

# Visión Doble

Revista de Crítica e Historia del Arte

**Título:** Empuje y Resistencia: Autorretratos de Arnaldo Roche Rabell

**Autor:** Lilliana Ramos Collado

**Resumen:** El artista puertorriqueño Arnaldo Roche Rabell ha sido uno de los más prolíficos en la práctica del género del autorretrato. En el marco de su exhibición en el Centro Atlántico de Arte Moderno en Las Palmas de Gran Canaria, celebrada entre marzo y junio de 2015, ofrecemos un recorrido iconográfico por algunas de sus piezas más reconocidas y desconcertantes.

**Palabras clave:** Arnaldo Roche Rabell , Autorretrato , Frottage , Pintura

**Fecha:** 15 de diciembre de 2018

Contacto:

Visión Doble  
Revista de Crítica e Historia del Arte

Programa de Historia del Arte  
Facultad de Humanidades  
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

13 Ave. Universidad Ste. 1301  
San Juan, Puerto Rico 00925-2533  
Tel.: 787-764-0000 ext. 89596

Email: [vision.doble@upr.edu](mailto:vision.doble@upr.edu)  
Web: <http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble>



# Empuje y resistencia: Autorretratos de Arnaldo Roche Rabell

visiondoble.net/empuje-y-resistencia-autorretratos-de-arnaldo-roche-rabell

Lilliana Ramos Collado

December 15, 2018



[Publicado originalmente el 15 de junio de 2015]

Una siempre se encuentra ciertas contradicciones que producen, a su vez, ciertas perplejidades necesarias. Digo “ciertas” porque aquí, como es usual, implican el carácter incierto, frágil, de toda certidumbre. Decir “siempre” es ya un problema pues de nada vale afirmar certidumbres cuando de las artes se trata: como advirtió Goethe en su autobiografía, nos encontramos suspensos entre la “crítica” y la “verdad”, sin paliativo alguno. Sobre todo si vamos a referirnos a la “verdad” del sujeto. Me refiero al Goethe que intentó decir la “verdad” sobre sí mismo.

Pero no es lo mismo ser el testigo de una misma que ser el testigo del otro. Sabemos que esa pseudociencia llamada “fisionomía” propuso, desde la antigüedad —empezando por Aristóteles, pasando por Albertus Magnus, hasta Lombroso, pasando por Lavater, quien habló específicamente sobre la “sinceridad” de la fisionomía de Goethe... ¡uf!—, que el cuerpo, bien leído, podía declarar la verdad del “sujeto”. Todavía hoy creemos que los ojos

del otro son legibles. Pero cuando una misma se “retrata”, una sabe, mirándose al espejo, cuán teatrales son esos gestos nuestros y cuánta impostura puede expresar el cuerpo propio en el proceso de erigirse como corpus de inteligibilidad.

No nos debe sorprender, pues, la ingenuidad histórica de considerar que el autorretrato sea un tipo de retrato, y no considerarlo como un género en sí mismo. Se trata de una imagen que no obedece, necesariamente, a la “verdad” del retratado atendiendo lo característico de sus gestos, según la definición manida de retrato. El autorretrato es otra cosa pues, para empezar, es el proyecto de un yo: un proceso de construcción de un sujeto cierto que, probablemente y a sabiendas, jugará a traicionarse a sí mismo usando el rostro como máscara pública, pues el artista puede decidir revelar o no revelar, mediante el cuerpo, los síntomas corporales de su “verdadera” subjetividad. Esa oportunidad de decidir sobre la “verdad” del sujeto no surge en el retrato.

Mientras el retrato puede ser un intento mimético “suficiente” —como describe Panofsky el retrato renacentista, por ejemplo—, el autorretrato tenderá a preferir la perplejidad ante el descoyuntamiento entre la subjetividad y su potencialmente engañosa apariencia externa. Pensemos en la cantidad de autorretratos de Rembrandt. Obviamente nunca estuvo satisfecho de cómo manejó esa brecha entre interior y exterior. Después de todo, como el actor chino de Bertolt Brecht, no sólo se desea ser un yo, sino ser aquel personaje que el público pueda comprender. Ese es el malabarismo complejo del autorretrato. Quizás la diferencia entre retrato y autorretrato no sea pictórica, sino filosófica.

