

MARGINALIA

RAFAELVALENZUELA RUEDA

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER UIS  
INSTITUTO DE PROYECCION REGIONAL Y EDUCACION A DISTANCIA  
BELLAS ARTES  
BUCARAMANGA  
2010

MARGINALIA

RAFAELVALENZUELA RUEDA

Trabajo de Grado presentado como requisito  
para optar el título de Maestro de Bellas Artes

Director

LUIS FERNANDO BERNAL VALDERRAMA

Maestro en Bellas Artes

Universidad Nacional

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER UIS  
INSTITUTO PROYECCION REGIONAL Y DE EDUCACION A DISTANCIA  
BELLAS ARTES  
BUCARAMANGA  
2010

Dedico este esfuerzo a: Mi querida hermana Patricia, mi mamá Francis. A la memoria de mi Abuelita, Iván Serrano e Ismael Roldan Torres, que se marcharon antes de ver este proyecto culminado.

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a Germán Toloza, Emel Meneses, Luis Fernando Bernal, Henry Buitrago, Eduard Velazco, a la Universidad Industrial de Santander, a Carlos Julio Maluendas, Víctor Hugo Suarez, a mi papá Rodolfo y a mis amigos.

## TABLA DE CONTENIDO

	PAG
GLOSARIO DE AUTORIDADES	12
INTRODUCCIÓN	14
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	16
2. JUSTIFICACIÓN	17
3. OBJETIVOS	19
3.1. Objetivo general	19
3.2. Objetivos específicos	19
4. MARCO REFERENCIAL	20
4.1. Referentes artísticos	20
4.2. Contexto nacional	22
4.3. Marco teórico	29
4.2.1. Jacques Derrida y la deconstrucción	29
5. METODOLOGIA	31
5.1. Descripción e interpretación de la obra: Formal y Conceptual	34
5.2. Antecedentes	34
5.3. Bocetos para la obra	42
5.4. Obra formal	52
6. CONCLUSIONES	58
7. BIBLIOGRAFÍA	59

## LISTA DE FIGURAS

PAG

Figura 1.	Marco Antonio Raimondi: Juicio de Paris, grabado sobre un cuadro de Rafael.	20
Figura 2.	Picasso: El Desayuno sobre la hierba a partir de Manet.	21
Figura 3.	Durero: Rinoceronte, grabado	24
Figura 4.	Juan de Arfe: Rinoceronte, Técnica: Fresco Seco	24
Figura 5.	Anónimo: Rinoceronte, Técnica: Fresco Seco - Tunja	25
Figura 6.	Taller Figueroa. Sin Título. Siglo XVII	26
Figura 7.	<i>Pasiflora laurifolia</i> , Anónimo	27
Figura 8.	Beatriz González: Jugadores de Cartas	28
Figura 9.	Paul Cezanne: Los jugadores de cartas	28
Figura 10.	Jorge Julián Aristizábal: Canario	29
Figura 11.	Van Gogh: Zapatos viejos con cordones	30
Figura 12.	Fragmento de la obra: Retrato de los esposos Lavoisier por Jacques-Louis David	32
Figura 13.	Fragmento de la obra: Otoño en Argenteuil por Claude Manet	32
Figura 14.	Fragmento de la obra: Coronación de Napoleón por Jacques-Louis David	33
Figura 15.	Tortuga – Rafael Valenzuela	35
Figura 16.	Fotografía de Cajas – Rafael Valenzuela	36
Figura 17.	Cajas – Rafael Valenzuela, vinilo sobre lienzo	37
Figura 18.	Cajas – Linóleo a la plancha perdida	37
Figura 19.	Fotografía de Nickolas Muray	38
Figura 20.	Retratos de Frida Kahlo – Rafael Valenzuela	38
Figura 21.	Foto de Vitrina de la Calle 36, Bucaramanga	39
Figura 22.	Vitrina – Rafael Valenzuela, Dibujo	40
Figura 23.	William Hogart, Los sirvientes de la casa Hogarth. Londres. Tate Gallery.	40
Figura 24.	Detalle de Rostros – Rafael Valenzuela	41
Figura 25.	Paul Cezanne. Manzanas y galletas, París, Museo d'Orsay	42
Figura 26.	Fragmento – Rafael Valenzuela Rueda – Acrílico	42
Figura 27.	Sandro Botticelli. Alegoría de la primavera, Florencia, Galería de los Uffizi.	43
Figura 28.	Fragmento – Rafael Valenzuela – Acrílico	43
Figura 29.	Domenicos Theotocopoulos, "El Greco". Resurrección, Madrid, Museo del Prado. (Detalle)	44
Figura 30.	Fragmento – Rafael Valenzuela – Dibujo	44
Figura 31.	Diego Velázquez. La adoración de los Reyes Magos. Madrid, Museo del Prado (Detalle)	45
Figura 32.	Fragmento – Rafael Valenzuela- Dibujo	45

Figura 33.	José Ribera, “El españoleta”. Isaac y Jacob, Madrid, Museo del Prado (Detalle)	46
Figura 34.	Fragmento – Rafael Valenzuela – Dibujo	46
Figura 35.	Edouard Manet. Desayuno sobre la hierba, París, Museo de Orsay	47
Figura 36.	Fragmento – Rafael Valenzuela – Dibujo	47
Figura 37.	Giorgio Morandi. Naturaleza muerta, Museo Metropolitano de arte de Nueva York.	48
Figura 38.	Fragmento – Rafael Valenzuela – Acrílico	48
Figura 39.	Jean Vermeer de Delft. La carta de amor, Amsterdam, Rijksmuseum (Detalle)	49
Figura 40.	Fragmento – Rafael Valenzuela – Acrílico	49
Figura 41.	Esquema de ubicación de la pintura y la fotografía en el espacio museal.	51
Figura 42.	Rafael Valenzuela - Voyeur	52
Figura 43.	Eduard Hopper – Casa al anochecer	52
Figura 44.	Rafael Valenzuela - Vida	53
Figura 46.	Sandro Boticelli – Alegoría de la primavera	53
Figura 47.	Rafael Valenzuela - Sin vida	54
Figura 48.	John Everett Millais - Ofelia	54
Figura 49.	Rafael Valenzuela - Descubrimiento	55
Figura 50.	Edouard Manet - Desayuno sobre la hierba	55
Figura 51.	Rafael Valenzuela - Abandono	56
Figura 52.	Jean Vermeer - La carta de amor	56
Figura 53.	Rafael Valenzuela - Desaparecido	57
Figura 54.	Gustav Klimt - Salomé	57

## RESUMEN

TITULO MARGINALIA\*

AUTOR RAFAELVALENZUELA RUEDA \*\*

### PALABRAS CLAVES

- Margen.
- Copia.
- Pintura

### DESCRIPCIÓN

“Todos nos hemos adueñado alguna vez del perímetro blanco y escrito algo en él, aunque sólo fuera para mostrar que no perecíamos en un silla pasando páginas; grabamos un pensamiento en el borde plantamos una impresión en el margen”<sup>1</sup>

La visión que damos a la pintura siempre es un todo, cada una de sus partes es un entretrejo de significados que se entrecruzan, y en ella misma se crean representaciones, visiones del mundo, puntos de vista del mismo artista.

La imagen puede ser entendida como una significación poética, que en su contexto expresa ciertos elementos, pero más allá de la sola representación, puede hablar de otros significados.

Esta investigación en el área de la estética, trata el tema de la copia de la imagen pictórica como problema contemporáneo, donde la originalidad es revaluada, desde la época de la colonia en Colombia, en los talleres de los Figueroa realizaron copias de diversas imágenes basadas en láminas europeas; hoy en día, la representación pictórica es retomada, apropiada por diversos artistas para ubicarla en nuevos contextos.

