



El rostro líquido: De la fisiognomía académica de las emociones a la fisiología sustancial de las pantallas en el arte contemporáneo

Vicente Alemany¹

Recibido: 9 de enero de 2019 / Aceptado: 5 de marzo de 2019

Resumen. Los tratados académicos y científicos sobre la representación de las emociones a través del rostro humano adoptaron el icono medieval de la Verónica como modelo de sus estudios gráficos desde el siglo XVI al XIX realizando una aproximación idealista, analítica y cuantitativa. Por el contrario, en la actualidad los creadores plásticos y visuales se enfrentan al problema de la expresión desde una consideración sustancialista de la pantalla artística, entendida como la fuente material por la que emana la sustancia emocional: La rostridad del soporte de lienzo, de la materia escultórica o de la pantalla de proyección de video.

Palabras clave: Rostro humano; pantalla; icono de la Verónica; arte contemporáneo.

[en] The Liquid Human Face: From Academic Physiognomy of Emotions to a Sustancial Physiology of the Screens in Contemporary Art

Abstract. Academic and scientific treatises analyzing the representation of emotions through the human face adopted the medieval icon of Veronica as a model for their graphic studies between XVI and XIX centuries as they applied an idealistic, analytical and quantitative approach. On the contrary, today plastic and visual creators are facing the problem of expression from a substantial perspective of artistic screen, considered as the material source through which emanates the emotional substance: The faciality of the canvas support, of the sculptural materials or of the video projector.

Keywords: Human face; screen; Veronica icon; contemporary art.

Sumario: 1. El doble origen del rostro expresivo, 2. El paño de la Verónica: La imagen como signo y síntoma de la emoción. 3. La Verónica pervive como el sustrato de la teoría académica de la expresión. 4. De la emoción como accidente a la manifestación sustancial del rostro. 5. La rostridad como pantalla de expresión de la obra de arte contemporánea. 6. A modo de conclusión: La pantalla lacrimal del rostro en las sociedades líquidas. Referencias.

Cómo citar: Alemany, V. (2020) El rostro líquido: De la fisiognomía académica de las emociones a la fisiología sustancial de las pantallas en el arte contemporáneo. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(1), 195-210.

¹ Universidad Rey Juan Carlos (España)
E-mail: vicente.alemany@urjc.es

1. El doble origen del rostro expresivo

Un rostro aislado nunca puede ser expresivo. Como mínimo deben existir dos rostros intercambiando miradas empáticas; o al menos un único rostro escindido por la dualidad entre mirar y ser mirado. La expresión humana necesita poner en contacto dos almas. Del mismo modo que los rasgos de la cara son simétricos –ojos, cejas, pómulos, orejas, labios– los signos emotivos del rostro son siempre dobles; repercuten en la mirada del otro, se activan como respuestas al rostro ajeno.

Emmanuel Lèvinas, el filósofo del rostro, fundó el humanismo posmoderno a partir de la imposibilidad judía de imaginar la expresión del rostro originario, en última instancia el Rostro de Dios, como algo distinto de la mirada que se posa sobre el Otro (*Autri*): “La epifanía de lo absolutamente otro es un rostro en el que el Otro me interpela” (Lévinas, 1993, 47). Esta iconoclastia judía está en la génesis de la ética y la estética posmodernas, multiplicadas los últimos años gracias a la invasión de la mirada del Otro en los *interfaces* de Internet, y la era de la *pantalla total* (Baudrillard, 2003, 203-207). A menudo, esta época olvida al rostro inherente a todas esas pantallas; se olvida esa faz que sostiene el *interfaz*, esa pantalla que *ventaniza al sujeto* (Márquez, 2015, 179-183). Las pantallas que vemos también nos miran, tienen una cara, igual que el semblante de las cosas mundanas cuando son expresivas. La especie humana no puede empatizar con nada ni nadie sin proyectar antes una fisognomía. Estas cuestiones también deben considerarse en el diseño de dispositivos interactivos que necesitan la expresividad del interfaz, un rostro mediador, como elemento de comunicación visual.

Esta investigación está dedicada a la *teoría de la expresión artística*, como rama de la estética volcada a la comunicación no verbal, y surge precisamente de esta *rostrificación* de las cosas, y específicamente de las pantallas, en el arte contemporáneo, pues “el centro expresivo de la convivencia es el rostro y la mirada del otro” (Schwartzmann, 1966, 3). Pero para comprender la vitalidad de este rostro estampado en las mudas *facetas* de las cosas es necesario explicar antes la idea del rostro-huella. Un camino ya emprendido por el filósofo francés Georges Didi-Huberman, quien se ha especializado en los distintos procedimientos técnicos de estampación de la huella (*l’empreinte*) en el arte contemporáneo, mediante toda una epistemología de la impresión asegurando que “jamás en la huella el proceso se opone al resultado ni lo abstracto a lo figurativo” (2008, 51). Didi-Huberman extrajo este monismo de la huella, de la tesis doctoral de Gilles Deleuze, *Spinoza y el problema de la expresión*, 1968, como el problema de la inmanencia de Dios en el mundo (1999, 143).