Pensamos y comparemos algunos autorretratos de Francis Bacon vis à vis algunos de nuestro Arnaldo Roche Rabell. El propio Bacon, en una de sus famosas entrevistas con David Sylvester, subraya, casi molesto, que sus autorretratos surgen a falta de contar con modelos hermosos. “Detesto mi rostro”, y añade: “Y cito a Cocteau: cada vez que me miro en el espejo veo el trabajo de la muerte”. No obstante, el autorretrato es uno de sus géneros más prolíficos. Luego le pregunta Sylvester sobre sus retratos: “Cuando retratas a alguien, ¿buscas a la vez mostrar el parecido y tus sentimientos hacia esa persona?”. Y Bacon contesta: “Sí, siempre trato de deformar a la gente para alcanzar su apariencia; no puedo pintarlos de forma literal... quiero que mis imágenes sean cada vez más artificiales... mientras más artificiales, más oportunidad tienes de que se vean reales”. Bacon sugiere que cada vez que retrata, su distorsión del sujeto lleva consigo sus propios sentimientos hacia él o ella, de modo que, de muchas maneras, su estilo pictórico —la distorsión— propicia la crisis de la semejanza en sus retratos: la semejanza del retratado consigo mismo.



En el taller de Arnaldo Roche Rabell, 2016.

Roche, por su parte, ha convertido el género del autorretrato en su principal expresión, con sus variantes extremas, como “autorretratarse” mediante la representación de sus posesiones, su espacio vital y partes separadas de su propio cuerpo. Como si cada objeto que gravitara dentro de su órbita vital fuera una prótesis de su persona. Para ello, ha ido acercándose al frottage y al grattage como técnicas artísticas que le permiten crear colaboración entre deseos conflictivos que coinciden con los de Bacon: trabajar hacia la distorsión y alcanzar lo real. Mediante el frottage y el grattage, la forma y las características de los objetos y de su cuerpo pasan literalmente al lienzo o al papel, siendo el tacto el sentido que goza de mayor capacidad para certificar la realidad “extendida” de un objeto (como proponen, por ejemplo, Emanuel Kant, Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy). Al retirar el soporte para catar el trazo sobre él, la huella de los cuerpos los representa expandidos, desfigurados, pero a la vez reproducidos literalmente. La distorsión proviene de la transición de lo tridimensional a lo bidimensional. Entre otras cosas, el sujeto, en tamaño natural, resulta también “agrandado”.

Bacon, en sus retratos y autorretratos distorsionados, mantiene un ataque tradicional al lienzo al aplicar el pigmento sobre él: Bacon pinta la distorsión. Su búsqueda de la realidad del sujeto es metafórica: la distorsión nos habla de un alma distorsionada y de un sujeto borroso, en movimiento. Mientras, Roche, al recurrir a técnicas específicas para manejar el pigmento y el soporte, crea una distorsión que da fe de la existencia literal del sujeto retratado. De hecho, Roche copia el cuerpo del objeto retratado. El proceso de copiar es, sí mismo, la distorsión.

En la obra de Bacon, las semejanzas entre el retrato y el autorretrato marcan, en el mundo pictórico, un gesto mimético de sacudida extrema de los sujetos allí pintados. Conuerdo con Gilles Deleuze cuando advierte que “[en] el arte, no se trata de reproducir o inventar formas, sino de capturar fuerzas. Por eso ningún arte es figurativo”. Se trata de poner en juego visible fuerzas como “la presión, la inercia, el peso, la atracción, la gravitación, la germinación...”. Se trata también, según Deleuze, de visibilizar los efectos de descomposición y recomposición de formas, efectos que emanan de aquellas fuerzas. La distorsión que opera Bacon en sus sujetos tiene que ver con la representación de los efectos de esas fuerzas. Sigue tratándose de una obra pictórica en la cual esas fuerzas se ven pintadas, retratadas.



Las manos de Arnaldo Roche.

