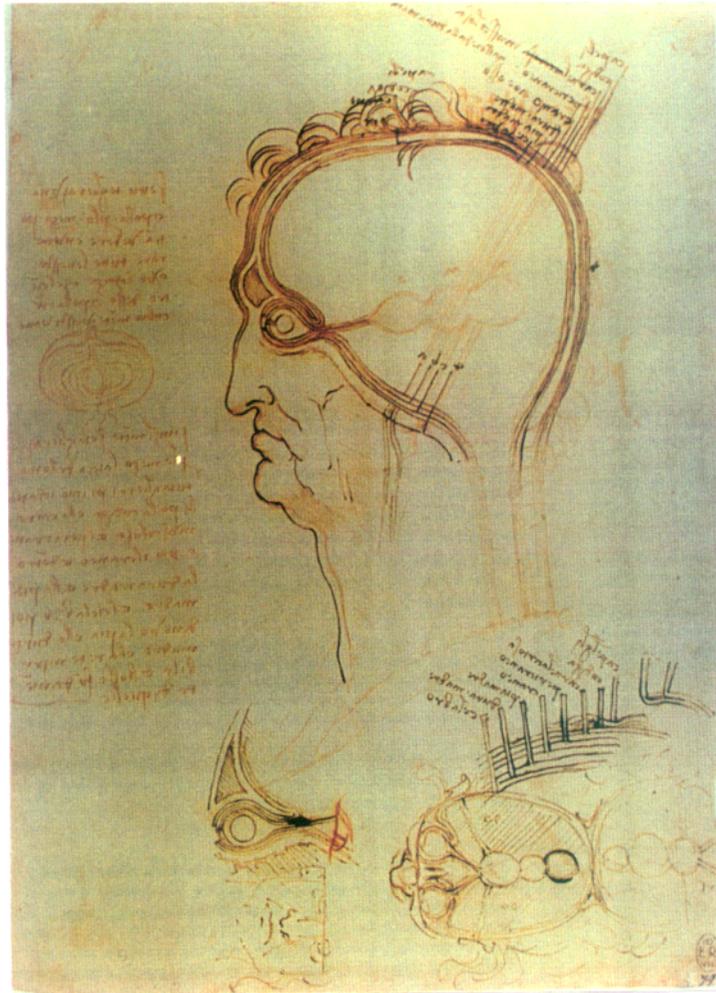
Este carácter individualista continúa en el Renacimiento, caracterizado por un realismo humanista. Tiende a estudiar el arquetipo humano partiendo en un análisis generalizado, pero siempre consciente de su aplicación individual, concibiendo a cada individuo como un ser único frente al conjunto global. El hombre se convierte en el centro de interés del arte y la filosofía del Renacimiento, y sus estudios se basan en una observación directa de la naturaleza. Destacan las aportaciones teóricas de Leone Battista Alberti y Leonardo da Vinci. Alberti aportó una tabla de medidas, como resultado de estudiar a un grupo amplio de personas de las cuales elaboró una media. Leonardo aportó una importante documentación sobre los procesos mecánicos y anatómicos del cuerpo humano.

Alberti persiguió en su tabla de medidas la perfección y la belleza, el estudio de la naturaleza seleccionando el modelo bello. Sin embargo, este estudio no fue nunca de utilidad importante dentro del mundo artístico.

Leonardo explicó sus numerosos estudios anatómicos de personas y animales, vivos y muertos, en diversos cuadernos, dibujos y apuntes. Desgraciadamente no han sido muchos los que han podido llegar a nuestros días. Clayton Philo, en el libro "Leonardo Da Vinci. Anatomía Humana"⁶⁹, presenta un dibujo (fig23), aproximadamente del 1.489-90, en

⁶⁹ Muestra algunos ejemplos interesantes de dibujos acerca del libro que Leonardo tuvo intención de publicar (la extensión y la dificultad de preparar la reproducción de los mismos en grabados posiblemente fue la causa de que no llegara a su fin).

el que observamos los ojos unidos por una vía comunicativa a las facultades mentales, al igual que los oídos. Estas facultades se hallan distribuidas en tres ventrículos situados en línea dentro del cerebro -los nervios sensoriales se encuentran en el primero de ellos-. Dicha creencia era común entre los estudiosos del siglo XV.