En efecto, el Rostro de Dios, para Deleuze, está implicado («*implicatio*») en el mundo, complicado («*complicatio*») por el mundo y explicado («*explicatio*») en la elocuencia del mundo (Deleuze, 1999, 321-333). De ahí que Deleuze tuviera que inventar el concepto de *rostridad* para referirse a esta omnipresencia del rostro en las cosas: “rasgos, líneas, arrugas, rostro alargado, cuadrado, triangular, el rostro es un mapa, incluso si se aplica y se enrolla sobre un volumen, incluso si rodea y bordea cavidades que ya sólo existen como agujeros” (Deleuze 1994, 131). El concepto deleuziano de *rostridad*, desarrollado más tarde en sus estudios sobre el primer plano afectivo en el cine mudo, puede aplicarse igualmente a los soportes artísticos contemporáneos, gracias a toda una *fisiología sustancial* de la obra de arte (Alemany y Repollés, 2013, 35-44). La historia de esta transformación del rostro en

superficie expresiva se remonta a la leyenda del manto de la Verónica, atravesando la fisiognómica animal hasta las máscaras vanguardistas y la *rostridad* de las pantallas líquidas para convertirse, por obra de algunos artistas contemporáneos, como Bill Viola, Tony Oursler y Anthony Cragg, en una emoción sustanciada en estado líquido, que responde las claves de la sociedad contemporánea por su condición líquida (Bauman, 2000, 170-) y transparente (Han, 2012, 27-35).



Figura 1. El Greco: *El Sagrado rostro. Velo de la Verónica*. 1578. Museo de Santa Cruz de Toledo. The Google Art Project.

2. El paño de la Verónica: la imagen como signo y síntoma de la emoción

La arqueología del rostro entendido como una huella material no puede ignorar el episodio del evangelio apócrifo de Nicodemo donde la muchacha llamada Verónica enjugó el rostro de Cristo, durante el *vía crucis*, con un paño de su vestido, donde quedarían impregnadas las señales del martirio. Según esta leyenda, el lienzo empapado en sangre y sudor materializó la única reproducción fidedigna del semblante de Jesús durante su calvario, razón por la que la cristiandad veneró durante siglos los rasgos desleídos del manto de Verónica, o Berenice, como la Santa Faz, el verdadero icono (*vera-icon*) de Cristo y el arquetipo de toda imagen en el occidente cristiano (Belting, 2010, 69-105).

La expresiva mancha estampada sobre el paño –que adoptaría en adelante el nombre de velo de la Verónica– otorgó un eficaz valor metonímico al tejido maculado, que desde entonces se entendería como el indiscutible marco iconológico del Rostro: las *manchas rostrales* del lienzo expresaban, para los creyentes, los *estigmas* de la Pasión de Jesucristo, porque confirmaban la autenticidad de la tela

como reliquia. Y lo mismo sucede con el Mandylion de Edesa o la Sábana Santa de Turín, manifestaciones de la doble naturaleza de Cristo, como dios y hombre, que elevan un rostro concreto a epifanía divina al tiempo que rebajan el icono a un trapo andrajoso.

Pero esta *encarnación* del lienzo como rostro sucede gracias a lo que Didi-Huberman denominó *efecto de pan*, un paso de lo óptico a lo táctil que acontece en la mortaja cristiana cuando el *sema* (tumba/signo de muerte) se convierte en *soma* (cuerpo/signo de vida) es decir, cuando la propia envoltura del cadáver testimonia la Resurrección: “el efecto de pan sería entonces como el síntoma por excelencia del sema pictórico” (Didi-Huberman, 1985, 61). El rostro se imprimía como un sello sobre cualquier *pantalla* iconográfica con esta doble función: A la vez como retrato verosímil de Cristo y como síntoma de la autenticidad histórica de la reliquia. La Verónica se convirtió, de este modo, en la moneda de cambio del iconismo cristiano, una especie de *valor oro* que mantuvo la paridad del signo con el referente fundiendo soporte y superficie.

Al fin y al cabo, la Verónica y el Santo Sudario son imágenes *acheiropoietas* –no realizadas por la mano del hombre– pues el mito de la Verónica también es el mito de la participación (*methexis*) o empatía de un rostro y una materia que establecen contacto (Calabrese y Stoichita, 2015). Y no es casual que esta *simpatía* de la Santa Faz conectase igualmente a la iglesia ortodoxa con la católica, y al paganismo con el cristianismo unificando sus iconos en un único *Deus Pantheus*, de donde emanarían todas las almas del monoteísmo (Burckhardt, 1996, 177). Y fue tal la postestad de acuñación de la Santa Faz como pantalla de la Edad Media que cualquier modalidad representacional del Cristo de los Dolores, ya fuera en el calvario o sobre la cruz, tuvo que adoptar la decapitada *gestalt* para legitimar el verismo del *retratado*: Como si los rasgos del nazareno sólo pudieran ser recortados sobre ese *dispositivo*.

Visto en perspectiva, el fetichismo de la Verónica resultó decisivo para difundir la tela de lino como soporte pictórico, frente al retablo cubierto de *pan de oro*. Esta elevación del tejido crudo a tejido aurático, se puede disfrutar en las imágenes de drapeados de mujeres indígenas captadas por el psiquiatra Gaëtan Gatian de Clérambault (1872-1934) maestro de Jacques Lacan, quien dedicó buena parte de su trabajo, como clínico y fotógrafo, a la *passion des étoffes*, es decir, al erotismo suscitado por los velos sobre los cuerpos de mujeres nativas en distintas culturas (Clérambault, 2002, 115-127).

Las mujeres veladas de Clérambault son excelentes ilustraciones del *fetichismo del velo* que está en la base del icono de la Verónica, gracias al que se comprende el complejo psíquico que otorga vida y sensualidad a cualquier retal mancillado. Tampoco puede explicarse de otro modo la fascinación que para muchos artistas produce el *lienzo en blanco*; por no extenderse en *la hoja en blanco* de los escritores o el cliché fotográfico emulsionado lentamente de los líquidos de revelado. El *leitmotiv* de una superficie artística que, de repente, sin la intervención humana, cobra vida es un concepto recurrente en la mitología de la creación *acheiropoiética*, el contacto inmaculado entre dos superficies artísticas henchidas de fantasmagorías. El *fetichismo de la Verónica* se convertirá en un espectro en forma de sábana que acosará a los distintos formatos artísticos: Lienzo imprimado en blanco, negativo y papel fotográfico, yeso blanco y carne de vaciado, mientras que el contacto físico entre el yeso y la carne frague un sutilísimo *himen encarnado* (Didi-Huberman, 2001, 46).