La consecuencia final, serán cuadros que describan el tema señalado: “la transformación de la copia de la pintura para la creación de una obra artística”, a partir de la observación detallada de ciertas áreas de la superficie de determinadas pinturas del arte universal, que son retomadas a manera de *close up*, para ser ampliadas, ubicándolas fuera de su origen, otorgándoles la torpeza en el trazo y la pintura, como metáfora de las precarias fuentes de información a las que tenemos acceso como pintores latinoamericanos.

---

\* Proyecto de grado.

\*\* Universidad Industrial de Santander, programa de bellas artes. Luis Fernando Bernal Valderrama.

<sup>1</sup> ARRUBLA, Mario y otros. Revista Al Margen N° 17. Billy Collins, poeta laureado. Bogotá: p. 41

## ABSTRACT

TITLE MARGINALIA\*

AUTOR RAFAELVALENZUELA RUEDA \*\*

### KEYS WORDS

- Margin
- Copy
- Paint

### DESCRIPTION

Everyone we have taken possession at some time of white perimeter and written something in it, if only to show that not we not rest in a chair passing pages; we record a thought in the edge we plant an impression on the margin<sup>1</sup>.

The vision that we give to the painting always is a all, each of his parts is a interwoven one of meanings that interbreed, and in itself create representations, visions of the world, points of view of the same artist.

The image can be understood as a poetical meaning, which in his context expresses certain elements, but beyond the alone representation, can talk about other meanings.

This investigation in the area of the aesthetics, treats the topic of the copy of the pictorial image as contemporary problem, where the originality is revalued, from the epoch of the colony in Colombia, in the workshops of the Figueroa they realized copies of diverse images based on European sheets; nowadays, the pictorial representation is recaptured, adapted by diverse artists to locate it in new contexts.

The final consequence, will be pictures that describe the notable topic: " the transformation of the copy of the painting for the creation of an artistic work ", from the detailed observation of certain areas of the surface of certain paintings of the universal art, which are recaptured like close up, for to be extended, locating them out of his origin, granting the awkwardness to them in the outline and the painting, as metaphor of the precarious sources of information to which we have access as Latin-American painters.

---

\* Graduation Project..

\*\* Industrial University of Santander, program to fine arts. Luis Fernando Bernal Valderrama.

<sup>1</sup> ARRUBLA, Mario y otros. Revista Al Margen N° 17. Billy Collins, poeta laureado. Bogotá: p. 41

## GLOSARIO DE AUTORIDADES

### **Apropiación:**

"Apropiarse de imágenes con significado e identidad establecidos y otorgarles una nueva significación e identidad".<sup>1</sup>

### **Copia (Múltiple, duplicación del original):**

"El doble es el simulacro, el segundo, la representación del original; viene detrás del primero, y como tal, solo puede existir como figura, como imagen. Pero al ser contemplado junto al original, el doble destruye la pura singularidad del primero. Mediante la duplicación, abre el original al efecto de la diferencia, del aplazamiento, de la existencia de 'una cosa tras otra' o 'una cosa en otra': de un florecimiento múltiple de lo mismo".<sup>2</sup>

### **No esencial:**

"La diferencia entre esencial y no esencial viene dada cuando, lo esencial o *centro* se relativiza y se termina destruyendo; el centro deja de serlo en el momento en que lo marginal (o *no esencia*) ocupa su lugar."<sup>3</sup>

### **Realismo:**

"El realismo se esfuerza por una asimilación de la realidad en el cuadro, al proponerse, con la representación objetiva, una captación de coherencias y rasgos característicos, circunscribiéndose así al naturalismo".<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> DANTO, Artur C. Estética después del fin de arte, Madrid: La balsa de medusa: 2005.

<sup>2</sup> KRAUSS. Rosalind E. La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos. Madrid: Alianza Editorial, 1996. p. 124.

<sup>3</sup> MACAYA, Emilia. Cuando estalla el silencio: para una lectura femenina de los textos hispánicos. San José: Universidad de costa Rica, 1992. p.33.

<sup>4</sup> TOMAS, Karin. Diccionario del arte actual. Barcelona: Labor, 1978. p. 172.

**Recontextualización:**

“Se refiere, entre otras cosas, a las variadas formas de apropiarse, usar y reusar el habla o un texto dado en un contexto para hacer formulaciones disponibles en otro. [...] La recontextualización apunta a poner algo en un contexto diferente, y al hacerlo, se crea un nuevo contexto para ello”.<sup>5</sup>

**Representar:**

“Representar no es... remitir desde un lenguaje a un referente, sino desde un código a otro. *El realismo*, por lo tanto no consiste en copiar lo real, sino en copiar una copia (representada)... [El realismo] copia, en un proceso de mimesis secundaria, una copia preexistente.”<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> CIAPUSCIO, GUIOMAR: Formulation and Reformulation Procedures, en Discourse Studies, Vol 5, Edición 2, 2003, p. 209.

<sup>6</sup> BARTES, Roland. S/Z. Nueva York: Hill and Wang, 1974. p. 55.

## INTRODUCCIÓN

Asistimos a un mundo orquestado por la fragmentación, donde la especialización se hace presente: la materia se atomiza, los conceptos se resignifican y la cultura se diversifica en la sociedad. La información que proviene del mundo exterior a través de los medios de comunicación se torna un entretejido complejo, magnificante y sin limitaciones. Ha nacido una entremezcla de concepciones de la realidad desde las definiciones del ser, la política, el género; las palabras ya no son por ellas mismas, nuevas ideas sobre lo real nacen a partir de las nuevas miradas. La relatividad se hace más presente que en ninguna otra época y se hace más palpable la subjetividad sobre el entorno. Situándonos en un espacio donde la postmodernidad se hace más relevante se inicia el cuestionamiento a las formas de pensamiento que regían al mundo a mitad del siglo XX. Comienzan a realizarse cuestionamientos sobre los valores que rigen a la sociedad, por ende a sus cambios y que a la vez no son posibles descifrar tan fácilmente.

A su vez, la consecución histórica de los acontecimientos comienza a disgregarse, el transcurrir de los sucesos que devana la vida ya no tienen un orden lineal, podemos decir que existe una contradicción en un orden cultural, estamos viviendo de un mundo multicultural. Existe un rechazo a la prolongación del proceso histórico debido a la multiplicidad de pensamiento; movimientos sociales; el quebranto de la fe, auspiciado por los nuevos planteamientos éticos de la ciencia y determinaciones de los estados.

Dichos cambios, en las formas de pensamiento han valido para encaminar a un nuevo tipo de interpretación, a una reinterpretación y a otra serie de conceptos postmodernos como la destemporalización (dada por la discontinuidad en el tiempo), la descentralización (desmitificación de las imposiciones dogmáticas y los

discursos centralizados) y lo marginal<sup>7</sup> (entendida como detectar los fenómenos marginales, anteriormente reprimidos por un discurso hegemónico).

Es así, como nos encontramos ante el discurso de Derrida, que habla sobre la deconstrucción, el cual va acorde con los constructivistas rusos y el deconstructivismo; para un nuevo concepto pictórico y arquitectónico que generó obras como la ópera de Sidney y el museo Guggenheim. En este tipo de pensamiento filosófico, el yo, el autor del texto (o de la obra pictórica) es un insumo de resignificaciones, una materia de la cual podemos extractar un nuevo conocimiento y una nueva mirada de la realidad subyacente en la mente creador. El texto del autor es una huella, que persiste en el tiempo como superviviente y cuando se lee, deja de ser el mismo; para convertirse en palabra, dejando de ser idea central para transformarse en un elemento más de quien lo lee.