15. Leonardo da Vinci. Dibujo explicativo sobre la comunicación de los ojos con las facultades mentales. Hacia el año 1.489-90.

Alberti, así como Leonardo, Vasari, y otros, insistieron en el carácter intelectual del artista y su diferenciación de los gremios artesanos, incitando a unos nuevos planteamientos pedagógicos en el arte. El artista debía recibir una adecuada enseñanza y ser considerado un estudioso y un intelectual, no un artesano. Estos planteamientos crearon la necesidad de investigaciones y aportaciones teóricas enfocadas a la

enseñanza artística. El artista no aprendía un modo de representar repetitivo y generalizado, sino debía buscar y adquirir conocimientos sobre la naturaleza y las técnicas de representación, para utilizarlas y desarrollarlas libremente. Esta nueva visión fue el origen de la Academia, institucionalizada al final del siglo XVI, aunque no cobró importancia hasta el siglo XVII, con la herencia de las aportaciones del Renacimiento. Sus tendencias, teorías y prácticas artísticas, influyeron notablemente hasta el siglo XIX.

En la formación del pensamiento académico del siglo XVII destaca Bellori, uno de los presidentes de la Academia de Roma. Bellori diferencia en el arte de su época dos divisiones fundamentales: el Naturalismo y el Manierismo, rechazando a ambos. Al primero, por carecer de normas estéticas, por representar las cosas tal y como las vemos, con todos sus errores y fealdades. Al segundo, por desligarse completamente de la naturaleza, utilizando soluciones tradicionales, sin una imitación ni un estudio de la misma. Bellori defiende un arte idealista, en el que se debe imitar la naturaleza pero perfeccionando su belleza. En cuanto a la ejecución técnica, da por entendido que el artista adquiere una perfecta destreza en el dominio del material.

Esta teoría recuerda al arte griego, cuando evoluciona de una representación generalizada a una individualizada, pero aún con un cierto carácter idealizado. No admite una repetición sistemática de la representación, pero tampoco una imitación de todos los rasgos individualizados de la naturaleza, antes es necesario depurarla y embellecerla. En el siglo XV, el arte y la belleza estaban íntimamente relacionados en la obra artística y así nos consta en la teorías de Alberti. A lo largo del Renacimiento dicha relación tuvo sus altibajos. En este sentido se crea una vuelta atrás con una mayor profundización en torno al ideal de belleza y a sus variadas posibilidades.

Este estudio teórico del arte idealista fue continuado en el siglo XVIII por Winckelmann, con una tendencia más radical en cuanto al ideal y a la belleza. Bellori distingue diferentes tipos de belleza, refiriéndose tanto a figuras como a emociones. Con respecto a las emociones y su representación artística, Pousin, contemporáneo de Bellori, defiende la

filosofía de que el arte debe imitar las acciones del hombre y las emociones del alma. Por lo tanto, el arte debe de emocionar al espectador. Paussin emplea el término "lectura"⁷⁰ cuando se refiere como lenguaje a la representación de las emociones, los movimientos del cuerpo y las expresiones del rostro en la obra de arte. La tendencia al movimiento gestual y la dinámica del modelo van alejando el arte de una fuerte influencia estática y clásica. El tema principal es el hombre, su cuerpo, gestos y movimientos.

En el Renacimiento tardío numerosos fisionomistas estudian el rostro y el carácter con una aportación extensa e importante de dibujos y grabados sobre los mismos, cuya divulgación influyó en las obras de muchos artistas. Destacamos los realizados por G. Battista Porta, cuya preocupación por el hombre estuvo constantemente unida al estudio de las plantas y los animales. Especialmente conocido por su obra "Fisiognomía dell'huomo", que trata sobre los elementos del cuerpo, con especial interés en la cabeza, efectuando un análisis comparativo del hombre y los animales. En dicha obra de Porta, que tuvo varias ediciones, tiene una extensión e importancia considerable el estudio dedicado a los ojos y las pupilas. Hace equivalencias zoomórficas con la tipología de los ojos, y realiza una amplia clasificación según los rasgos móviles (parpadeo, ojos temblorosos...) y estáticos (color, forma...), indicando el carácter de la persona. Su aportación teórica está acompañada de numerosos grabados que apoyan sus teorías. Junto con Porta aparecieron muchas aportaciones fisionómicas que no creemos necesario nombrar por similitud e inferioridad en forma y contenido, las cuales produjeron numerosos grabados de elementos del cuerpo humano, y en concreto de los ojos.