3. La Verónica pervive como el sustrato de la teoría académica de la expresión

Quizá por este fetichismo sexual del contacto entre la carne humana y el soporte desnudo, la poderosa gestalt de la Verónica resistió en el tiempo incluso más allá de la aparición del género renacentista del *retrato*, que se desarrollaría a partir del siglo XVI remplazando el aura dorada del icono medieval por la simple emoción aureolada por un rostro común. Didi-Huberman ha mostrado sobradamente que la técnica naturalista del *retrato* suele esconder a menudo un uso disimulado de moldes de vaciado, efigies de cera o fotografías que los retratistas copian en detalle para garantizar el efecto de realismo (Didi-Huberman, 2000, 59-83). A menudo existe una imagen-matriz, un molde del rostro tras el retrato de oficio, que el artista se esmera en ocultar. Aquellos rostros demasiado realistas que permanecían ocultos tras las sublimaciones naturalistas o idealistas eran premoniciones del sempiterno *rostro latente*.

Si Didi-Huberman rastrea las efigies funerarias o los moldes votivos que están detrás del realismo de un rostro naturalista, las *pasiones* expresadas por los retratados también se escondían tras las técnicas académicas, vertidas en los Tratados de la Expresión, más allá de la simple consistencia anatómica de la cabeza y la coherencia fisiognómica de las emociones (Bordes, 2003, 290-330). De hecho, fue la propia técnica del retrato, depurada entre los siglos XVI y XIX, la que implicó cada vez más a los artistas en el estudio positivo de los matices emocionales del rostro ligando los rasgos faciales a los muy variados sentimientos de la literatura de la época, cuando abundaba el *retrato sentimental* (Courtine y Haroche, 1988, 97-128).

En efecto, los semblantes académicos lograban ser expresivos porque evocaban, a veces de un modo indisimulado, la insidiosa Santa Faz, que aparecía como un fantasma sobre la rejilla de proporciones que garantizaba la simetría y la eurtimia del retrato académico. Este retorno del fantasma de la Verónica sucedía especialmente cuando el «ethos», o actitud clásica del retratado sufría un rosario de *emociones asimétricas* equivalentes al *martirio* de Cristo, o «pathos». Esa fue la norma de construcción expresiva del rostro desde que el artista y director de la Academia Francesa Charles Le Brun pronunciara su célebre conferencia sobre la *Fisiognomía de la expresión de las pasiones* en 1668, y sus discípulos ilustraran el tratado añadiendo los estudios comparados de expresión animal y humana (Le Brun, 2008). Éstos grabados metamórficos acudían a un fantasma tan poderoso como el *tótem animal* para expresar los caracteres humanos mediante la superposición de *rostro* y *morro* en la *celandilla* de proporciones. Quizá consecuentes con la etimología animal de la palabra *anima*, los tratadistas exponían el catálogo de pasiones humanas como una alteración de la costumbre civilizada por donde podía resurgir el animal interior, es decir, el rostro animal reprimido bajo la máscara de la costumbre.

Aunque la historia de la fisiognomía es inabarcable, Jean Clair legó una completa recopilación de paradigmas científicos y artísticos sobre la representación *del alma en el cuerpo* desde el origen de la Fisiognómica con Giovanni della Porta, S. XVI, pasando por la caracterología de los sentimientos, S. XVIII, o la clínica de las patologías psíquicas en el S. XIX hasta llegar a la moderna topografía cerebral de las emociones, S. XX (Clair, 2002, 209-223) mostrando con especial interés el repertorio de *sustratos* bajo cada morfología del rostro: Ya fuera este un sustrato religioso, animal, totémico, tipológico, patológico, fenotípico, biomórfico, neurológico...

Clair demuestra que la estética científica adolece constantemente de un trasfondo mítico, a partir del cual, paradójicamente se analizan, de manera cualitativa y positiva hasta los más leves matices del semblante humano. Por esta razón, Didi-Huberman considera que la Academia trató al rostro humano como un mero *archivo clínico* o *policial* cuando buscó por anticipado los rasgos del sujeto a partir de un temperamento delictivo o una personalidad homicida (Didi-Huberman, 2007, 32-68). Esta creencia en la total transparencia de los matices del alma y de las facciones del rostro parecía una simple moda de la época hasta que la neurociencia y la tecnología retomaron los estudios de las tipologías cerebrales y la complejidad anatómica del alma descartados desde el fascismo. De hecho, todavía es un proyecto de la neurociencia cerrar el *retrato robot* del alma como si fuera el mapa cerebral de la vieja frenología tan criticada por Hegel con su expresión “el espíritu es un hueso” (1999, 193-201).

El *problema de la expresión* no puede ser *formateado* en simples estructuras cognitivas porque la complejidad de las pasiones del rostro, sus miradas furiosas, cejas fruncidas, labios resentidos o narices irritadas afectan a varias áreas cerebrales pero, sobre todo, al cuerpo completo (Damasio, 2013, 303-318). Aunque es preciso destacar que en paralelo a este afán positivista de la Ilustración y la neurociencia, autores como Hegel o Lessing supieron ver el *error de Descartes*, separando el alma del cuerpo, cuando era precisamente la geometría del cuerpo la *causa material* de tanto estallido emocional (Lessing, 1990). Pues el *problema de la expresión* impensado por la Academia del rostro y sus arquetipos reside precisamente en esta extensión del cuerpo llamada rostro, y que la fisiognómica creyó tan pulida y transparente como un *espejo del alma* (Caro Baroja, 1993).

