

MAUSOLEO

RAUL ALVAREZ SIERRA

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
INSTITUTO DE EDUCACIÓN A DISTANCIA - INSED
CARRERA DE BELLAS ARTES
BUCARAMANGA
2005**

MAUSOLEO

RAUL ALVAREZ SIERRA

Monografía para Optar al Título de Maestro en Bellas Artes

Director

Luis Fernando Bernal Valderrama

Maestro en Bellas Artes

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
INSTITUTO DE EDUCACIÓN A DISTANCIA - INSED
CARRERA DE BELLAS ARTES
BUCARAMANGA**

2005

DEDICATORIA

Esta meta recibió el apoyo y la confianza depositada por mi familia, amigos y seres amados quienes brindaron un incondicional respaldo al proceso de formación y consolidación de mi plan de vida como artista, a ellos dedico mis logros en el camino del arte.

Raul Alvarez Sierra

AGRADECIMIENTOS

Presento mi más sincero agradecimiento a todas las personas que colaboraron en este proyecto. Así, como para quienes aportaron en la aclaración de mis ideas, orientación y corrección del proyecto, en especial a Roció Castellanos Rueda, Nelcy Camacho Pérez, Ligia Ofelia Velosa Alba y Doris Eulalia León Ariza.

Al maestro Luis Fernando Bernal director del proyecto por su dedicación y aporte.

Al grupo de maestros de la Carrera de Bellas artes, INSED – UIS quienes brindaron la oportunidad de buscar conocimientos y afianzar un juicio crítico frente al arte; a mis compañeros y amigos Graciela Sanzón, Henry Olarte y Diana Fontecha.

CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN	1
1. MARCO HISTORICO	4
1.1 HISTORIA DEL RETRATO EN EL MUNDO	4
1.2 ANTECEDENTES EN COLOMBIA	17
2. APOYOS CONCEPTUALES	23
2.1 IDEAS DE MUERTE	23
2.2 EL COLOR	25
3. MARCO TEÓRICO	28
3.1 ARTE	28
3.2 RETRATO Y AUTORRETRATO	30
3.3 LA MUERTE	34
4. DESARROLLO DE LA OBRA	39
4.1 PASOS	39

4.1.1 Bocetos	39
4.1.2 Elementos de preparación de la obra	40
5. ANTECEDENTES Y DESARROLLO DE LA PROPUESTA ARTISTICA	42
5.1 ANTECEDENTES	42
5.2 DENOTACION DE LA OBRA	46
5.3 CONNOTACION DE LA OBRA	47
6. CONCLUSIONES	53
BIBLIOGRAFIA	55
ANEXOS	58

LISTA DE FIGURAS

	pág.
Figura 1. Figura 1. Anónimo. <i>Las damas</i> .1700 a.c. piedra caliza, 80 x 63,5 cm.	5
Figura 2. Anónimo. <i>Coronación de la virgen</i> . Primera mitad del siglo. XIII. Pintura sobre tabla, 26x30.5 cm.	6
Figura 3. Anónimo. <i>Verónica de la Virgen</i> . 1405. Temple sobre tabla, 59 x 35 cm.	7
Figura 4. Da Vinci, Leonardo. <i>La Gioconda</i> . 1513. Óleo sobre tabla, 77 x 53 cm.	8
Figura 5. Scorel, Jan Van. <i>Retrato de hombre</i> , 1540. Óleo sobre tabla, 67 x 52 cm.	9
Figura 6. Durero, Alberto. <i>Autorretrato con pelliza</i> .1500. Óleo sobre tabla, 67 x 49 cm.	10
Figura 7. David, Jacques Louis. <i>Muerte de Marat</i> . 1793. Óleo sobre lienzo, 165 x 128 cm.	11
Figura 8. Van Gogh, Vincent. <i>Autorretrato</i> . 1887. Óleo sobre cartón, 19 x 14 cm.	12
Figura 9. Jhon Currin. <i>Ms. Omni</i> , 1993. Óleo sobre lienzo. 122 x 97 cm.	13
Figura 10. Zhang Xiaogang. <i>La gran familia n°2</i> . 1995. óleo sobre tela, 170 x 210 cm.	14
Figura 11. Tripp, Jan Perter. <i>Venezianischer Ikarus</i> . 1976. Aguafuerte, 55 x 77 cm.	15
Figura 12. Close Chuck. <i>Georgia</i> . 1984. Papel hecho ha mano, 142.24 X 114.30 cm.	16
Figura 13. Castillo, Mónica. <i>Autorretrato Como Cualquiera</i> . 1997.	