De especial interés fueron los estudios realizados por Charles le Brun en el siglo XVII, por su carácter de cierta sistematización que influyó sobre numerosos artistas de la época. También influyó en la Real Academia de pintura y escultura de Francia, de la que fue su director durante veinte años, dominando y organizando su educación y concepto filosófico. Una

⁷⁰ Barasch, M. "Teorías de arte. De Platón a Winckelman", pp. 264.

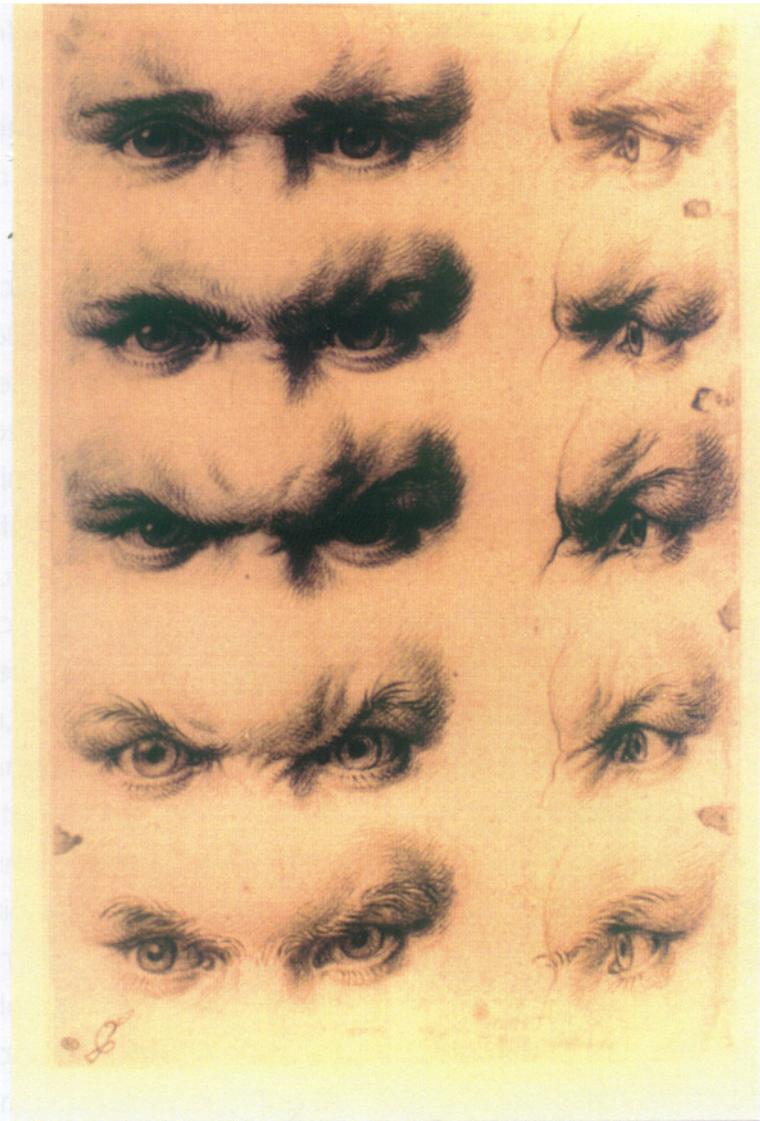
de las mayores preocupaciones de Le Brun fue la representación de las emociones, en especial del rostro humano. En el año 1.698 editó "Traité de la passion", una obra sobre las expresiones generales y particulares del rostro. En ella describe con un carácter científico y anatómico todas las emociones del hombre acompañados de dibujos explicativos, traduciéndolas a un código sistemático que utilizará como material pedagógico para los estudiantes de arte. Le Brun defiende el estudio del arte basado en la razón -a través de modelos, teorías y reglas-, y no en el estudio directo de la naturaleza. Apoyaba la perfección de la naturaleza en el arte con una tendencia idealizada que desarrolló en el campo práctico más que en el teórico. Al contrario que Leonardo, que defendía el estudio directo de la naturaleza, Le Brun aconseja copiar a grandes maestros como Miguel Angel o Rafael para aprender de ellos, de la naturaleza ya depurada y su concreción de la belleza. Con respecto a la representación de las emociones del hombre, Leonardo pensaba que se deberían de aprender con la práctica de apuntes rápidos y directos. Le Brun, sin embargo, elige su método de aprendizaje en la utilización de reglas aprendidas.