En efecto, el rostro de la fisiognómica niega o reprime el cuerpo inmanente a la superficie rostral. El rostro académico era idealista porque aún no había atravesado el fantasma del *estadio del espejo* (Lacan, 2006, 86-93). Como bien expresó Lacan, el reformador del psicoanálisis freudiano, el niño constituye su identidad enfrentándose al espejo, pero lo que allí descubre no es para nada su igual, sino una imagen fragmentada de sí, gracias a la cual el niño alcanza la conciencia de su cuerpo, una identidad siempre incompleta y fragmentada. La fisiognómica, lejos de tomar esa conciencia permaneció enamorada, como Narciso, de las aguas cristalinas del espejo académico del alma, un mero platonismo del *rostro-astro* que irradia la verdad eterna del Alma Bella.

Al fin y al cabo, el idealismo fisiognomista, como el académico, estaba garantizado por la sabiduría de que los músculos del rostro, a diferencia de la musculatura del cuerpo, no tienen antagonicos. En los músculos faciales no se produce la oposición contracción-extensión común de los demás miembros. Se puede interpretar que esta dialéctica se produce entre los músculos de distintos rostros; razón por la que la fisiognómica clásica otorgó al rostro una forma oval, como de espejo de mano. Según esta fisio-lógica, la comunicación no verbal del rostro propio, es decir, el *problema de la expresión*, está siempre reflejado, proyectado. Pero el rostro interior, es decir, la *expresión inmanente* de la *máscara* implícita en el concepto de *persona* siempre acaba irrumpiendo desde el interior.

A pesar de los espejos, nunca un rostro es igual a sí mismo. La cara no es el *espejo* del alma. Al contrario, la inmanencia de la expresión –como flujo material de la emoción– es el *hilemorfismo* aristotélico de la sustancia: si el alma aristotélica es la *entelequia* del cuerpo (2003, 168) entonces el rostro, entendido como parte del

cuerpo, es su *pantalla*. Pero la cuestión inmediata sería ¿es tan neutral y pasivo el rostro que padece, como un espejo, una emoción? O expresado de otro modo ¿existe una máscara, una pantalla, que sea la verdadera fuente material de las emociones del rostro?

4. De la emoción como accidente a la manifestación sustancial del rostro

Incluso Platón, en el Fedro, describe con su característica mitología del vuelo el sentido de esta *emanación* o expresión inmanente del rostro. El contacto visual con el rostro amado se narra como un “chorreo de belleza por los ojos” (Platón 2004, 355) capaz de ablandar la aridez de las plumas apergaminadas del alma, que permanece prisionera del cuerpo. La poderosa imagen platónica muestra el *alma* como un ala de pájaro empapada por las glándulas lacrimales del enamorado –como la mítica glándula pineal de Descartes– que desperezan su cautiverio de la rigidez tónica. Esta es la razón por la que la etapa clásica de la fisiognomía entendió el rostro como una especie de maniquí inexpresivo, cuya conducta normativa se tempera por el «ethos», siempre que una emoción externa, o «pathos», no perturbe la armonía de la efigie. Pero por muy académica o científica que sea la noción fisiognómica del rostro se acaba enfrentando a la *emanación* platónica y la *pasión* cristiana: articuladas ambas por un fundamento-persona (sustancia) que sufre una especie de emoción-máscara (accidente).

Pero este cristianismo platónico de la era académica olvidó el fundamento animal de la persona (*máscara*) hasta que Charles Darwin descubrió el simio oculto bajo la expresión humana (Darwin 2009, 132-144). Darwin descubre al *simio* (*semejante*) interior mucho antes de que Picasso rompa la simetría del rostro con las máscaras africanas. Y como bien detectó el epistemólogo francés Gaston Bachelard, la primera literatura moderna se contagia de esa extraña costumbre de ver un animal en el rostro humano –la psicología animal de La Fontaine, el impulso brutal de Lautréamont, el bestiario del Dr. Moreau, la metamorfosis de Kafka– cuando “el sufrimiento padecido no puede ser borrado más que por el sufrimiento proyectado” (Bachelard 1997, 66). El sufrimiento largo tiempo reprimido del rostro clásico encuentra al fin su proyección, su cauce, en forma de *emanación sustancial* de la *persona*, pues la noción común de expresionismo está en el acto de *exprimir* una esencia (Repollés, 2011, 13). En consecuencia, las vanguardias expresionistas y post-darwinianas acudieron a los museos etnográficos en busca del continente “máscara”, entre otras cosas, para romper desde dentro el impasible maniquí académico que reivindicaron los pintores *metafísicos* como De Chirico o Malévich.

Fue gracias a la Negerplastik que los vanguardistas transformaron el *problema de la expresión* del rostro en un sujeto enmascarado. De hecho, el estudioso Carl Einstein denunció en su opúsculo sobre la *Escultura negra*, 1915, el etnocentrismo del arte occidental cuando se volvía a estos extraños objetos con afán positivista, documentalista o incluso evolucionista reivindicando el término *inactualidad* frente al de *primitivismo* (Einstein, 2002, 56). La *inactualidad* de Einstein es la base misma de la *filosofía de la expresión*, el «pathos» primitivista que haría pedazos el reflector armonioso del «ethos» grecolatino y de la «pietas» cristiana. Porque la máscara no coincide nunca con la identidad del nativo. La máscara no es un maquillaje o

un adorno suntuoso del nativo, sino un *objeto ritual* que aporta al primitivo un movimiento ajeno, una energía entrópica, de donde brota (*Physis*) la naturaleza salvaje (Caillois, 1994, 147). Roger Caillois estudió la sociología de la máscara insistiendo en la fusión de la máscara y el nativo mediante la ecuación "aquí una conducta, allá una mitología" (1998, 94). Si el oficiante del rito enmascarado se transforma en naturaleza mítica-animal, la máscara se convierte entonces en conductora de la emoción, en hilemorfismo de la emoción.