Para Roche, la cuestión es literal: es la fuerza física del artista, su empuje, añadido a sus técnicas artísticas —el frottage, el grattage— lo que se materializa con violencia sobre los soportes mientras los cuerpos que yacen debajo ofreciendo resistencia —esa resistencia que ofrecen las materias a la fuerza que se ejerce sobre ellas, la resistencia a cambiar su

estado de inercia. En las obras más recientes de Roche —sus pinturas “azules”—, es esa resistencia lo que forma la imagen, literalmente. Todo aquello que resiste la fuerza ejercida por el artista deja su huella en el soporte. Los cuerpos y las cosas, en su calidad de objetos que tienen masa y ocupan espacio, manifiestan, antes que nada, su existencia. Técnicamente, Roche no pinta, sino que, con las manos embarradas de óleo, fuerza el objeto a resistir ser aplastado, y ese juego de empuje y resistencia hace que el soporte reciba el pigmento de las manos del artista. En ese sentido, más que “pintar”, Roche “toca”, “modela”, “talla”, para capturar en el soporte el cuerpo del sujeto representado.

Siendo materia el cuerpo del artista, así como el cuerpo de aquellos que acceden a que Roche los “sobe” —según el propio Roche describe su método: “sobar” cuerpos—, y también sus posesiones personales —cómodas, mesas, sillas, monedas, flores y juguetes...— lo que se produce cada vez que Roche frota un cuerpo o lo raspa a través del soporte es un retrato, no muy distante en empuje y efecto, técnica y composición, del autorretrato. La única diferencia anecdótica es que en el autorretrato el artista se soba o se raspa a sí mismo. Del mismo modo que ocurre con el retrato, el resultado es literal pero, con frecuencia, impredecible. Lo impredecible emana de la técnica pues, al Roche sobar un cuerpo que se encuentra debajo del soporte, no puede ver exactamente cómo es la expresión o donde se encuentran los puntos de tensión del sujeto que serán trasladados al soporte. Al levantar el soporte y estirarlo, el artista descubre la transformación distorsionada de la expresión de aquel cuerpo retratado.



Arnaldo Roche haciendo un autorretrato.

Veamos tres obras “azules” en las cuales Roche intenta autorretratos que yo llamaría “no tradicionales”. En orden cronológico, *La búsqueda de la felicidad* (óleo sobre papel enyesado, 144" x 240", 2009), *Quién va a tirar la primera piedra* (óleo sobre tela, 72" x 72", 2012) e *Intolerancia* (tríptico, óleo sobre papel, tamaño total 156" x 296", 2014).

En *La búsqueda de la felicidad*, los objetos que pueblan el espacio pictórico están reproducidos a tamaño real mediante la técnica del grattage, y aparecen “estallados”. Diseminados por la superficie del papel, se encuentran los muebles de la casa de Roche. El artista llevó todas sus pertenencias a su taller, las fue colocando debajo de una hoja gigante de papel enyesado y cubierto de óleo casi seco, y raspó en el óleo el contorno de cada objeto hasta llegar al papel y así producir unas “tallas” que parecen “dibujos” en negativo. También vemos citas de artistas como el Bodegón con naranjas de Cézanne y el autorretrato de Miguel Ángel desollado en su Juicio Final. Una soga sirve de marco interno y “amarra” la colección diversa de la intimidad Roche. Y en el centro del cuadro, en el borde de una de las gavetas de una enorme cómoda —según Gastón Bachelard, el espacio de la intimidad más íntima—, leemos la frase “on matters of purely local concern”, en la cual lo íntimo o personal se duplica en lo local o puertorriqueño. Además de lo íntimo personal, el cuadro atesora en su centro lo íntimo colectivo.



Arnaldo Roche Rabell, *La búsqueda de la felicidad*, 2009.

Estamos ante una intimidad arrancada del espacio hogareño para ser colocada en el espacio del arte. Se trata, además, de una intimidad violentada por el grattage, figurada a la fuerza, voluntariosamente en contra y a pesar de las materias reales y virtuales que constituyen los objetos que apuntalan la historia personal de Roche, objetos teñidos con la pátina de los afectos y de las memorias del artista. La frase en inglés es una cita de la Ley 600, que ordena la relación política entre Puerto Rico y los Estados Unidos, según la cual Puerto Rico puede legislar solamente los asuntos puramente locales, con la advertencia del Congreso de los Estados de revocar la legislación local en cualquier momento. En cualquier momento, el Congreso puede quitarle todo bien público a Puerto Rico y todo bien privado a cualquier puertorriqueño.