16. Le Brun. El método para aprender a dibujar las pasiones, 1.698.

En su obra, Le Brun presta especial atención a la forma de realizar los ojos, y es el elemento de mayor similitud en sus comparaciones zoomórficas. Muestra a su vez grabados de animales con ojos

prácticamente humanos. También otorga importancia, dentro del ojo, a las cejas, como elemento fundamental en la expresión de emociones.



17. Le Brun. Estudio de la zona ocular.

Paralelamente al estudio teórico, basado en normas y modelos, se crea una línea de trabajo práctico más individualizado que parte del estudio del natural, en el que es frecuente una congelación de movimientos gestuales. Esta gesticulación del rostro propició en la obra escultórica de la época un carácter teatral y una carga emotiva que caracterizó al arte en general, donde el rostro y en especial los ojos cumplieron una función privilegiada.

Durante el siglo XVII se crea una extensa producción de escultura religiosa e imaginaria, cargadas de efectos dramáticos, con una acentuada emotividad expresiva en los ojos. Las figuras transmiten una elevación espiritual y transportan al espectador a un mundo de sentimientos vivenciales. Aunque muchas de estas representaciones tienen un carácter individualista, en sus rostros e interpretación, algunas soluciones gestuales propias de determinados personajes bíblicos, tienden a adoptar formas repetidas y sistematizadas.

En la representación escultórica destaca Gian Lorenzo Bernini (1.598-1.680), cuyo estilo influyó en toda Europa. Se apoyó en la dinámica del modelo para conseguir un mayor parecido, congelando momentos expresivos que caracterizan la identidad del personaje representado. Ello con una intención de individualizar a cada uno de dichos momentos en un instante significativo. Uno de sus ejemplos más notables en este sentido fue la representación de Santa Teresa en éxtasis. Realiza una extensa producción de retratos con un carácter también muy activo, en los que refleja una clara preocupación por la traducción del color en la escultura, para conseguir mediante efectos formales y equivalencias una mayor semejanza con el modelo. Bernini dice al respecto: "para representar el color azulado que la gente tiene alrededor de los ojos ha de vaciarse el lugar donde tal color debe aparecer, con el fin de lograr la impresión de dicho color y compensar de esta manera la gran limitación de la escultura, que sólo puede dar a la materia un único color. Fidelidad al modelo vivo no es, por lo tanto, exactamente lo mismo que imitación"⁷¹. Las soluciones que utilizó Bernini, con efectos de claroscuro para la traducción del color y la intención de una captación momentánea que refleja la psicología y expresión del modelo, trazaron una línea retratística que se continuó a lo largo del siglo XVIII. Pero con representaciones menos dinámicas a medida que nos adentramos a final de siglo y con cierta tendencia al clasicismo griego.

A partir de la Revolución Francesa en 1.789, se toma consciencia del significado de estilo en general y de los estilos que preceden a la

⁷¹ Wittokower, R. "La escultura: procesos y principios", pp. 211.

tradición. Este hecho, unido a la admiración que muestran las academias por las obras de maestros del pasado, en las que se basan para su enseñanza, favoreció a que los compradores de arte se dirigiesen a realizar adquisiciones de su pasado, no de su presente. La necesidad del artista para atraer a los compradores promovió la organización de exposiciones, con unas aportaciones nuevas en temas no tradicionales. Así se da inicio a un planteamiento más individual, e incluso de mayor originalidad, para llamar la atención del espectador.