Es por esto, que el presente proyecto, pretende abordar la temática del margen, como el ejercicio de observación, a través de la pintura de la misma pintura, empleando como temática obras de la pintura universal. El detalle como mirada hacia lo aparentemente insignificante, donde se halla la poesía, la dispersión, por ende la marginación, que habla del otro yo dentro del todo, de lo que no se deja ver por el destello de lo importante, pero que habla de ausencias, de vida, de muerte, del no lugar, del tiempo dentro de la misma obra.

---

<sup>7</sup> RIEGER, Peter. La deconstrucción de Jacques Derrida. Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Autónoma de México. Volumen XXVI, número 84, 2004.p.180.

## 1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El mundo se encuentra abocado a la especialización de los conceptos, a la ramificación inusitada del conocimiento y por consiguiente, a las formas de razonar, evolucionando de manera continua debido a la tecnología, los medios de comunicación y cambios de comportamiento social, haciendo que los procesos de socialización en interacción vayan cada vez más rápido.

Encontramos dentro de la música, el cine, la pintura y las letras ciertos elementos que hablan de la obra misma y a la vez de su autor. La obra se muestra al observador como un todo, en sí misma encierra un conjunto de componentes, llámese, objetos, símbolos, notas musicales, etc. que hablan de una temática o un concepto. Cuando observamos la obra interpretamos un significado, que puede ser o no el mismo que el autor estaba pensando, pero que se aproxima a él. El significado de la obra se puede dar a través del contexto de la misma, de la historia que rodea al autor, su temática, asunto o contenido, sin embargo, la idea de ampliar las posibilidades de observación de la pintura, que genere nuevas formas pictóricas; plantea la posibilidad de encontrar nuevas soluciones, a partir del ejercicio de la interpretación.

Es de anotar, que el arte, propicia la visualización de lo invisible, muestra aquello que no es evidente a los ojos de la realidad, por ejemplo, conceptos abstractos como el amor, el tiempo, lo espiritual, entre otros, son percibidos por el sentir y el ser; es así que el arte permite ofrecer reflejos del mundo a través de la mirada del artista.

**El problema central de esta investigación plástica es, mostrar desde la práctica pictórica que la copia de la imagen puede contener elementos estéticos aun válidos para nuestra actualidad.**

## 2. JUSTIFICACIÓN

En la actualidad, se habla de referentes artísticos, como aquellas influencias plásticas y conceptuales para elaborar una obra. Así pues, el trabajo plástico e ideológico de un autor se puede convertir en las raíces del otro, es decir, la obra de un artista puede evolucionar permeándose de las percepciones sociales y estéticas que sirven como modelo para poder aventurarse a la creación de una obra propia con nuevas interpretaciones y significados. Es de anotar que el contexto político del entorno influye en esta misma creación de un nuevo lenguaje artístico.

Una influencia pictórica en un artista, puede vivir a través del descubrimiento de una serie de temas, y del lenguaje visual a través del cual expresan estos temas y que les son propios y reconocibles. Pero es de anotar que muchas veces estas influencias son transformadas, pero, ¿qué sucedería si esta influencia es tomada como *representación*, a manera copia?

Este proyecto aborda la imagen desde este problema contemporáneo, en donde la imagen pictórica es el insumo de planteamientos estéticos que son materialización de situaciones sociales, políticas o sensoriales. Dentro de la historia del arte, la pintura ha ofrecido la posibilidad de plantear interpretaciones de la realidad donde la imagen es retomada o apropiada. Las representaciones pictóricas en cuanto a su encuadre general, guardan en sí mismas una semántica ya sea desde su factura, hasta los mismos elementos plasmados.

Michael Foucault habla sobre la representación con un ensayo sobre *Las meninas* de Velázquez (1656), expresando que esta pintura es un cuadro de con muchos marcos posibles<sup>8</sup>. Dichos marcos se pueden catalogar como márgenes, pues encuadran zonas sobre la superficie pictórica que se pueden convertir en reinterpretaciones de la obra misma.

---

<sup>8</sup> PRENDEVILLE, Brendan. El realismo en la pintura del Siglo XX. Barcelona: Destino, 2001. p. 159.

Consecuentemente, es posible comparar el enfoque de la mirada hacia la pintura, con la mirada realizada sobre las márgenes propiamente dichas de un texto en cual se escriben explicaciones, apuntes o notas realizadas por el lector que se pueden sumar a la comprensión y múltiples interpretaciones que se hacen sobre el texto.

Un margen puede hablar más de un discurso, incluso encerrar una riqueza semántica mucho mayor. Un ejemplo de ello son los diversos apuntes al margen de sus hojas que realizó Leonardo da Vinci, que dieron luz sobre inventos inimaginables para su época, o las anotaciones que hizo el matemático Pierre de Fermat en las margen de un ejemplar de la *Arithmetica de Diofanto* (donde se proponen más de cien problemas numéricos y da soluciones a todos ellos.) afirmando que tenía una demostración maravillosa para un proposición matemática que no fue resuelta sino 400 años después.

La idea de margen no se limita al mero significado literal. Cuando se pretende interpretar una obra pictórica, es posible encontrar profundizaciones en su significado gracias a los modos de ver que ofrecen los críticos de arte, para esto, se hacen acercamientos a manera de *close-up* en las imágenes, las cuales otorgan a la pintura nuevos espacios de interpretación que hablan del artista y del concepto que maneja la obra; es así como se aplica una manera de dar a conocer una obra como lo hace el libro “La Historia de la belleza” de Umberto Eco.

La idea de proponer una manera de mirar a partir de la imagen pictórica es el eje central del proyecto, donde se pone a prueba la percepción que sirve de metáfora a la interpretación del mundo. Se podría decir que el arte ha sido una construcción, cada obra constituye un basamento, donde hay que pisar y otros donde no. La obra pictórica se convierte en solución de la siguiente, en una construcción que avanza, pero en esta oportunidad se busca deconstruir, verificar los significados subyacentes, *no esenciales*, para que tornen a nuevos significados a partir de una pintura base, con una mirada atenta al detalle.

### 3. OBJETIVOS

**3.1. Objetivo General:** Realizar una propuesta pictórica a partir de la apropiación de fragmentos no esenciales de 6 pinturas del arte universal extractadas de libros, para representarlas a manera de copias.

#### **3.2. Objetivos específicos**

- Realizar una investigación tendiente a acercarse al concepto de deconstrucción como punto de vista para desarrollar las pinturas.
- Realizar una verificación de diferentes obras pictóricas de la historia del arte para encontrar y utilizar aquellos detalles que develen nuevas lecturas.
- Producir una serie de pinturas extractando zonas al margen de otras obras, para construir una nueva realidad pictórica.
- Comunicar a través del medio pictórico necesidades de atención a aspectos no esenciales como opinión paralela a las ya propuestas en el mundo del arte.
- Plantear un lenguaje como artista y establecer una comunicación basada en la pintura.

## 4. MARCO REFERENCIAL

### 4.1. Referentes artísticos

Las obras pictóricas de muchos artistas en diferentes épocas han sido basadas en obras de arte del pasado, donde se retoman para hacer recontextualizaciones, versiones modernas o apropiaciones. Esta práctica se emplea para conseguir nuevos planteamientos de comunicar ideas. Debido a esto, retomar una obra puede convertirse en el sendero por el cual se puede conducir un nuevo propósito.

Al respecto, Edouard Manet propone una obra salida de los cánones ideológicos para la pintura propuestos para su época: en “Desayuno sobre la hierba” influyó en la concepción de esta pintura, el recuerdo de “Concierto campestre” de Giorgione y la disposición del grupo central está sacada de un grabado de Raimondi (Figura 1). Manet actualizó estos elementos tratando la obra con riguroso realismo. Si bien los desnudos en la pintura no eran una temática extraña para la pintura, si lo era emplearlos dentro de un tema que no fuera la mitología, pues en este caso parecía más obsceno.