En Puerto Rico, país y persona están, pues, sujetos a una precariedad real y desasosegante. La respuesta del artista: transponer al cuadro aquellos objetos que le definen y que constituyen prótesis de su personalidad y de su historia individual, todo amarrado y seguro, todo “literal” gracias al grattage, como un autorretrato envolvente que rememora la frase orteguiana de “yo soy yo y mi circunstancia”: la amenaza real de perderlo todo sin aviso, la idea de que cada uno de nuestros objetos es síntoma del yo, y la certeza de que el conjunto de objetos “amarrados” construye un relato alegórico del sujeto cuya identidad está predicada en el largo tracto de vida que estos objetos “antiguos” garantizan. Como nos dice Jean Baudrillard, “el objeto antiguo recibe un status psicológico especial en la medida en que ... presenta[n] una menor relatividad frente a los demás objetos y se nos ofrece[n] como una totalidad, como presencia[s] auténtica[s]. Se lo[s] vive de otra manera... La exigencia a la que responden los objetos antiguos es la de ser objetos definitivos, culminados”.

Juntos, estos objetos constituyen “arte”, en este caso, un bodegón, pues se trata del género pictórico más íntimo. Y están —como objetos que son, a la vez, y en palabras de René Magritte, “valores personales”— pegados al alma del artista quien, para representarlos, debe desollar su propia piel, como el Miguel Ángel cuya piel cuelga de la mano de San Bartolomeo en una pared de la Capilla Sixtina. Estamos ante un cuadro en el cual reverbera ese juicio final, el juicio del Congreso de los Estados Unidos cuando nos arranque nuestra piel tejida con nuestros memoriosos valores personales. Roche se adelanta y, antes de la catastrófica borradura de nuestra identidad, realiza su autorretrato con las imágenes y las cosas que fundamentan su ser y su memoria. Crea, con esa sogá salvadora, el marco para lo que Ortega define como una “isla del arte”, que en su espacio idealizado, simbólico, da mayor permanencia a los objetos de lo real. Y es esa “isla del arte” —el cuadro— la que acogerá en sus playas al agradecido exiliado deseoso —a quien tantas páginas extraordinarias dedica María Zambrano—, y quien, dislocado de su historia y de su memoria, lo ha perdido todo y ahora lo recupera todo, pero exaltado mediante la acción del arte.



Arnaldo Roche Rabell, *¿Quién va a tirar la primera piedra?*, 2010.