En el siglo XIX no todos los artistas se adaptan a las obras que los compradores de arte encargan, cuyos estilos no siempre están acordes con la línea de trabajo del autor. Ello provoca la creación de dos grupos, uno que se adapta a las necesidades y tradiciones, y otro que se aísla en su propia obra, desarrollando unas búsquedas y un tipo de arte individual. Las dos líneas paralelas copian la naturaleza: una de forma más académica y otra de manera más innovadora y revolucionaria en cuanto a los materiales y sus tratos. Ambas, dotadas de un fuerte carácter individualista en sus soluciones, con una intención de representar lo que se "ve", o lo que se cree "ver".

A medida que avanzamos en el arte contemporáneo, la visión de la realidad es cada vez más personal y subjetiva, las representaciones escultóricas son inagotables en temas y posibilidades, tanto idealizadas como individualizadas, dependiendo de los intereses artísticos del propio autor. La unidad de creación artística que había existido desde siempre desaparece, creando diferentes tendencias. A lo largo del siglo se desarrolla una extensa variedad en cuanto a soluciones, con numerosos efectos interpretativos y equivalencias formales, así como diferentes visiones de la realidad.

El arte comienza a concebirse como un medio perfecto de "expresión" individual, a través del cual muchos artistas aportan sus interpretaciones personales, libres de reglas y convencionalismos. El artista tiende a profundizar en una forma personal de representación, una identidad expresiva que utiliza y desarrolla en su recorrido artístico; y es frecuente que lo repita, como si fuera un lenguaje de comunicación artístico personal. En muchos casos las soluciones son generalizadas por

el artista, repitiendo incansablemente la misma interpretación de los ojos en todas las figuras, con variaciones mínimas. Se representa la individualidad del artista antes que la individualidad del personaje representado. El artista contemporáneo tiende a buscar su propia forma de interpretación con una identidad propia, personal e individual, utilizándola con un cierto carácter sistemático en sus representaciones.

La representación toma más importancia que lo representado, provocando en muchos casos un alejamiento progresivo de la similitud entre ambos, y una búsqueda de originalidad. Esta dependerá en parte del nivel de aportación novedosa del artista en la forma de representar.

Sin embargo, la originalidad no está necesariamente ligada a la creatividad. Numerosos artistas han creado una extensa obra aportando una carga emotiva, sensitiva y de un valor transmisor fuera de lo común, sin la necesidad de aportar una forma de expresión original y única, sino siguiendo tendencias y soluciones ya iniciadas anteriormente. Algunas aportaciones novedosas en la forma de representación, han desarrollado movimientos artísticos seguidos por numerosos autores que adoptan una misma forma de expresión. En este siglo, la libertad del artista para elegir su desarrollo artístico nos muestra desde aportaciones novedosas e individuales, hasta tendencias y formas de representación, seguidas por grupos de artistas con una similitud en cuanto a temas, soluciones o tratos de material.

Ciertas tendencias del arte del siglo XX fueron creadas por la necesidad de muchos artistas por evadirse de la tradición de occidente, la necesidad de alejarse de la "fidelidad a la Naturaleza" y de "la belleza ideal". Con el propósito de conseguir representar una máxima expresividad, a través de una claridad y simplicidad en la estructura y la técnica. Así surgió el primitivismo y más tarde el expresionismo, interesado en representar la expresión de los sentimientos, frente a la imitación de la naturaleza. Otras corrientes como el cubismo, desvían la tradición de imitar la naturaleza, para construir lo que conocemos de ella.