Este devenir-animal del enmascarado, tan caro a las vanguardias y a la filosofía post-darwinista fue también reformulado por Deleuze a través del *panpsiquismo* del concepto de *rostridad*: "el proceso a partir del cual los rostros concretos nacen de una máquina abstracta" (Deleuze 1997, 174). El acontecimiento *inactual* de la *rostridad* sucede para Deleuze cuando un rostro se separa de la cabeza, del secular armazón fisiognómico, para retornar al paisaje al que pertenece. Del mismo modo que el nativo enmascarado retorna a la selva de donde surgió su animal totémico, la *rostridad* es la disolución de la expresión en un *plan de consistencia*, en una pantalla animista. En resumen, si los tratados dieciochescos de la expresión tomaron la Verónica como un *sentimentalismo* del rostro piadoso, Deleuze, el pensador de la materia inmaterial, tomará la *rostridad* como un *paisajismo* de la expresión rostral.

No es casual que el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss formulara la lógica de la mitología estructuralista a partir de la superposición de terrenos geológicos quebrados. El mito es inactual, es atemporal porque la sincronía surge de una tensión interior, de una ruptura del suelo que quiebra cualquier continuidad diacrónica en el tiempo (Lévi-Strauss, 1997, 536). Esta es la razón por la que el antropólogo reconoció este modelo inactual del arte primitivo en la fórmula de la *split representation* de Asia y América (Levi-Strauss 1995, 263-296). La representación rota (*split*) es el modelo de asimetría del rostro que los nativos emplean en tatuajes y máscaras mediante una dislocación arbitraria de los rasgos faciales a ambos lados de la bisagra interior de la cabeza. La *split*, por tanto, no es un motivo decorativo y simétrico, como acabó siendo el maniquí fisiognómico, sino una desgarradura semejante a las escarificaciones de los nativos, una *différence* que rompe con la *identidad especular* de todo sujeto consigo mismo, denunciando su origen híbrido, su rostro doble, sobre un plano de combate de distintos afectos y experiencias ópticas encontradas.

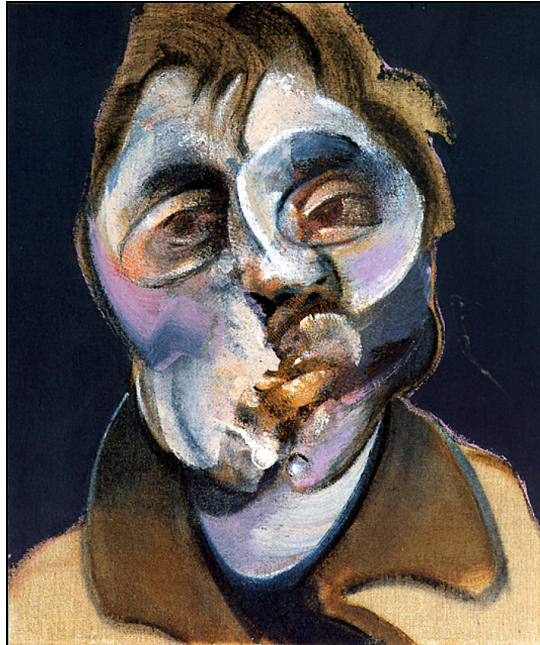


Figura 2. Francis Bacon: *Autorretrato*. 1969. © The State of Francis Bacon. DACS Londres.

La era post-fisiognómica acompaña al giro etnográfico dejando atrás al humanismo platónico y cristiano del hombre *a imagen de Dios*. Pero esta nueva antropología no sólo se plasmó en la invasión de las máscaras africanas sino en la misma técnica del retrato, sobre todo gracias al pintor de origen irlandés Francis Bacon quien reformuló todas las convenciones académicas de la pintura de caballete quebrando la estructura interna de sus retratados a partir de una fractura del cráneo. Los modelos baconianos exprimen, literalmente, el alma mediante su exteriorización visceral. Por eso Deleuze aseguró que Bacon fue el primero en devolver el rostro a su fondo pictórico, de arrancar una figura a la figuración, y que en este proceso anularía también la distinción metafísica entre lo humano y lo animal: "El hombre que sufre es una bestia, la bestia que sufre es un hombre" (Deleuze, 2003, 31).

Pero más allá de la caricatura animal de la fisiognómica académica y de la moda etnográfica de las vanguardias, el arte contemporáneo está accediendo a un verdadero desgarramiento del rostro en la pantalla inmanente al soporte artístico: una estrategia radicalmente opuesta al modelo mimético y especular de la Academia. La *split* que tatuaba al nativo se convirtió en el test de Hermann Rorschach del hombre civilizado, una cascada de emociones producida por la expresión bipolar de una mancha de tinta sobre un papel desdoblado (VVAA, 2003). En este sentido, el pintor alemán Gerhard Richter ha entendido estas manchas asimétricas dejando que la sustancia pictórica empapase un pliego de 28 láminas de papel que componen su libro *Noviembre* (Richter, 2015). A medio camino entre el *split* y el Santo Sudario, las láminas empapadas en tinta son el mejor tratado de *asimetría de la expresión* según una fisiología de los humores, esencialmente atrabiliarios, donde brotan lamparones negros y violáceos a ambos lados de la cuaderna. Estas manchas de

pintura de Richter convocan en sí mismas el encuentro del arco ciliar y el arco nasal de un espacio-rostro que se libera de los límites de la figuración en un plano-sudario.