Figura 1. Marco Antonio Raimondi: Juicio de Paris, grabado sobre un cuadro de Rafael.



Fuente: Polígrafa - El Arte de Manet

Encontramos a pintores contemporáneos como Pablo Picasso, que en su trabajo pictórico repetidas veces ha recurrido a la apropiación de imágenes pictóricas para realizar interpretaciones; reinventando y reciclando escenas de pintores como Manet junto a Ingres, Delacroix y Velásquez. Picasso retoma “Desayuno sobre la hierba” de Manet y elabora una interpretación simplificando las formas, jugando con las posibilidad de convertir la obra en un renacer basado en el dibujo casi caricaturesco de una obra ya clásica.

Figura 2. Picasso: El Desayuno sobre la hierba a partir de Manet.



Fuente: Taschen - Pablo Picasso

Marcel Duchamp se destacó como el artista que hizo el viraje hacia el arte de la modernidad. Una de las características que presentó su obra fue la construcción de obra a partir del *reade-made*. Pese a esto, no solamente el uso del objeto de consumo prefabricado como tal, hace parte de la sintaxis conceptual en que se apoya su obra, sino el empleo de la imagen pictórica realizada por otros artistas, como es el caso de L.H.O.O.Q. (homofonía en francés de la frase “Elle a chaud au cul”) y la reproducción en blanco y negro de la *Mona Lisa* sin bigote ni perilla que llamó *L.H.O.O.Q. Afeitada*.

La recurrencia a otras obras para incorporarlas o apropiarlas, sirve para dar un nuevo significado a la imagen en un nuevo contexto, como es desencajar la obra de su orientación meramente visual.

Estos artistas construyen un andamiaje visual, cuando adoptan imágenes anteriores, reelaborándolas o interviniéndolas, creando una sensación de crítica hacia los parámetros artísticos del pasado.

Dentro de los artistas contemporáneos Andy Warhol emplea la repetición de la imagen pictórica y fotográfica para representar a la sociedad de consumo. Extrae de periódicos, imágenes publicitarias, dibujos animados, y pinturas; los elementos necesarios para darle a su producción el carácter frío y monótono, pero a la vez; criticar las necesidades de deseo, moda y publicidad, propios de la sociedad estadounidense. Warhol también recurrió a pintar detalles de cuadros de artistas renacentistas como Da Vinci (Mona Lisa, La última cena, La Anunciación), Botticelli (Detalle del Nacimiento de Venus) y Uccello (San Jorge y el dragón), Piero della Francesca (Madonna del Duca de Montefeltro, detalle de pintura del renacimiento)

#### **4. 2. Contexto nacional**

Al iniciar una explicación sobre la apropiación de la imagen ya sea como copia o referente en el ámbito nacional tenemos que referirnos a los inicios de la copia empleada como modelo, no en el sentido del significado actual, llevada a cabo por los pintores del siglo XVI, XVII y XVIII, principalmente en los *Talleres Santaferreños*.

El arribo de pintores extranjeros al Nuevo Mundo contribuyó a establecer el arte de la pintura al servicio de la evangelización y transmitió de primera mano técnicas pictóricas y valores estéticos europeos, provenientes del manierismo y el barroco. El más importante de los pocos que llegaron al Nuevo Reino fue el romano Angelino Medoro (1567 - 1631), pintor viajero que se encontraba en Santafé de Bogotá en 1587 procedente de Sevilla (España). Trabajó en Quito, Tunja, Lima, Cali y Buga. Angelino Medoro, introdujo ejemplos que ilustran el repertorio, la técnica y el estilo de la imagen religiosa sin antecedentes, como escenas de la Pasión de Cristo, de la vida de María y algunos retratos de santos. Es posible que Medoro y otros artistas fueran los responsables de introducir la técnica de pintura

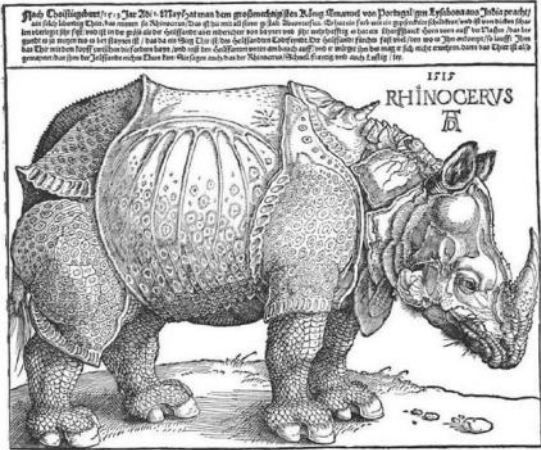
mural, ejecutada al temple o “fresco seco” además de un estilo o canon, para sin proponérselo, iniciar un modelo de pintura para los artistas subsiguientes.

El grabado fue una fuente imaginaria para la elaboración de murales. Es de anotar, que aquella época el oficio de pintor era considerado un oficio manual ejercido por artesanos. No buscaban los pintores coloniales la originalidad, la expresión individual, la creación de valores estéticos “auténticos”, la crítica social o la interpretación de la realidad, atributos naturalmente inexistentes en aquel entonces. El arte colonial sirvió como instrumento fundamental en el proceso de aculturación, satisfaciendo una necesidad del nuevo poder instaurado por las colonias, como lo fue la propagación de la fe cristiana entre aborígenes analfabetas, sometidos por estar aferrados a sus creencias y modos de vida.

Casi todos los temas se tomaron más o menos fielmente de diversas láminas europeas hoy bien identificados. Estampas de pinturas de Pedro Pablo Rubens, Van Dyck, Rafael, entre otros fueron impresas para ser difundidas en Hispanoamérica. Un ejemplo de ello, son los murales de la casa de Juan Delgado de Vargas Matajudíos, especialmente, el temario relacionado con animales y el grabado del rinoceronte de Durero.

“El Rinoceronte que figura en una jaldeta de la casa del escribano real de Tunja, cuyo modelo fue un grabado del famoso Alberto Durero, repetido en 1585 por el orfebre y tratadista Juan de Arfe, en la residencia de Juan de Vargas.”

Figura 3. Durero: Rinoceronte, grabado



Fuente: G. Gilli - Arte e ilusión.

Figura 4: Juan de Arfe: Rinoceronte, Técnica: Fresco Seco<sup>9</sup>



Fuente: Salvat - Historia del arte colombiano

<sup>9</sup> RUEDA, Jorge y GIL TOVAR, Francisco. Reflejos del siglo XVI. En: HISTORIA DEL ARTE COLOMBIANO, Vol. 7. Bogotá: Salvat : 1983. P. 789.

Figura 5. Anónimo: Rinoceronte, Técnica: Fresco Seco – Tunja



Fuente: Archivo personal

A la vez, es de anotar que cuando Durero publicó su famoso grabado en madera de un rinoceronte (Figura 3), tenía que fiarse de informes de segunda mano que completó con su imaginación, influida, indudablemente, por lo que sabía de la más célebre de las bestias exóticas, el dragón con su cuerpo acorazado.<sup>10</sup>

De origen sevillano, Baltazar de Figueroa (n. 1560), en el siglo XVII se estableció en Mariquita, donde nacieron sus hijos Melchor y Gaspar. Este último tuvo nueve descendientes, el mayor de los cuales, Baltazar Vargas de Figueroa (1629 - 1667), y posiblemente el menor, llamado Nicolás (na. ¿? - 1796), fueron pintores como su abuelo, dándole así continuidad al taller familiar. (Figura 6)

Se puede evidenciar, el recurso de la copia en las pinturas del taller de los Figueroa, gracias a texto, como el testamento otorgado por Gaspar de Figueroa en el cual “dejaba a sus hijos no sólo algunos enseres, materiales, instrumentos, deudas, sino el encargo de acabar algunos cuadros comenzados con fidelidad a las estampas, para cumplir con los clientes que los había contratado”<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> GOMBRICH, Ernst Hans Joseph. Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica. Barcelona: G. Gili, 1979. P. 44.