Esta diversidad de creaciones artísticas están siempre influidas, consciente o inconscientemente, por una herencia de la cultura que le

precede, más las aportaciones técnicas y artísticas que se están dando en su época. Tienden a alejarse de ellos, pero no pueden ignorar lo que han conocido, lo que el subconsciente almacena, tanto sobre soluciones como sobre técnica. Como Gauguin, que marcha a Tahití para alejarse de las influencias artísticas de Europa, para expresar una espontaneidad y una fuerza en el arte, libre de las habilidades y conocimientos aprendidos⁷². Gombrich opina al respecto que cada artista debe aprender el lenguaje y las convenciones de su arte, dominándolas para avanzar; defiende que el arte depende del equilibrio entre la tradición y el cambio. Este no significa ruptura, sino progreso, pero siempre sobre una cultura y una tradición. Romper completamente con la tradición sería partir de cero⁷³.

En los siguientes capítulos no recopilaremos las soluciones de aquellas tendencias multidireccionales del arte contemporáneo, en la que la representación de la realidad pierde su parecido en favor de nuevas formas sensibles y expresivas. Parten de la realidad para manipularla, modificarla, así como reconstruirla, construirla o comentarla. A ello no restamos ningún mérito, pero se alejan del perfil que pretendemos darle a nuestra investigación.

⁷² En una de sus cartas desde Tahití, Gauguin escribió que necesitaba volver más atrás de los caballitos del Partenón, para retroceder al caballito de madera de su infancia. Se preocupa por lo que no puede aprender, por la espontaneidad y la simplicidad. Gombrich, E. "Historia..", pp. 491.

⁷³ Gombrich y Eribon, "Lo que cuentan las imágenes", pp. 74.