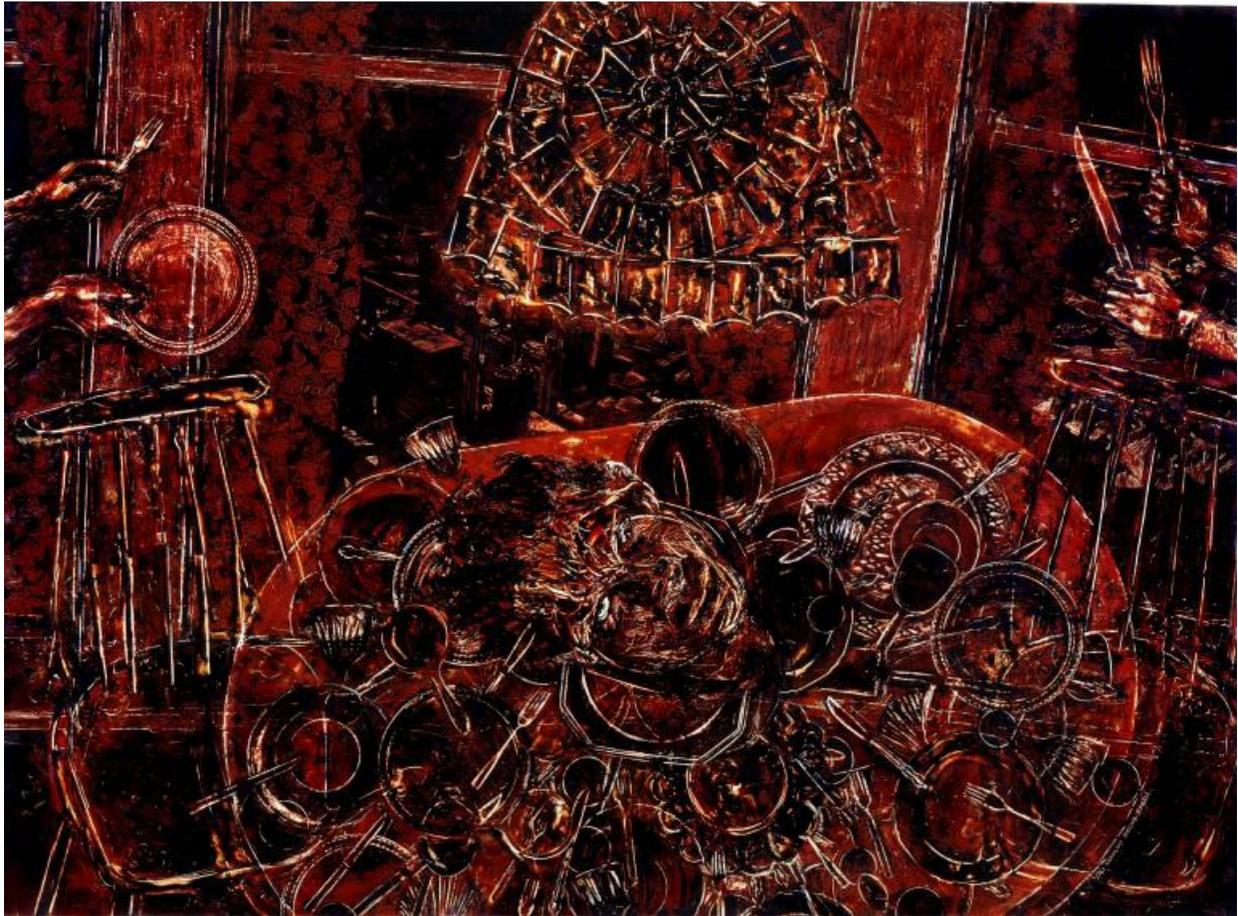
*Quién va a tirar la primera piedra* es una obra inquietante. Lo primero que confrontamos es un cuerpo masculino de espaldas y que está decapitado. De sus brazos cuelgan cubos de pintura, uno de ellos volcado hacia nosotros derramando el pigmento azul, mientras el otro oscila. Da la impresión de que el sujeto tiene las piernas hundidas en pintura azul y sobre esa pintura flotan pedazos de piedra. En el fondo, frente al sujeto, una serie de mantelitos de mesa llevan imágenes de lo que parece ser una gran diversidad de rostros del artista. Sean, de hecho, mantelitos raspados en negativo sobre óleo azul, sean nimbos angélicos, sean sierras para cortar cabezas, lo cierto es que el decapitado, quizás el pintor, ha diseminado por el espacio pictórico una hueste de cabezas de Roche, aparentemente realizadas mediante frottage.

Propongo que Roche, empedernido autorretratista, sugiere que el autorretrato es una decapitación, cuestión que he discutido en detalle en un ensayo reciente sobre el imaginario sacrificial en la obra de Roche. *Quién va a tirar...* es rico en su proyecto de

sentido: si en la obra de arte el artista ofrenda no sólo su imaginación sino su cuerpo mismo, aquí es el exceso de imaginarios sobre su subjetividad lo que empuja el autorretrato hacia crisis.

Pensemos en el alud de autorretratos que produjo Rembrandt durante su vida, en general en la misma pose, siendo las variantes su edad y su vestimenta (aquí, una redundancia, pues el cambio de moda va con el proceso de maduración y envejecimiento), su cambiante idea sobre el concepto y la función de la obra de arte, su idea sobre la representación del cuerpo humano y sobre el concepto del autorretrato como género que ya contaba con casi dos centurias de producción consciente. Como si su propia efigie fuera espacio ideal de experimentación con la pintura, sin duda le sería más fácil catar sus modos cambiantes y sus crecientes sutilezas compositivas y pictóricas ejecutando su autorretrato. Al otro extremo tenemos a Cindy Sherman, quien usó su cuerpo de soporte para las más extravagantes errancias del sujeto, malversando su identidad a cada paso para proponer que el cuerpo es siempre un lugar disponible para acoger identidades dispares.