Óleo Sobre Lienzo, 50 X 70 Cm.	17
Figura 14. Vásquez de Arce y Ceballos, Gregorio. <i>La virgen orante</i> . 1680. Óleo sobre madera, 49 X 36 cm.	18
Figura 15. Espinosa, José Maria. <i>La Pola en capilla</i> . 1857. Óleo sobre lienzo, 80 x 70 cm.	19
Figura 16. Posada Rincón, Gouache de José Eusebio. <i>Niña con muñeca</i> . 1885. Óleo sobre lienzo, 20 x 12.5 cm.	20
Figura 17. De Santa María, Andrés. <i>Autorretrato</i> . 1921. Óleo sobre lienzo, 23.2 X 17.5 cm.	20
Figura 18. Acuña tapias, Luis Alberto. <i>Pachanga hogareña</i> . 1975. Óleo sobre madera, 90 x 122 cm.	21
Figura 19. Enrique Grau. <i>Nancy</i> , 1949. Óleo sobre tela, 48.5 x 38.8 cm.	22
Figura 20. Raul Alvarez. <i>Boceto 1</i> . 2004. imagen gif. Microsoft Photo Editor, 20 x 15 cm.	40
Figura 21. Raul Alvarez. <i>Boceto</i> . 8.5. 2004. Lápiz sobre papel, 15x110 cm.	40
Figura 22. Raul Alvarez. <i>Sin titulo</i> . 2003. Acrílico sobre lienzo, 120 x 80 cm.	43
Figura 23. Raul Alvarez. <i>Nona</i> . 2003. Acrílico sobre lienzo, 100 x 80 cm.	43
Figura 24. Raul Alvarez. <i>Autorretrato</i> 1998. Acrílico sobre lienzo, 70 x 50 cm.	44
Figura 25. Raul Alvarez Sierra. <i>Número 1, de la serie Mausoleo</i> . 2004. Acrílico sobre lienzo. 160 x 140 cm.	59
Figura 26. Raul Alvarez Sierra. <i>Número 2, de la serie Mausoleo</i> . 2004.	

Acrílico sobre lienzo. 160 x 140 cm.	60
Figura 27. Raul Alvarez Sierra. <i>Número 3, de la serie Mausoleo</i> . 2004. Acrílico sobre lienzo. 160 x 140 cm.	61
Figura 28. Raul Alvarez Sierra. <i>Número 4, de la serie Mausoleo</i> . 2004. Acrílico sobre lienzo. 160 x 140 cm.	62
Figura 29. Raul Alvarez Sierra. <i>Número 5, de la serie Mausoleo</i> . 2004. Acrílico sobre lienzo. 160 x 140 cm.	63
Figura 30. Raul Alvarez Sierra. <i>Número 6, de la serie Mausoleo</i> . 2004. Acrílico sobre lienzo. 160 x 140 cm.	64
Figura 31. Raul Alvarez Sierra. <i>Número 7, de la serie Mausoleo</i> . 2004. Acrílico sobre lienzo. 160 x 140 cm.	65
Figura 32. Raul Alvarez Sierra. <i>Número 8, de la serie Mausoleo</i> . 2004. Acrílico sobre lienzo. 160 x 140 cm.	66
Figura 33. Raul Alvarez Sierra. <i>Número 9, de la serie Mausoleo</i> . 2004. Acrílico sobre lienzo. 160 x 140 cm.	67

LISTA DE ANEXOS

	pág.
ANEXO A: Serie <i>Mausoleo</i> .	59
ANEXO B: Elementos del anteproyecto.	68
ANEXO C: La muerte de los artistas.	73

RESUMEN

TÍTULO: MAUSOLEO^{*}
AUTOR: ALVAREZ SIERRA, Raul^{**}
PALABRAS CLAVES: Retrato - autorretrato - muerte.

DESCRIPCIÓN:

En ésta obra, existe un interrogante sobre el autorretrato y particularmente sobre aquel que se logra capturar en la memoria del álbum familiar, estas imágenes fueron utilizadas como referencia y testimonio de ese autorretrato, por lo que, se convierte en un ejercicio indirecto, ya que se ha tomado de un retrato (la foto); junto con esta referencia se presenta una reflexión personal sobre una idea de muerte. Esto elementos son asumidos en una especulación pictórica; que se puede plasmar gracias a los componentes que brinda la pintura, tales como el color, que toma un carácter simbólico, enmarcando tiempo, espacio y sensaciones; mientras que en la imagen se descubren recuerdos, huellas y remembranzas de aquellas muertes que identifican, construyen y recrean a un individuo.