3

Soluciones en
esculturas realizadas
con un solo material
escultórico

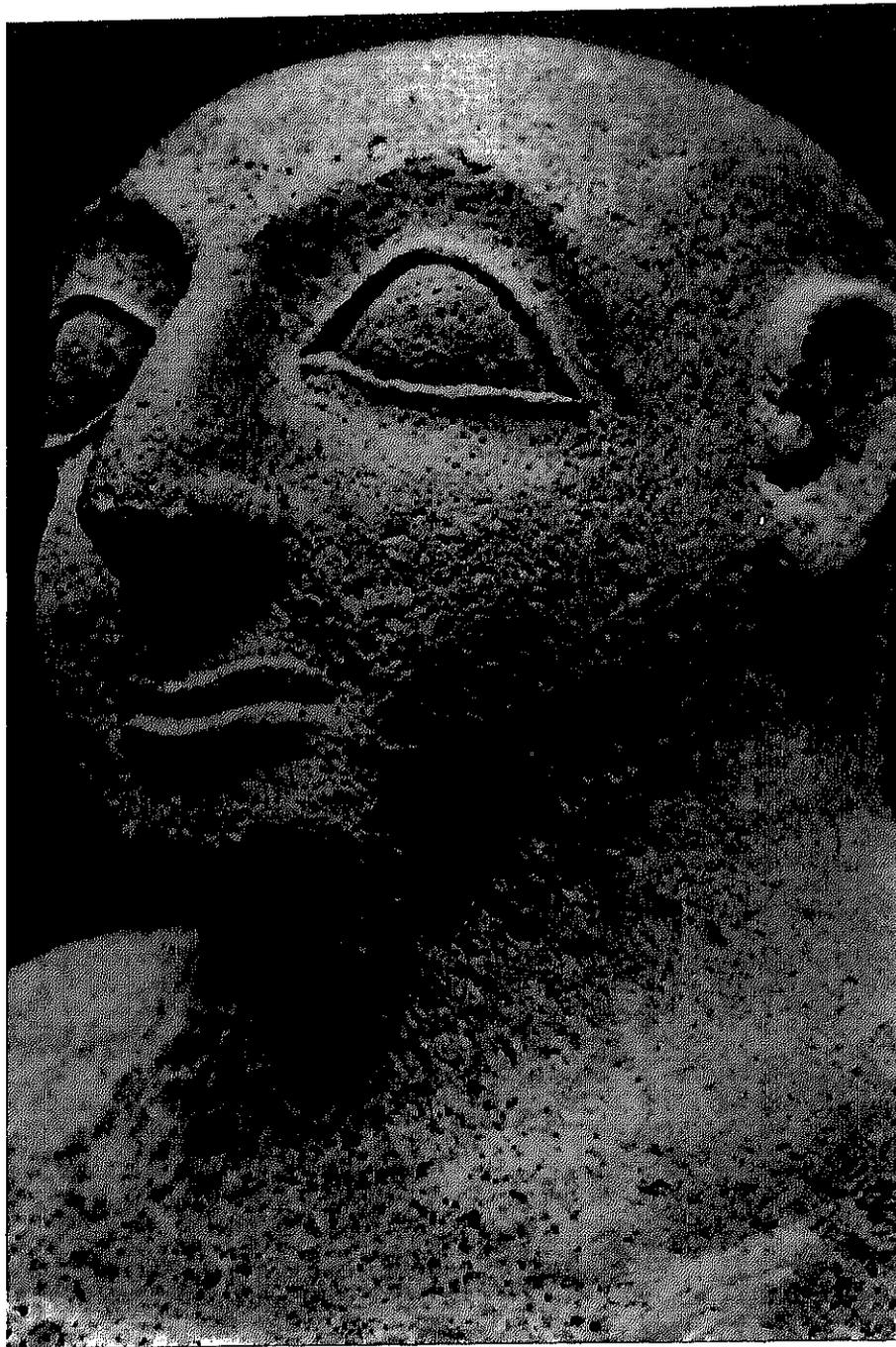
3.1 La primera solución generalizada

En el debate sobre cuál es la primera sociedad en nuestra cultura Mediterránea, Samuel Noah Kramer, en su tesis "La historia empieza en Sumer", defiende sus orígenes en la Antigua Mesopotamia. Aunque nos apoyemos en su tesis y situemos a la cultura sumeria con anterioridad a la egipcia, debemos de tener en cuenta que ambas se desarrollaron casi simultáneamente. Es en torno a los ríos Eufrates, Tigris y el Nilo, donde se origina nuestra cultura Mediterránea.

Los pueblos de la antigua Mesopotamia produjeron un tipo de escultura cargada de simbolismo, y repetitiva en su interpretación formal. La representación artística varió mínimamente en las diferentes conquistas y cambios de poder, sin modificar el concepto y el estilo en todo el arte mesopotámico. La representación del hombre, consistente en un esquema y simplificación de sus formas, se representa deshumanizado e ignorado como individuo. Sin rasgos identificadores, y con ciertas exageraciones en la descripción de sus elementos, como los desmesurados y abiertos ojos que le caracterizan. Estas esculturas se realizaban para ser colocadas en santuarios, y aunque se desconoce su significado, éste es relacionado frecuentemente con lo sobrenatural. Su material preferido para ejecutar las esculturas eran las piedras duras (díorita, mármol...), que eran importadas, difíciles de conseguir y muy costosas. También se utilizaban otros materiales como la caliza, el alabastro, metal (utilizado con gran destreza en períodos tempranos) o barro cocido.

En la baja Mesopotamia, durante la primera mitad del tercer milenio a.C., los sumerios crean una forma de representar los rasgos humanos que va a ser el inicio de este desarrollo artístico. La primera característica que presentan los ojos es el protagonismo de los globos oculares de desmesurado volumen. Las cejas y los pliegues de los párpados tienen menor importancia, definidos por aristas que forman los cambios de planos de esta zona ocular. Los párpados tienen una abertura exagerada, en forma de ojal, cuyos pliegues describen una arista

prácticamente paralela al reborde palpebral, enmarcando la parte visible del globo ocular e intensificando la mirada (fig. 18 y 19).



18. Estatuilla de Kurilil (o Ekur) "jefe de los graneros de Uruk". Arte sumerio. Primera mitad del III milenio a.C. Basalto. Londres, British Museum.