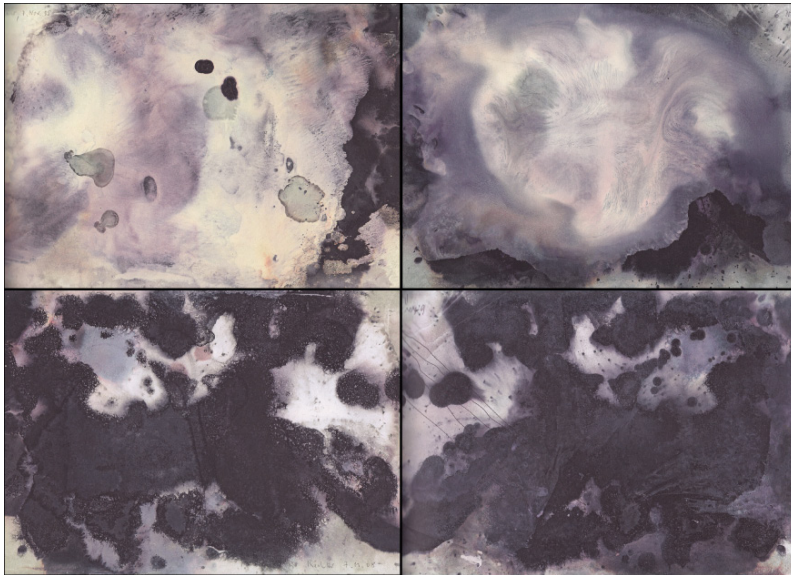


Figura 3. Gerhard Richter: *Noviembre*. 2008. © Gerhard Richter/Heni Publishing. Londres 2016.

5. La rostridad como pantalla de expresión la obra de arte contemporánea

Si la Verónica ha sobrevivido a la etapa clásica de la fisiognomía hasta las propuestas de Bacon o Richter, la era de las pantallas no ha hecho más que reproducir este *fantasma del semblante* hasta el paroxismo (Sobieszek, 2000). En este sentido, el filósofo italiano Giorgio Agamben viene realizando una arqueología de la *interfaz* en la pantalla subrayando su etimología como escudo, defensa u obstáculo. Agamben asegura que quien utiliza un ordenador debería ser capaz de neutralizar esta ficción de inmaterialidad de la pantalla, precisamente porque ella misma es un obstáculo material, por más que “lo sin forma del que todas las formas no son más que la huella, permanece obstinadamente invisible” (Agamben, 2016, 61). Esa pantalla que se protege a sí misma sucede a la máscara primitiva, razón por la que los artistas contemporáneos emplean la pantalla como una máscara, como un soporte fluido.

Otro filósofo posmoderno tan célebre como Peter Sloterdijk ha notado que el sentido del *retrato*, el arte refinado de revelar la luz de la individualidad, también ha cambiado. Sloterdijk reivindica una semiología fisiognómica que “emancipa las escenas faciales de la quietud icónica” (2003, 156) poniendo como contra-ejemplo de esta quietud icónica el arrobo de los adultos que se embelesan ante la expresión de un bebé: “individuos que por especializaciones de su afectividad o blocajes de sus sentimientos, están excluidos del encantador microclima que se instaura instantáneamente por doquier entre rostros de personas maduras y rostros de bebés”

(Sloterdijk, 2003, 161). Seguramente es este microclima emocional lo que está en juego con los últimos trabajos de Bill Viola en torno a la iconografía de la Pasión (VVAA, 2001).

En los últimos años, el artista neoyorquino, figura señera del videoarte, acude a actores profesionales para que interpreten escenas de pasión y dolor que la cámara demora en un dilatado ralenti videográfico. Empleando pantallas de plasma de gran formato como si del velo de la Verónica se tratara, los rostros de dichos actores llegan a expresar las emociones, lamentos o lágrimas como un retablo de inequívoca plasticidad. Estos *duelos* dramatizados a cámara lenta, de apariencia casi inmóvil, expresan la fluidez de las emociones en rostros bañados de lágrimas, como en los retablos antiguos. Agamben describe una exposición de Viola “como si al entrar en las salas de un museo donde se exponen las telas de los antiguos maestros, éstas empezaran por milagro a moverse” (Agamben, 2010, 9). La singularidad de estas obras reside en el uso que el videoartista hace del tiempo de exposición de toda una tradición sacra de iconos del éxtasis, el martirio, la crucifixión, la lamentación... por eso Viola pone en escena lo que Deleuze hubiera calificado de *rostridad*, la esencia de la *expresión de Dios*, pues “si el Verbo es la expresión de Dios, expresión lenguaje; el Universo es la expresión de la expresión, expresión-rostro o fisiognomía” (1999, 171).



Figura 4. Bill Viola: *Dolorosa*. 2000. © Bill Viola.

Viola alcanza en la pantalla lo que Deleuze captó en la *filosofía de la expresión* en su edad del oro: Descartes, Leibniz y Spinoza, la expresión-fisionomía o expresión-rostro. Liberado del *estadio del espejo*, el *problema de la expresión* ha sido también llevado a cabo por el escultor británico Anthony Cragg a partir de sus versiones abstractas de las cabezas fisiognómicas dieciochescas del académico vienés Franz Xavier Messerschmidt (VVAA, 2008). En estas esculturas se puede vislumbrar cómo la materia produce un caudal de fisiologías, más que de fisiognomías: Hay

rostros brotando de los perfiles materiales, pero no son retratos, sino solapamientos geológicos del material laminado, licuado o vertido de manera súper fluida. Es como si Cragg hubiera hecho retornar la secuencia de retratos de Messerschmidt a la fuente material de donde brotaron. Mediante el simple agregado de placas o mesetas, que hubiera hecho las delicias de Carl Einstein o Deleuze, la *rostridad* de Cragg brota igualmente como consecuencia de la tensión tectónica entre los estratos de la materia.



Figura 5. Tony Cragg: *Paisajes mentales*. 2007. © Tony Cragg.