La obra consta de nueve cuadros, en los cuales se logran descubrir retratos de diferentes etapas del autor que van desde su infancia, hasta su época actual; en ellos se destacan unos planos monocromáticos que sirven de marco para un rostro agrisado de ojos cristalinos, que se presenta en un primer plano central, como si estuviera posando frente al artista, que se interesa por la búsqueda de la representación de una personalidad individual, donde se intenta encontrar, reconociendo sus muertes.

El trabajo presenta unos fundamentos conceptuales basados en la historia del arte, como el retrato y autorretrato. De igual forma, hay una reflexión sobre la muerte fundamentada en una preocupación personal y filosófica. Se retomaron los conceptos de artistas extranjeros y nacionales, cuyos aportes son importantes por el enfoque que le dan al estudio del retrato, tales como: Edgar Degas, Pablo Picasso, Jhon Currin, Zhang Xiaogang, Andrés de Santamaría, Alfonso González Camargo, Sergio Trujillo Magnenat, Enrique Grau, Beatriz González, entre otros.

* Proyecto de grado

** Universidad Industrial de Santander. Carrera de Bellas Artes. BERNAL VALDERRAMA, Luis Fernando

ABSTRACT

TITLE: MAUSOLEUM*

AUTHOR: ALVAREZ SIERRA, Raul**

KEY WORDS: Portrait - self-portrait – death.

DESCRIPTION:

In this work, a questioning one on the self-portrait exists and particularly on that that manages to capture in the memory of the family album, these images were utilized as reference and testimony of that self-portrait, for which, becomes an exercise indirect, since has been taken of a portrait (the photo); along with this reference is presented a personal reflection on an idea of death. This elements are assumed in a pictorial speculation; that can be expressed thanks to the components that offers the painting, such as the colour, that takes a symbolic character, framing time, space and sensations; while in the image memories they are discovered, tracks and memories of those deaths that identify, they build and they amuse an individual.

The work is comprised of nine pictures, in which they manage to discover portraits of different phases of the artist that go since his infancy, to his present epoch; in them some flat are emphasized monochromatic that serve of framework for a face gray of crystalline eyes, that is presented in a first central plan, as if front was siing al artist that is interested for the search of the representation of Individual personality, where he tries to find, recognizing his deaths.

The work presents some conceptual bases based on the history of the art, like the portrait and self-portrait. Of equal form, there is a reflection on the death supported in a personal worry and metaphysics. The concepts of whose, national and foreign artists were taken up again contribute you are important by the focus that give him al study of the self-portrait, such as: Edgar Degas, Pablo Picasso, Jhon Currin, Zhang Xiaogang, Andrés of Santamaría, Alfonso González Camargo, Sergio Trujillo Magnenat, Enrique Grau, Beatriz González, among others.

* Graduation work

** Universidad Industrial de Santander. Faculty of Arts. BERNAL VALDERRAMA, Luis Fernando

INTRODUCCIÓN

El proyecto *Mausoleo*, representa la búsqueda plástica de un proceso de formación artística, que comienza a gestionarse por la preocupación de hallar una expresión que permitiera consolidar unos conocimientos plásticos. En esta autorreflexión, se encuentra que la pintura se convirtió a través del proceso del autor, en el elemento con el cual se logra hallar un lenguaje más íntimo, que admitía la comunicación con el contexto; luego de haber escogido el medio, la inquietud recaía en el tema, en este punto hay un elemento a tener en cuenta, que es el interés personal por una búsqueda de la identidad, tanto propia como plástica; así se logra converger en la obra dos temas que emprendan un camino de auto-conocimiento; uno es el autorretrato y el otro es una idea de muerte.

La propuesta pictórica responde a la necesidad de aplicar el manejo de estas dos ideas iniciales, partiendo de que la pintura del autorretrato permite la oportunidad de reflexionar sobre el autor. El reto del espejo histórico, logra el reconocimiento en el acto mismo de la recreación y el desnudo palpable del alma; así la pintura tiende al descubrimiento del autor, y no al contrario, donde éste descubra el arte sino que el arte vaya descubriendo al artista en su quehacer plástico, donde el camino sea el color, la forma y la imagen.