<sup>11</sup> GIL TOVAR, Francisco. La pintura de los Figueroa. En: Los Figueroa, aproximación a su época y a su pintura. Colombia: Villegas. 1987. p.p. 76, 77.

Figura 6. Sin Título. Siglo XVII, pintura, óleo sobre tela.



Fuente: Colección de Artes Plásticas del Banco de la República

Otra figura esencial en la pintura colonial colombiana, fue Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, quien produjo una pintura “fusión” entre los cánones iconográficos religiosos, los modelos europeos. El lenguaje gestual de sus figuras es característico, pero no exclusivo, pues tiene antecedentes en la pintura de los Figueroa.

La copia de imágenes también posee su raíz cuando se copia del natural, como es el caso de la Expedición Botánica. A continuación se hace una breve reseña de tal evento. La Corona Española, durante la época de la Ilustración, organiza varias expediciones sobre el territorio americano, con el fin de adquirir un conocimiento relacionado con los recursos naturales de las colonias de ultramar. Es así, como José Celestino Mutis, promovió, dirigió y administró la Expedición Botánica; la cual vinculó a 63 pintores. Uno de ellos fue Francisco Javier Matis, quién elaboró significativas ilustraciones botánicas, en el cual se reflejaba la anatomía vegetal de cada especie. En la Figura 6, se observa una de las láminas de la expedición botánica, elaborada primero, dibujada a lápiz, luego delineada a tinta y finalmente se aplicaban los colores.

Las láminas botánicas fueron el resultado de una alianza el conocimiento científico de Carlos Linneo (naturalista sueco, na. 1701 - 1778) y el arte criollo, con el fin de crear un inventario observable de las riquezas vegetales de una de las colonias españolas.

Figura 7. *Pasiflora laurifolia*, Anónimo, 1783 - 1816  
Temple sobre papel, 54,5 x 38 cm  
Archivo Real Jardín Botánico de Madrid (ARJBM)



**Fuente: Archivo personal**

Ubicados en el siglo XX, Beatriz González (Figura 8) posee nexos con el arte pop pero ya se percibe una mirada penetrante, sobre la iconografía popular y el reciclaje que realiza con esta, abordando reinterpretaciones de las figuras de la independencia, litografías populares; efectuando reelaboraciones de fotografías de desdichas pasionales publicadas en la prensa y también de obras de arte pertenecientes a Boticelli, Cezanne (Figura 9), Ingres, Millet, Degas, Rembrandt y Renoir, entre otros. Alteró los soportes convencionales, cambiándolos por

muebles, pintando imágenes con esmalte industrial con colores estridentes, haciendo alusión a la idiosincrasia y comportamientos propios.

Figura 8 Beatriz González: Jugadores de Cartas  
Museo de Arte moderno Ramírez Villamizar, Pamplona



**Fuente: Archivo personal**

Figura 9. Paul Cezanne: Los jugadores de cartas



Fuente: Taschen – Paul Cezanne

Otro ejemplo importante a citar, es la obra de Jorge Julián Aristizábal, quien elabora una serie de pinturas apropiándose de imágenes de las láminas que se

encuentran dentro de las envolturas de chokolatinas *JET*. Las láminas tienen un tradicionalismo en muchos jóvenes de los años 70 a los 90 quienes trataban de llenar un álbum con ellas. Con sus pinturas realiza una activación del subconsciente, de la memoria, realizando un llamado a la añoranza y ahora a la sacralización de las imágenes banales de las láminas, convertidas en pieza artística. Figura 10

Figura 10. Jorge Julián Aristizábal: Canario



Fuente: <http://www.jjav62.com/jjaspa.htm> - página del artista

## 4. 3 MARCO TEORICO

### 4.3.1. Jacques Derrida y deconstrucción

En este apartado se explicará el concepto de deconstrucción y su relación con lo marginal. La propuesta está sustentada en la *lectura deconstruccionista*, que es una lectura que vigila las fisuras del texto, una lectura de los márgenes, de los síntomas. Tiene como propósito estar atento al detalle, hacer notar los elementos *marginados* y *marginales*. Derrida cifra la importancia de lo marginal como una lógica del suplemento, ello implica la anulación del criterio habitual de interpretación que consiste en atender a lo central.

Esta tesis intenta llegar a lo periférico, rompiendo el concepto moderno de centralidad, dando énfasis a lo marginal, a lo no esencial, a lo externo frente a lo

interno. Se pretende lograr una mirada entre líneas, en los márgenes, para poder pintar el detalle, las escenas disimuladas, los elementos marginales; como ejercicio hermenéutico de sospecha: Derrida lo llamó “el juego de la diseminación”. El cuadro es visto como un texto abierto que contiene múltiples microtextos en su interior; en este caso, “texto” equivale a cuadro y “escritura” corresponde a pintura.

El pensamiento deconstruccionista de Derrida, no aborda literalmente la pintura como objeto de investigación e interpretación, él lo realiza en el texto, sin embargo, hace una reflexión a partir de una pintura de un par de zapatos de Vincent Van Gogh, que había sido un tema de debates pues Heidegger afirmaba que correspondían a una “labradora que trabajaba en el campo”<sup>12</sup>. No obstante, Derrida pone en sospecha esta afirmación: “La estrategia de Derrida consiste en poner en entredicho la búsqueda filosófica e intelectual de la verdad última, invocando la promiscuidad del lenguaje y apartando la atención del tema aparente de la investigación a los márgenes (al marco de la investigación); hace juegos de palabras con el hecho de atarse y desatarse los cordones, y señala la extraña floritura circular por la que Van Gogh pone en contacto cordones y marco.”<sup>13</sup> (Figura 11).

Figura 11. Van Gogh: Zapatos viejos con cordones



Fuente: Taschen - Van Gogh

---

<sup>12</sup> HEIDEGGER, Martin. Caminos de bosque, Madrid: Alianza: 1996.

<sup>13</sup> PRENDEVILLE, Op. Cit., p. 159.

## 5. METODOLOGIA

El proyecto "MARGINALIA" nace en primera instancia debido a una preocupación personal por el dibujo y la pintura, para llegar al *realismo*, a partir de la percepción que ofrece la fotografía o la imagen impresa, con el propósito de explorar efectos de luz y volumen. Así pues, el universo pictórico se ofrece como un insumo de posibilidades para materializar ideas y de configurar representaciones del mundo, de manera plástica y dinámica, para poder establecer una ventana de concepción de sus realidades.

Para poder entender el proyecto "MARGINALIA" se debe analizar desde la óptica de la *deconstrucción* como un discurso en donde los argumentos que se transmiten se hacen de modo simplificado. Es un modo de pensar y de hacer, donde se desarma o se desmonta una estructura y se vuelve a construir de diferente manera.

La finalidad del proceso deconstructivo, es un desmonte filosófico del mundo, una crítica a la modernidad y a sus errores (contaminación ambiental, adicción a la tecnología, tergiversación de los medios de comunicación, etc.). Teniendo en cuenta la premisa derridiana "cada texto es una máquina con múltiples cabezas de lectura para otros textos"<sup>14</sup>, de esta forma, se aborda la obra pictórica como una multiplicidad de soluciones para diversas problemáticas estéticas y de cuestionamiento a problemas del ser, a la vez, es una fuente rica en información que permite ser desmontada para abordar otros discursos pictóricos. De esta manera el *marco* (ya denominado por Foucault) abre la mirada a un microtexto (micro - pintura) con un nuevo argumento en otro nivel de interpretación.