19. Cabeza de Orante llamado "el beduino". Primera mitad del III milenio a.C. Yeso. Museo de Damasco.



20. Cabeza del rey Sargón. Arte acadio. Nínive. Segunda mitad del III milenio a.C. Bagdad, Irán Museum.

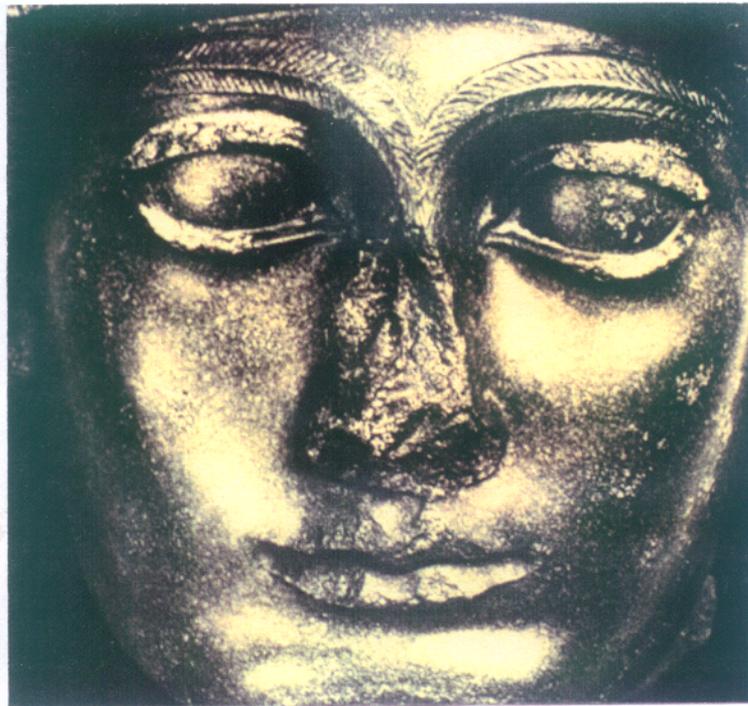
Desde la mitad del tercer milenio hasta el año 2.285 a.C., los accadios, tras derrotar el imperio sumerio, se convierten en los nuevos dominadores de toda la Mesopotamia. Continuaron con su arte por la misma línea expresiva heredada, pero con una sensibilidad más matizada y una menor rigidez en la pose y la expresión de las figuras. Los ojos se van reduciendo en su abertura y tamaño, aunque siguen siendo mayores que al natural. Las cejas frecuente se unen en su extremo central, al igual que en las representaciones sumerias; en algunas ocasiones se describen con un relieve que se acentúa en un arco interno que divide las cejas longitudinalmente, de donde parte un grafismo geométrico que interpreta el pelo de las mismas (fig. 20).



21. Arte neosumerio. Tello. Gudea. Siglo XXII a.C. Londres, British Museum.

A partir del año 2.285 a.C. aproximadamente, tras haber sido conquistados los accadios por los guti, comienza una vuelta al sistema antiguo sumerio, periodo que se conoce como neosumerio y que ocupa el final del tercer milenio. La producción artística fue extensa y de gran calidad, destacando la función de un hombre, Gudea, que aparece representado en numerosas obras escultóricas. Estas piezas eran talladas

normalmente en diorita o dolerita. Los ojos desarrollan el tamaño de los párpados, que se hacen más pesados y gruesos; el párpado inferior se funde con la zona de las mejillas colindantes, y se matizan curvaturas en los cambios de planos, dando mayor sensibilidad a la zona ocular (fig. 21 y 22).



22. Cabeza de Gudea, llamada "con turbante". Arte neosumerio. Tello. Siglo XXII a.C. Diorita. París, Museo Louvre.

De esta época son también unas estatuillas de terracota de personajes con ofrendas, que tienen un carácter puramente simbólico, en los que la representación de los ojos se traduce con una simple porción del material, en forma de botón (fig. 23).

La influencia de la cultura mesopotámica se difundió a los numerosos pueblos y razas de la zona de Asia Occidental, donde se formaron diferentes civilizaciones y artes. Todas con una forma de representar similar: sumerios, en la baja Mesopotamia, persas en Irán,

accadios en la Mesopotamia media, asirios en Asiria, hititas en Anatolia, los fenicios en la costa del Mediterráneo, etcétera.⁷⁴



23. Figurilla de un portador de ofrendas. Arte neosumerio. Siglo XXII-XXI a.C. Barro cocido. París, Museo Louvre.

⁷⁴ Parrot, A. "Sumer", pp. 52.

ABRIR CONTINUACIÓN CAPÍTULO 3