Como en una cosmovisión pagana, el *hilemorfismo* de Cragg llega a una síntesis verdaderamente líquida de la expresión rostral, una fluidez propia de Heráclito y de la concepción materialista de la emoción específica de toda la filosofía de la expresión. Al fin y al cabo, fue Lucrecio (2004, 50-70) quien primero describió el llanto de las partículas de las cosas o «clinamen» reconociendo los simulacros «simulacra»: emanaciones del humo, desfoliaciones de la piel, sudores del cuerpo, savia de troncos... el llanto natural de las cosas. Este llanto material de las cosas es la clave de otro videoartista neoyorquino, Tony Oursler, quien explota sin cesar el rostro-pantalla al proyectar rasgos faciales humanos sobre distintos objetos. Cuando el fantasma rostral de Oursler se desliza sobre un objeto éste sufre las mismas afecciones dramáticas que interpreta el actor, a menudo recitando soliloquios maniáticos o gesticulando poses históricas o melancólicas (VVAA, 2001).

Oursler es un ávido coleccionista de imágenes esotéricas, espiritistas, fantasmales y mágicas (Oursler, 2016) que emplea en sus instalaciones para provocar una animación en muy distintos objetos mundanos otorgándoles un rostro. Pero el resultado es siempre el mismo: Aquel semblante decapitado de la Verónica que también rodó por las calles durante la Revolución. Aquel rostro del Terror, que se multiplicó con las cabezas guillotinas como una visión capital de la modernidad (Kristeva, 1998).

Muchas cabezas de Oursler expresan la estupefacción de los mártires y decapitados que siguieron retornando obsesivamente durante las vanguardias gracias a Moureau, Rouault o Redon (Arrase, 1987). Pero la proyección de fantasmas de rostros demediados, por no extenderse en los degollamientos que cada día aparecen en los telediarios muestra la *rostridad* de los objetos sobre los que se posa el fantasma. El devenir-paisaje de Deleuze llega a ser en Oursler un devenir-objeto: la ropa tendida que se torna antropomórfica, la fachada de un edificio que grita, incluso una dispersión de humo que muestra sus dientes cobrando los rasgos humanos de una emoción-pantalla, de una pantalla *ready-made* como la del manto de la Verónica.



Figura 6. Tony Oursler: *La máquina de la influencia*. 2000
Intalación de vídeo ©Bill Viola/The Artangel Collection at Tate.

A fin de cuentas, como aseguró Henry Focilon en su *Vida de las formas* de 1934 “la forma no parece un principio superior modelador de una masa pasiva, pues podemos considerar que la materia impone su propia forma a la forma” (1934, 51). Sin duda esta es una de las claves del expresionismo, la elocuencia formal de la materia, el caudal emocional del objeto, que fluye en el arte moderno desde el despertar de la «physis» en *El Guernica* de 1936, cuando Picasso disolvió las duras geometrías cubistas de las máscaras negras en las lágrimas blancas de las mujeres que lloran, como fantasmas del Gólgota, la muerte de Cristo. Esta vinculación entre la expresión del rostro y el umbral de la muerte (Bally, 2001) la encontraremos en cualquier genealogía del retrato (Azara, 2002).

6. A modo de conclusión: La pantalla lacrimal del rostro en las sociedades líquidas

Se ha visto cómo la Verónica comenzó una arqueología del rostro inmanente al soporte artístico que se extiende desde las máscaras vanguardistas a las pantallas posmodernas. Su pálido fantasma ha obsesionado últimamente a una escuela de artistas de la *rostridad* deleuziana que han abandonado el arte del retrato para producir *interfaces* expresivos, muy alejados de las inexpresivas pantallas comerciales. Pues cuanto más se dinamiza el soporte rostral, más paisajista es la textura del semblante que aparece en escena, más fluido el agregado de partículas (lacrimales) que compone su transfondo melodramático y cinematográfico (Zizek, 2006). Este flujo de las emociones en la pantalla sólo puede suceder en una posmodernidad entendida como modernidad líquida (Bauman, 2002, 7-20). Como explica el filósofo esloveno y psicoanalista lacaniano Slavoj Zizek la mentira posmoderna de la pantalla está realizando la verdad del arte del retrato “curiosamente, las emociones que expreso a través de la máscara –la persona falsa que adopto– pueden ser más auténticas y veraces que lo que yo realmente siento” (Zizek, 2015, 390). Queda por continuar la historia de las lágrimas en la edad de la pantalla (Vincent-Buffault, 1986) pero de momento es necesario poner en valor el caudal de emociones de Viola, Oursler y Cragg: Tres propuestas que se acercan a la *emanación platónica* de las almas alejándose del *espejo académico* del rostro.

Bill Viola disuelve las pasiones de sus actores en la fluidez pasional de la pantalla, Tony Oursler proyecta semblantes histéricos sobre cualquier objeto animado, Anthony Cragg extrae una miríada de perfiles del caudal biomórfico de la materia escultórica. En las obras de estos tres artistas se disuelve el *problema de la expresión*, la inmanencia de Dios en el mundo, al deslizarse rostros implicados, complicados y explicados por el soporte lacrimal de la pantalla. Las mismas mitologías que antaño acosaban a los ilustradores fisiognomistas se perciben en el origen animal de Bacon, que sigue la senda de Darwin o della Porta, en el sociocultural de Viola, que perpetúa a Le Brun o La Bruyère, en el neurológico de Oursler, que continúa a Lavater o a Duchene de Boulogne, en el morfogenético de Cragg, que insiste en Camper o Lombroso, mientras que Richter parece convocar la predilección nórdica por las representaciones dedicadas a Saturno y la Melancolía (Wittkower, 2015).