En la práctica, por ejemplo, diversos libros emplean fragmentos de fotos de las pinturas, extractando pequeñas zonas cuadradas de la panorámica de la obra original. De esta manera las imágenes se ofrecen como un acercamiento al observador cuidadoso de la pintura impresa en el libro. Figura 12 a 14

---

<sup>14</sup> PERETTI, Cristina de. Jacques Derrida: Texto y Deconstrucción. España: Antropos. 1992. p. 144.

Figura 12. Fragmento de la obra: Retrato de los esposos Lavoisier por de Jacques-Louis David



Fuente: Lumen – Historia de la Belleza

Figura 13. Fragmento de la obra: Otoño en Argenteuil por Claude Manet



Fuente: Blume – Técnicas de los grandes pintores

Figura 14. Fragmento de la obra: Coronación de Napoleón por Jacques-Louis David



Fuente: Océano - Obras maestras del arte

De una manera pedagógica, los fragmentos dan explicación de las imágenes, para perpetrar un acercamiento que acceda al lector apreciar una obra no solo en su totalidad sino en ciertas zonas de interés, cuando ésta está ubicada en un museo distante y no es posible observarla frente a frente. Precisamente el libro ofrece la posibilidad de escrutar significados subyacentes a partir de la observación de ciertos márgenes. Por lo tanto el libro de arte, ya no es una pinacoteca de papel sino un objeto que permite la indagación de la obra inaccesible.

Junto con el libro, el internet ofrece también un acercamiento a las obras. Algunos museos poseen galerías virtuales con bancos de imágenes de las obras que se encuentran en su colección. Estas son almacenadas en formato de alta resolución, las cuales son aptas para hacer acercamientos, así, la imagen extractada es un pormenor que ayuda a detallar la obra original permitiendo observar cualidades identificables. Sin embargo, existe un sesgo de error, las fotos de internet, inclusive de los libros pueden cambiar de color respecto la pintura original y de una foto a otra, sin embargo, lo que interesa es la calidad de la luz y los contrastes en la foto y las gamas de colores en el conjunto total de la imagen, es decir, se emplea una sola imagen básica para poder generar un fragmento de su área total.

### **5.1. Descripción e interpretación de la obra: Formal y Conceptual**

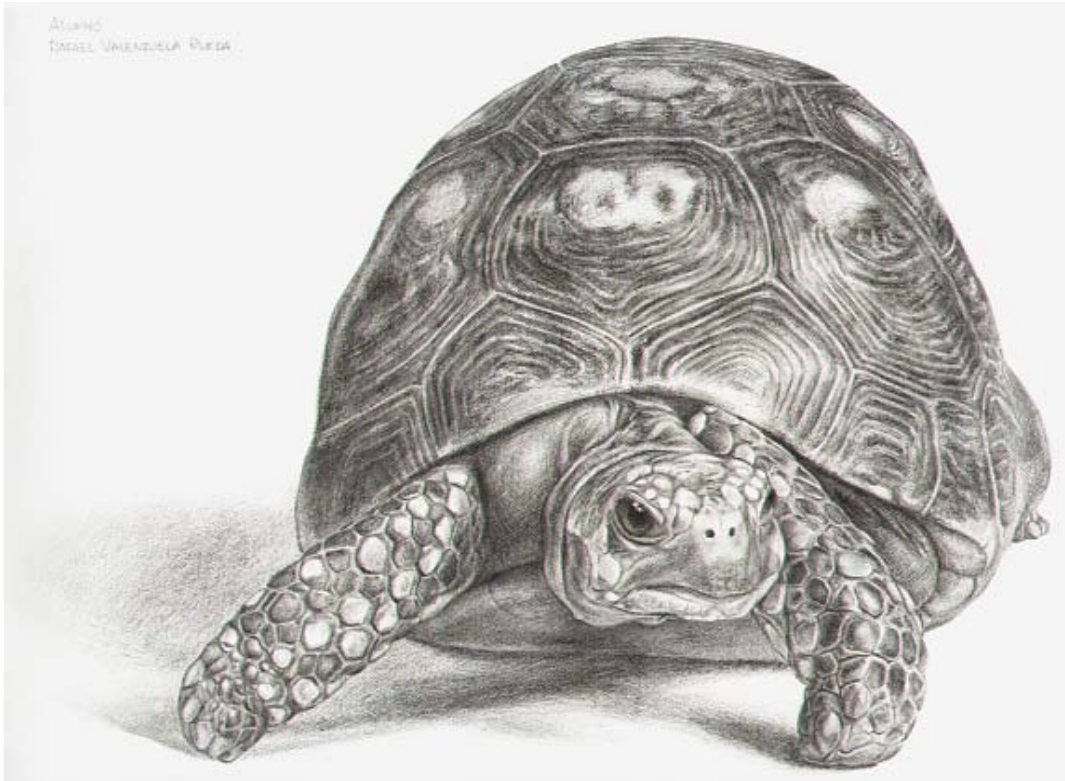
Como se comentó, la obra aborda la preocupación de la *mirada* atenta a los detalles de la superficie pictórica, provenientes de obras de artistas del arte universal. Dentro del amplio espectro de propuestas pictóricas que se encuentra producidas en diversos movimientos artísticos y diferentes épocas, se orientó a escoger pinturas de carácter figurativo, las cuales son ideales para hacer acercamientos de zonas en especial.

La propuesta está orientada a una serie de pinturas como recurso para comprender la visión del fragmento. A través de una serie de pinturas, será posible establecer una conexión entre las diferentes escenas pintadas y establecer la posibilidad de diversas observaciones a través de los marcos escogidos.

### **5.2. Antecedentes**

La idea el uso la copia de la imagen a partir de la fotografía fue el camino para la búsqueda del realismo. La fotografía dependiendo del tamaño ofrece características plásticas en cuando a volumen, luces, sombras y contrastes. A manera de estructura anatómica como en láminas de la Expedición Botánica, el dibujo, en el caso de la Figura 15 recorre los diferentes intersticios de la fisonomía de la foto modelo.

Figura 15. Tortuga – Rafael Valenzuela, lápiz sobre papel



Luego, la consecución de la copia de la imagen a través de la foto se realiza abordando el tema de las cajas a través de la pintura. Este objeto es empleado para simbolizar la noción de intimidad, de los secretos resguardados de cualquier indiscreción, metáfora de la margen.

Figura 16. Fotografía de Cajas – Rafael Valenzuela



Figura 17. Cajas – Rafael Valenzuela, vinilo sobre lienzo



La recurrencia del tema de las cajas es llevada a otras técnicas tratando de ahondar en la factura inestable de la representación de los objetos. Es de anotar que la pintura de las cajas es con vinilo para reforzar el sentido de la precariedad en la imagen.

Figura 18. Cajas – Linóleo a la plancha perdida



El realismo y la copia se hacen reflejados en el ejercicio del retrato de Frida Khalo.

Figura 19. Foto de Nickolas Muray.