Entre Rembrandt y Sherman tenemos a Roche, explorando una enorme diversidad de técnicas y de acercamientos a la creación de la obra de arte y, por otro, desplazando siempre su identidad sobre un cuerpo en des/re-composición que se presta a constantes modos de estar en el mundo. Si la premisa de Rembrandt es la indagación sobre las capacidades de la pintura, según lo expresa Ernst van de Wetering; y la de Sherman, según Rosalind Krauss, es el constante desplazamiento del sujeto femenino sobre un cuerpo secuestrado y paralizado por la cultura, Roche parece diseminar su cabeza, su rostro, como loci identitarios ante la imposibilidad de ser en un país políticamente secuestrado, paralizado y anonadado (hecho "nada").



Arnaldo Roche Rabell, *El Sacrificio*, 1987.

La mayoría de los autorretratos de Roche atienden su relación vital con su tierra y el contexto puertorriqueño, y con las urgencias de su realidad inmediata (ya lo vimos en *La búsqueda de la felicidad*, como desde el inicio de su carrera lo hemos visto en su pluscuamfamoso *Hay que soñar en azul*, de 1986) y, con más vigor aún, en su *Sacrificio*, de 1987 —donde aparece su primera decapitación con su cabeza servida en un plato sobre la mesa—, hasta alcanzar los más recientes autorretratos como *La valla*, de 2015). Y de alguna manera, la proliferación de rostros y cabezas va amarrada a su preocupación por el sacrificio político de todo un pueblo.

Vale la pena aquí recurrir a la minuciosa indagación de Julia Kristeva sobre la cabeza decapitada, sumamente productiva para el análisis intuitivo de esta obra que pluraliza y disemina la cabeza. Kristeva explora cómo el canibalismo comunitario refuerza el tejido de grupo humano organizado en el proceso de ingerir partes claves del cadáver del enemigo común. Según su argumento en *Severed Heads, Capital Visions*, durante esta cena sacrificial, se realiza la transmisión del poder del muerto, se traspasa su fuerza y se garantiza la perpetuidad de su “substancia vital”. Consumir los sesos y ornamentar el cráneo permiten transiciones “entre lo visible y lo invisible, entre la vida y la muerte... Es la intimidad humana lo que se establece mediante estas prácticas bárbaras, una intimidad que funde el miedo al otro y el más allá con el deseo de identificación y de poder sobre uno mismo y el pueblo al que pertenecemos. Por otra parte, Sigmund Freud habla de la “cena totémica”, en la que se consume a un pariente o a un ancestro, como cimentación

del grupo o de la tribu. En ambos casos, la ingestión de partes sacralizadas del cuerpo humano, como lo es la cabeza, servía para cohesionar el grupo, para darle fuerza contra los elementos hostiles —humanos o naturales.

En *Quién va a tirar...*, la cabeza pluralizada está ofrecida sobre plato y mantel. Sabemos que el cuerpo decapitado se refiere al artista, pues carga sendos cubos de pintura en sus manos. Reconocemos en las diversas cabezas las facciones de Roche mismo: son autorretratos [ver imagen de portada]. Es el artista, a la vez, el otro enemigo cuya fuerza debe ser anulada al traspasarla a la comunidad; y es también el pariente, el ancestro, sin cuyo sacrificio no puede realizarse esa “cena totémica” freudiana dirigida a fundar futuro. En todo caso, el aspecto ritual de la composición de esta obra es evidente: el cuerpo decapitado, los manteles blancos y las cabezas cortadas, la simetría del conjunto, y el título bíblico mismo de la obra. Todo nos habla, por un lado, de un cuerpo sacrificial renuente —a juzgar por la perplejidad de los rostros de Roche—, y de un cuerpo sacrificial aquiescente, dispuesto a ser él mismo el que arroje la primera piedra para asesinar a la víctima propiciatoria de modo que se lleve a cabo este rito de fortalecimiento y continuidad.