Pero la síntesis de esta materialización de la emoción en el software líquido del soporte artístico está en lo que Deleuze llamaría la trinidad de la *implicatio-complicatio-explicatio*. Y no existe mejor ilustración de la *implicatio* que los *interfaces pasionales* de Viola, de la *complicatio* que la materia *encarnada* de Cragg y de la *explicatio* que la *verborrea* de los fantasmas de Oursler en determinados objetos. En definitiva, no existe mejor tratado del *problema de la expresión* que esos rostros líquidos, pues el propio Deleuze no hubiera ingeniado el concepto de *rostridad* sin la encarnación del rostro: “Jesucristo Superstar inventa la rostrificación de todo el cuerpo y la transmite por todas partes: la Pasión de Juana de Arco, en primer plano” (1997, 182).

Referencias

- Agamben, G. (2016). *El fuego y el relato*. México: Sexto piso.
- . 2010. *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos.
- Alemany, V y Repollés, J. (2013). *La sustancia del mito: una recuperación del valor mitológico de las sustancias elementales en la creación plástica contemporánea* incluido en *Mito e interdisciplinariedad*. Bari: Levante Editori.
- Arase, D. (1987). *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*. París: Gallimard.
- Aristóteles. (2003). *Acerca del alma*. Madrid: Gredos.
- Azara, P. (2002). *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en occidente*. Madrid: Akal.
- Bachelard, G. (1997). *Lautrémont*. México: FCE.
- Bally, J. C. (2001). *La llamada muda. Los retratos de El Fayum*. Madrid: Akal.
- Baudrillard, J. (2000). *Pantalla total*. Barcelona: Anagrama.
- Bauman, Z. (2002). *Modernidad líquida*. México: FCE.
- Belting, H. (2010). *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal.
- Bordes, J. (2003). *Historia de las teorías de la figura humana*. Madrid: Cátedra.
- Burckhardt, J. (1996). *Del paganismo al cristianismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Calabrese, O y Stoichita, V. (2015). *La verónica de Zurbarán*. Madrid: Casimiro
- Callois, R. 1994. *La máscara y el vertigo*. México: FCE.
- . (1998). *El mito y el hombre*. México: FCE.
- Caro-Baroja, J. (1993). *La cara, el espejo de alma. Historia de la Fisiognomía*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Clair, J. (2002). *L'âme au corps. Arts et Sciences 1793-1993*. París: Gallimard.
- Clérambault, G. (2002). *Passion érotique des étoffes chez la femme*. París : Seuil.
- Courtine, J y Haroche, C. (1988). *Historie du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI-début XIX siècle)*. París: Payot.
- Damasio, A. (2011). *El error de Descartes*. Barcelona: Destino.
- Darwin, C. (2009). *La expresión de las emociones*. Pamplona: Laetoli
- Deleuze, G. (1994). *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.
- . 1997. *Mil mesetas*. Valencia: Pretextos.
- . (1999). *Spinoza y el problema de la expresión*. Barcelona: Muchnik.
- Didi-Huberman, G. 1982. *Invention de l'historie*. París: Macula.
- . (1985). *La peinture incarnée*. París: Minuit.
- . (1990). *Devant l'image. Question posée aux d'une histoire de l'art*. París: Minuit.
- . (2000). *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. París: Minuit.
- . (2001). *À fleur de peau*. París : Réunion des Musées Nationaux.
- . (2008). *La ressemblance par contact*. París : Minuit.
- Einstein, C. (2002). *La escultura negra y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Focillon, H. (1964). *Vie des forms*. París: PUF.
- Han, B. (2012). *La sociedad de la transparencia*. Madrid: Herder.
- Hegel, G. W.F. (1999). *Fenomenología del espíritu*. México: FCE.
- Kristeva, J. 1998. *Visions capitales*. París: RMN.
- Kundera, M y Borel, F. (1996). *Bacon: Retratos y autorretratos*. Madrid: Debate.
- Lacan, J. (2006). *Escritos*. México: Siglo XXI.
- Lessing, G. E. (1990). *Laocoonte*. Madrid: Tecnos.
- Lévinas, E. (1993). *Humanismo del Otro Hombre*. Madrid: Caparrós.
- Lévi-Strauss, C. (1995). *Antropología estructural*. Barcelona, Paidós.

- . (1997). *El hombre desnudo*. Madrid: Siglo XXI.
- Le Brun, C. (2008). *Conferencias*. Murcia: Consejo General del Colegio de Arquitectos Técnicos de España.
- Lucrecio, T. (2004). *De la naturaleza de las cosas*. Madrid: Cátedra.
- Márquez, I. (2015). *Una genealogía de la pantalla*. Barcelona: Anagrama.
- Oursler, T. (2016). *Imponderable. The archives of Tony Oursler*. Zurich: Luma.
- Repollés, J. (2011). *Genealogías del arte contemporáneo*. Madrid: Akal.
- Richter, G. (2014). *November*. Londres: Heni.
- Schwartzmann, F. (1966). *Teoría de la expresión*. Barcelona: Seix Barral.
- Sloterdijk, P. (2003). *Esferas I*. Madrid: Siruela.
- Sobieszek, R. (2000). *Ghost in the Shell. Photography and the human Soul 1850-2000*. Londres, MIT Press.
- Vincent-Buffault, A. (1986). *Historie des larmes*. París: Payot.
- VVAA. (2001). *Tony Oursler*. Valencia: IVAM.
- VVAA. (2003). *Trajectories du reve: Du romanticisme au surrealisme*. París: RMN.
- VVAA. (2004). *Bill Viola. Las pasiones*. Madrid: Fundación la Caixa.
- VVAA. (2008). *Tony Cragg & F.X. Messerschmidt*. Viena: Belvedere.
- Wittkower, R y M. (2015). *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid: Cátedra
- Zizek, S. 2006. *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno e hiperespacio*. Madrid: Debate.
- . (2015). *Menos que nada. Hegel y la sombra del materialismo dialectico*. Madrid: Akal.