Fuente: Taschen – Frida Kahlo

Figura 20. Retratos de Frida Kahlo – Rafael Valenzuela



1 copia

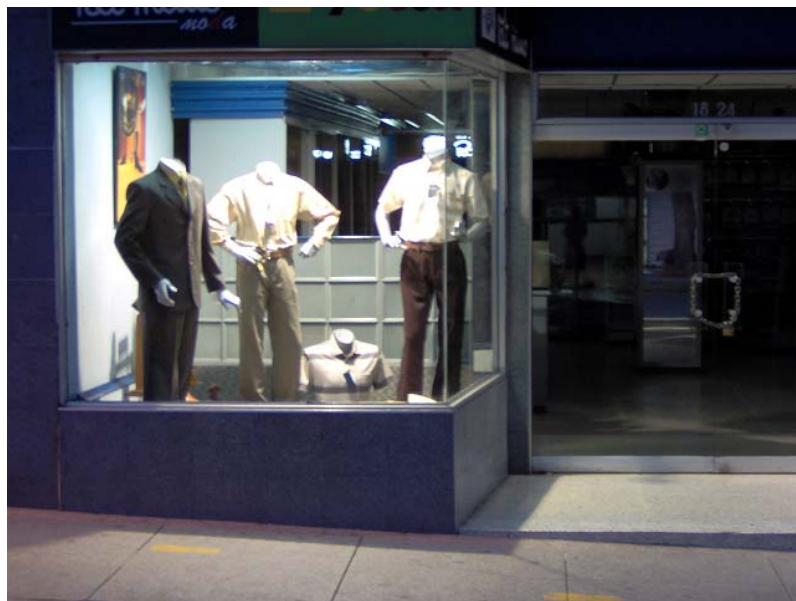


2 copia de la copia anterior

En la obra vitrina. Figura 21, se pretende caracterizar solo a la ciudad a partir de la vitrina, haciendo ausencia de la figura humana y remitiendo a la vez a ella a través de maniquí, el cual puede aparece en una posición casi de movimiento, pero realmente inmóvil en un lugar de la representación.

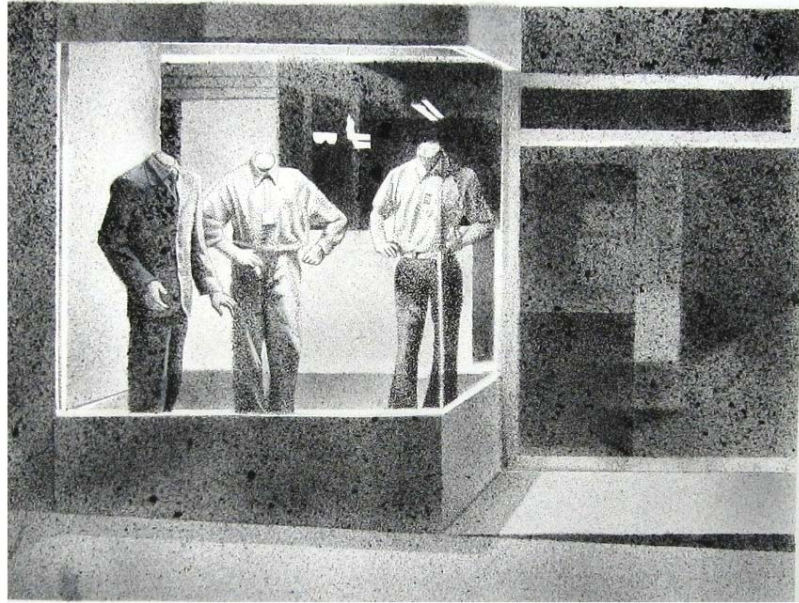
El humano como elemento representativo de la ciudad en este caso está ausente. Los maniquís son figuras de vitrina, que tienen la imposibilidad de personalizarse y no transmiten sentimiento inmediato al observador. La despersonalización del ser humano se hace visible a través del maniquí. Así como De Chirico, la imagen de maniquí busca definir un espacio intemporal y solitario que resulta extraño y misterioso

Figura 21. Foto de Vitrina de la Calle 36, Bucaramanga



**Fuente: Archivo personal**

Figura 22. Vitrina – Rafael Valenzuela, Dibujo



La elaboración de la copia se realiza ahora a partir láminas de pinturas, estas ofrecen características respecto al color y la forma interpretada por el artista de modelos vivos. Conjuntamente la pintura que se realiza, tiene imágenes basada en fotografías, las cuales pretenden mimetizar un rostro basado en foto y elaborada con elementos plásticos de rostros extractados de pinturas, para construir la copia de una pintura, abordando la idea de originalidad.

Figura 23. William Hogart, Los sirvientes de la casa Hogarth. Londres. Tate Gallery.



Fuente: Lumen – Historia de la Belleza

Figura 24. Detalle de Rostros – Rafael Valenzuela



### 5.3. Bocetos para la obra

Figura 25. Paul Cezanne. Manzanas y galletas, París, Museo d'Orsay.



Fuente: Lumen – La historia de la Belleza

Figura 26. Fragmento – Rafael Valenzuela Rueda – Acrílico



Figura 27. Sandro Botticelli. Alegoría de la primavera, Florencia, Galería de los Uffizi.



Fuente: Océano – Obras maestras del arte

Figura 28. Fragmento – Rafael Valenzuela – Acrílico



Figura 29. Domenicos Theotocopoulus, “El Greco”. Resurrección, Madrid, Museo del Prado. (Detalle)



Fuente: Polígrafa – El greco

Figura 30. Fragmento – Rafael Valenzuela – Dibujo



Figura 31. Diego Velázquez. La adoración de los Reyes Magos. Madrid, Museo del Prado (Detalle)



Figura . Fragmento – Rafael Valenzuela

Figura 32. Fragmento – Rafael Valenzuela- Dibujo



Figura 33. José Ribera, “El españoletto”. Isaac y Jacob, Madrid, Museo del Prado (Detalle)



Fuente: Lunweg - Jusepe de Ribera, “el Españoleto”

Figura 34. Fragmento – Rafael Valenzuela – Dibujo

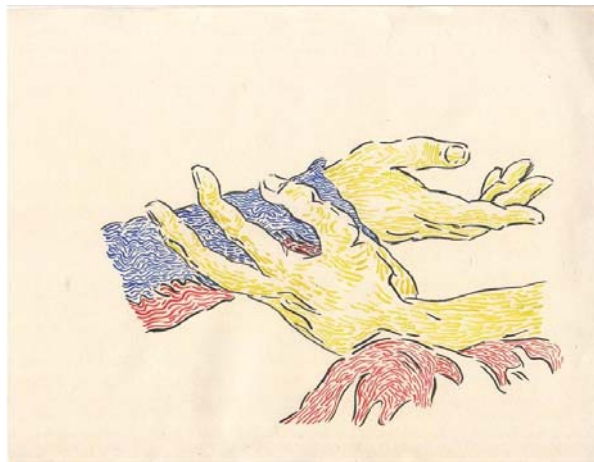


Figura 35. Edouard Manet. Desayuno sobre la hierba, París, Museo de Orsay.



Fuente: Océano – Obras maestras del arte

Figura 36. Fragmento – Rafael Valenzuela - Dibujo



Figura 37. Giorgio Morandi. Naturaleza muerta, Museo Metropolitano de arte de Nueva York.



Fuente: Polígrafa - Giorgio Morandi

Figura 38. Fragmento – Rafael Valenzuela – Acrílico



Figura 39. Jean Vermeer de Delft. La carta de amor, Amsterdam, Rijksmuseum (Detalle)



Fuente: Taschen – Jean Vemeer

Figura 40. Fragmento – Rafael Valenzuela - Acrílico



Después de revisar diferentes posibilidades de fuentes para elaborar una copia, comenzando por imágenes del real, como en el dibujo de la tortuga, fotografías en el caso del cuadro inicial de Frida Kahlo, copias de copias como en la segunda copia de Frida Kahlo y por último copia de una pintura. Llevó a escoger la copia de la imagen basada en la lámina o fotografía, pues de esta manera gana un significado de lógica fraudulenta, pues el recurso original no existe.

Los fragmentos que se escogen provienen de las pinturas de:

1. Eduard Hopper – Casa al anochecer.
2. Sandro Boticelli – Alegoría de la primavera.
3. John Everett Millais – Ofelia.
4. Edouard Manet - Desayuno sobre la hierba.
5. Jean Vermeer - La carta de amor.
6. Gustav Klimt – Salomé.