*Intolerancia*, por otra parte, es un ejercicio inédito en la obra de Roche, pues constituye un frottage, no de un cuerpo, sino de una pintura: del tríptico monumental titulado *El jardín de la intolerancia* (2003), la obra más llamativa de la exhibición *Fraternos*, en que Roche y su hermano se fundían con la relación problemática entre Vincent y Theo van Gogh. Siendo un frottage, *Intolerancia* da cuenta de la compleja y rica textura superficial de las pinturas de Roche, pues, en efecto, mediante la técnica de frotación, el artista logra capturar —si bien mediante un dramático reduccionismo esencializante— los fundamentos teóricos y narrativos de la pintura original. ¿Qué ha desaparecido en la versión azul del Jardín...? El escandaloso colorido, la minucia de los detalles pictóricos, la especificidad del lugar (cuya arquitectura colonial española recuerda el patio interior del Asilo de locos en San Juan, Puerto Rico), el drama de la naturaleza, que antes fue selectivamente producida por frottage o mediante el estampado de hojas naturales entintadas y aplicadas al lienzo en colores deslumbrantes, pero sobre todo el abandono de la gama de amarillos y ocre para dedicar el espacio entero a tonalidades apenas distinguibles de un fuerte azul añil, lo que hace varios años Roche mismo describió como un “azul tóxico”.

Arnaldo Roche Rabell, *Intolerancia* (tríptico), 2015.

Sogas y amarres vinculan elementos significativos del *El Jardín de la intolerancia* que delimitan una especie de prisión o cuadrilátero de boxeo. Es esta soga —que años más tarde veremos fungiendo de marco del cuadro en *La búsqueda de la felicidad*— la que configura el “jardín cerrado”. En *Intolerancia*, aquel jardín se trastrueca en una cárcel pavorosa, en prisión gótica, en un laberinto de pasiones incomprensibles, en un semillero de la locura que remeda, en ambientación y técnica, el portafolios de grabado de Gianbattista Piranesi titulado *Carceri d’Invenzione*.



En la versión azul del tríptico, Roche ha frotado la superficie del cuadro para reproducir sus relieves y para carear esa imagen del recuerdo con la imagen hecha en frottage, construyendo así una nueva imagen sobre la huella de la vieja. Lo que queda de la imagen original es el tacto traducido a una obra completamente diferente. El azul ha eliminado la vegetación al absorberla en la monocromía y al achatar muchas de sus texturas, al sugerir un ambiente siniestro, sobrenatural, que usa de fondo el oficio antiguo. El desvarío de los personajes se hace aquí concreto y palpable y ominosamente se sugiere que se trata de personas encarceladas, no en el jardín, sino en el azul. El artista y su otro —su hermano, su rival— subsisten a sendos lados de la fuente originaria, partera, y las amarras entre los árboles presentan ahora los rombos de una cuadrícula retorcida. Se acentúa el parecido entre hermanos que ahora se presentan como gemelos... idénticos y melancólicamente azules.



Parece como si el entorno carcelario surgiera que la monocromía azul, más que formular un lugar, formulara un estado mental, como si el miedo desbordara la psiquis para anegar todo vestigio de lo real. Y si bien antes he dicho que la virtud del frottage es su capacidad para garantizar lo real mediante la copia o huella de lo real en su materialidad, el frottage de la pintura parece otra cosa, un estado del alma que provoca un miedo totalmente desatado. Como en una pesadilla azul. Como el autorretrato de alguien que se ha perdido y ya no se encuentra.



Este complejo y alegórico autorretrato deslocaliza la identidad suspendiéndola entre los hermanos Roche Rabell y, además, entre éstos y los hermanos Theo y Vincent van Gogh como hermanos originarios; usa imágenes típicas de la pintura de Van Gogh como la famosa silla de paja y la figura del aventador crepuscular de Arles proponiendo abiertamente el autorretrato de una pintura como objeto sacrificial, y como *snapshot* terrorífico que ayuda a ver más claro en los problemas de la obra original. Si bien la pintura *Intolerancia* copia la pintura titulada *El jardín de la intolerancia*, también es cierto que no, que demasiados cambios en técnica y aspecto desafían la idea de la copia, que el frottage garantiza que debajo del soporte hubo un objeto material que dejó su huella literal, pero lo cierto es que cada instancia de frottage —incluso usando el mismo modelo— rendirá, con toda probabilidad, una imagen diferente. Estamos, pues, ante la idea paradójica de la copia como única e irrepetible de un original único e irrepetible. En este caso, además, estamos ante la idea de un autorretrato que no puede repetir el autorretrato anterior, mucho menos aquel rostro primigenio, como le ocurría a Rembrandt, y quizás por eso este prolífico holandés nunca dejó de posar para sí mismo. Pues, nuestro prolífico puertorriqueño tampoco puede dejar de hacer autorretratos porque, quizás, como Rembrandt, la muerte, la coagulación y la fijeza de la subjetividad y de su máscara no han logrado producir su imagen última. Todavía queda demasiado empuje y, por supuesto, demasiada resistencia.

Estas tres obras se sostienen en un gesto performativo mediante el cual se privilegia la fisicalidad del autorretratista. El propio artista se empuja y se resiste. Es su cabeza la que está debajo del soporte siendo “sobada” y son sus manos las que trituran esa piel irritada por la frotación. Y es el propio artista quien raspa y agrede el contorno de sus pertenencias debajo del soporte anticipando con cada herida su propio sangramiento. Los de Roche son autorretratos producto de la violencia. Mientras, sospechamos que sus excesos sugieren la imposibilidad misma de la reproducción. Magritte bien lo sabía: la reproducción del sujeto en su “verdad” está interdicta. Ni el dolor de la carne, ni el rayazo sobre el papel podrán entregarnos la materia del artista en su subjetividad. Mucho menos su “verdad” verdadera.

### **Referencias:**

Bachelard, Gastón, “El cajón, los cofres y los armarios”. *La poética del espacio*. México: FCE (1975).

Baudrillard, Jean. “L’objet marginal — L’objet ancien”. *Le système des objects*. Paris: Gallimard (1968): pp. 103-119.

Castillo, Omar-Pascual. “Arnaldo Roche en azul: señales después del tacto (frottages)”. En Omar-Pascual Castillo, Roche Rabell en azul: Señales después del tacto (frottages). Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno (2015): 13-21.

Deleuze, Gilles. “Painting forces”. Francis Bacon. *The Logic of Sensation*. Minneapolis: Minnesota U Press (2002): 48-49.

Derrida, Jacques. *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*. Chicago: The U of Chicago Press (1993).

Derrida, Jacques. *On Touching: Jean-Luc Nancy*. Stanford: Stanford U Press (2005).

Krauss, Rosalind. "Cindy Sherman: Untitled". En Johanna Burton, ed. *Cindy Sherman*. (October Files 6). Cambridge: The MIT Press (2006): 97-143.

Julia Kristeva. *Severed Heads. Capital Visions*. New York: Columbia U Press (2012).

Nancy, Jean-Luc. "Image et violence". *Au fond des images*. Paris: Galilée (2005).

Nancy, Jean-Luc. "Why are There Several Arts and Not Just One?", *The Muses*. Stanford: Stanford U Press (1994).

Ortega y Gasset, José. "Meditación sobre el marco". En José Luis Molinuevo, *El sentimiento estético de la vida (Antología, José Ortega y Gasset)*. Madrid: Tecnos (1995).

Panofsky, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte Occidental*. Madrid: Alianza Editorial (1975).

Ramos Collado, Lilliana e Ivette Fred Rivera. "Azul: El renacimiento de Arnaldo Roche Rabell". Arnaldo Roche Rabell. *Azul*. San Juan: Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico (2009).

Ramos Collado, Lilliana. "Ecce Pictor: El azul sacrificial de Arnaldo Roche Rabell". En Omar-Pascual Castillo, *Roche Rabell en azul: Señales después del tacto (frottages)*. Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno (2015): 85-103.

Ramos Collado, Lilliana. "Elogio de la Muñeca: Las anatomías fantásticas de Frida Kahlo". *Identidades #7* abril 2009. Cayey: Promujeres (UPR Cayey) 89-114.

Ramos Collado, Lilliana. "Un jardín de Arnaldo Roche Rabell en el MAPR". *Revista Digital Visión Doble*. Núm. 6, mayo de 2014.

Ramos Collado, Lilliana. "Una casa en el fin del mundo: territorio e identidad en cinco artistas puertorriqueños". *Revista Nuestra América (Universidad de Oporto, Portugal)*, Año 2011, pp. 48-62.

Simmel, Georg. *Rembrandt. Ensayo de filosofía del arte*. Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos (1996).

Sylvester, David. *Interviews with Francis Bacon*. New York: Thames & Hudson (1987).

van de Wetering, Ernst, ed. *A Corpus of Rembrandt Paintings. Vol. IV. The Self-Portraits*. Dordrecht: Springer (2005).

[Back to top](#)