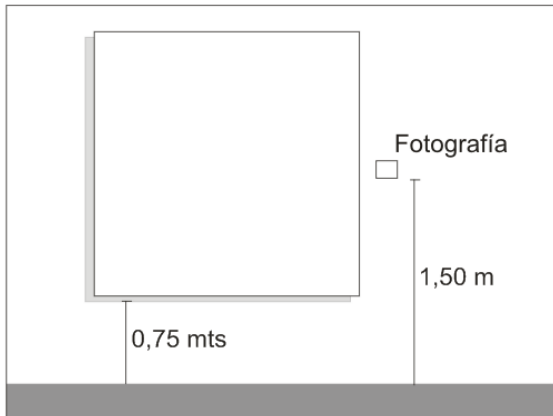
Las imágenes extractadas son apuntes visibles con respecto a la obra original, objetos en la obscuridad, limitando las márgenes de la pintura o a punto de desaparecer de la escena, son escenas alejadas de la realidad del cuadro originario, la luz sobre esos objetos apenas es visible o circundante. Las pinturas son precisamente obras de arte que se encuentran en museos distantes, en Europa, para aminorar la posibilidad de estar cerca a ellos en algún momento. Las obras son inalcanzables físicamente por el copista.

Para ubicar la pintura que conforma la serie, dentro del contexto del fragmento detallado, se ubican impresiones fotográficas de las pinturas que sirvieron de referente (Figura 41) para la obra en diferentes dimensiones las cuales se detallan más adelante.

El formato de las pinturas es mucho más grande que la imagen original, en sentido que fue de donde se apropió, Las pinturas toman estas dimensiones como recurso contemporáneo del cambio de escala o uso de la “escala aberrante” descrita por Arthur C. Danto: “a escala implica que algo no es de tamaño real, en este sentido

cualquier objeto a escala aberrante ya es aberrante”<sup>15</sup>. En este sentido las imágenes en el ambiente cotidiano compiten entre sí y se hace inherente buscar destacarlas entre las demás.

Figura 41. Esquema de ubicación de la pintura y la fotografía en el espacio museal.



Debido a que las fotografías de referencia no son de total conocimiento del público general e interesa hacer el paralelo para enseñar el origen del fragmento y poder luego establecer un juego de búsqueda de la imagen. La pintura de gran formato con una zona determinada y ampliada adquiere una nueva interpretación, derivada de la comparación en donde el título de la obra plantea el punto de partida de la reflexión.

---

<sup>15</sup> DANTO, Artur C. Estética después del fin de arte, Madrid: La balsa de medusa: 2005. p. 93.

## 5.4. Obra Formal

### Obra No. 1

Título: “Voyeur”

Figura 42.



Figura 43. Eduard Hopper – Casa al anochecer



Fuente: Debate – Eduard Hopper

### Pintura y fotografía

#### Materiales

- Acrílico sobre lienzo de 1,5 x 1,5 mts
- Fotografía 9 x 12,2 cm

**Obra No. 2**

**Título: “Vida”**

Figura 44.



Figura 45. Sandro Boticelli – Alegoría de la primavera



Fuente: Oceano - Obras Maestras del arte

### **Pintura y fotografía**

### **Materiales**

- Acrílico sobre lienzo de 1,5 x 1, 5 mts
- Fotografía 9 x 13,8 cm

**Obra No. 3**

**Título: “Sin vida”**

Figura 46.



Figura 47. John Everett Millais - Ofelia



Fuente: Salvat

**Pintura y fotografía**

**Materiales**

- Acrílico sobre lienzo de 1,5 x 1,5 mts
- Fotografía 9 x 12,6 cm

**Obra No. 4**

**Título: “Descubrimiento”**

Figura 48.



Figura 49. Edouard Manet - Desayuno sobre la hierba



Fuente: Salvat

**Pintura y fotografía**

**Materiales**

- Acrílico sobre lienzo de 1,5 x 1,5 mts
- Fotografía 9 x 11,3 cm

**Obra No. 5**

**Título: “Abandono”**

Figura 50.



Figura 51. Jean Vermeer - La carta de amor.



Fuente: Taschen - Vermeer

### **Pintura y fotografía**

#### **Materiales**

- Acrílico sobre lienzo de 1,5 x 1,5 mts
- Fotografía 9 x 7,7 cm

**Obra No. 6**

**Título: “Desaparecido”**

Figura 52.



Figura 53. Gustav Klimt - Salomé



Fuente: Salvat

**Pintura y fotografía**

**Materiales**

- Acrílico sobre lienzo de 1,5 x 1,5 mts
- Fotografía 9 x 2,2 cm

## 6. CONCLUSIONES

1. Este proyecto está orientado por intereses conceptuales; sobrepasando la innovación y la incursión en técnicas gráficas, dando importancia a la reflexión crítica de la imagen y a la sustancia que ella encierra, pues, al observar la pintura fragmentada se dio paso a crear otro nuevo concepto referente al tema principal de la obra dado por el artista.
  
2. Se obtuvo el resultado de ciertos elementos que a nivel semántico aportan diferenciación acerca de cómo se muestra al espectador que el espacio pictórico se basa en posibles marcos derivados de la fragmentación. Tales resultados se pueden puntualizar diciendo que:
  - a. Un estudio deconstructivo conlleva a analizar cada una de las partes del cuerpo pictórico, tanto como se desee.
  - b. Al desarrollar esta propuesta pictórica se ponen de relieve elementos no esenciales, muy similares a las características de realidad: cajas, cordones, animales rastreros, frutas, que son elementos informativos que hablan de la misma obra y del autor, que dan luces sobre nuevos parámetros para interpretar la pintura.
  - c. La labor hermenéutica conlleva realizar síntesis y observar con mayor profundidad una obra y trascender más allá de lo que el artista desea reflejar, eso es apropiación de pequeñas cosas, es decir, a través de fragmentos comprender la idea del artista
  
3. El arte contemporáneo plantea una dualidad entre creación y destrucción que no busca la dispersión del pensamiento del observador, sino más bien busca reforzar las capacidades perceptivas, agudizar el sentido de la sospecha, en donde la pintura es un medio comunicativo en donde se reevalúan, refuerza y mueren planteamientos estéticos y de la vida.

## 7. BIBLIOGRAFIA.

DANTO, Artur C. Estética después del fin de arte, Madrid: La balsa de medusa: 2005.

GOMBRICH, Ernst Hans Joseph. Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica. Barcelona: G. Gili, 1979.

HARRIS, Nathaniel. El Arte de Manet. Ediciones Polígrafa, S.A., 1.982.

HEIDEGGER, Martin. Caminos de bosque, versión española de Helena Cortés, Arturo Leyte. Madrid: Alianza: 1996.

LONDOÑO VELEZ, Santiago. Breve historia de la pintura en Colombia. Bogotá: Fondo de Cultura Económica. 2005.

OCONNOR, Steven. Cultura Postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad. Madrid: Akal, 1989.

PERETTI, Cristina de. Jacques Derrida: Texto y Deconstrucción. España: Antropos. 1992.

PRENDEVILLE, Brendan. El realismo en la pintura del Silgo XX. Barcelona: Destino, 2001.

RENNER, Rolf Günter. Edgard Hopper. Transformaciones de lo real. Berlín: Taschen. 1991.

RIEGER, Peter. La deconstrucción de Jacques Derrida. Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Autónoma de México. Volumen XXVI, número 84, 2004. RUEDA, Jorge y GIL TOVAR, Francisco. Reflejos del siglo XVI. En: HISTORIA DEL ARTE COLOMBIANO, Vol. 7. Bogotá: Salvat : 1983.

----- . ABC del arte del siglo XX. Londres: Phaidon. 1999.