Los autorretratos históricos que se realizaron muestran un relato, una narración; que se encontró en las fotos familiares donde se puede reconocer el autor, buscando potencializarlas en una imagen más pura y limpia del rostro, donde la pintura descubre sus propios elementos. El autorretrato trata de mostrar, en imagen, la propia tradición y narración, que determina su identidad, planteando que en cada reconocimiento hay una muerte que dio paso para una nueva recreación permitiendo el otro autorretrato. Así, la muerte en este proyecto no posee tintes trágicos y melodramáticos, sino la oportunidad de una reinvención que se da entre un inicio y un fin de cada ser que busca una autenticidad en estado perpetuo de cuestionamiento y crisis. Los escritores recurren a diarios o autobiografías, para el pintor un buen inicio en su camino artístico es recurrir al autorretrato, pintar su propio rostro, así como escribir una autobiografía es ya un acto de

confesión por él que el autor revela voluntariamente la parte más íntima de su mundo y de su ser.

Lo que se pretendió plasmar fue un relato biográfico, para comenzar una nueva etapa de muertes, de tal forma, los nueve grandes mausoleos que conforman esta serie plástica buscan ante todo, encontrar un camino hacia la autenticidad de un lenguaje artístico. En el plano sensible se encuentra el propio acto de entenderse a sí mismo; la imagen revela una muerte dada por lo pasado, el rostro gris admite el distanciarse de la realidad actual y denota una cualidad de lo no existente y de lo que ya no pertenece por lo menos tangiblemente a una actualidad. El ser del autor, y su esencia limitada y mortal, se hace palpable en la huella de la imagen sensible a un engaño reflexivo que acontece en el autorretrato.

Los autorretratos al tomar el carácter de una imagen no existente en la realidad son, al modo de ver del autor, la representación de una rigidez hierática de gran solemnidad, en la que todo rastro de lucha, o de agonía, con su cuota emocional de angustia, miedo o temor, ha sido, casi de forma íntegra, exaltada cuando éste se enfrenta a la imagen, el recuerdo, su muerte en esa etapa y al quehacer artístico.

Las huellas de esa lucha entre la imagen rescatada de la memoria familiar (la foto) y el autor, se ven evidenciadas en los rastros de cada imagen, ya sea en la solemnidad de un gesto o en la mueca redimida; esta disputa o comunión agónica que el pintor viviente libra contra su propia sombra, o en relación a una muerte que se le aparece próxima, eterna y casi hermana, así mismo, son sublimadas por el arte que irónicamente y antagónicamente eterniza ese fallecimiento en cada imagen plasmada evidenciándola como el icono que va a perdurar.

Mausoleo es una propuesta plástica que busca por medio de la imagen recogida a través del vestigio histórico que dejan las fotos familiares, efectuar una reconstrucción artística donde hay una comunión entre una idea de muerte frente a la reflexión auto-biográfica; la cual utiliza elementos como el color del fondo, que simboliza tiempo y espacio, el color de

la piel que representa lo ido, lo no existente. La última mirada del rostro a punto de iniciar otra etapa de muerte se cristaliza bajo la forma de un icono; la obra es un sencillo paso para emprender un camino artístico y personal.

1. MARCO HISTORICO

1.1 HISTORIA DEL RETRATO EN EL MUNDO

El autorretrato posee una historia bastante amplia dentro del desarrollo del arte que se puede remontar hasta la época prehistórica, ésta historia es paralela a la del retrato, ya que el autorretrato es en sí un retrato; sólo que detrás del autorretrato, considerado como un género más, que ha mudado en estilos y corrientes diversos, se esconde una constante ambición de todo pintor por recrearse. Lo que lo particulariza dentro del género del retrato.

El retrato es como lo afirma la Enciclopedia Británica: “una evocación de ciertos aspectos de un ser humano particular visto por otro”¹. Cuando se habla de autorretrato visto por el mismo artista, esta definición es bastante amplia, ya que, al señalar que algunos aspectos se refieren a un sin fin de particularidades del personaje que pueden simbolizar un retrato; sumado a ésto una interpretación subjetiva sería interminable la búsqueda de una historia del retrato; pero en este caso y en forma técnica se puede interpretar como un género artístico que busca representar al hombre, fundamentalmente el rostro, a través de diferentes medios como: la fotografía, la pintura o la escultura.

En el caso de la pintura, la presentación retratista se ha desarrollado a través del tiempo, dependiendo de cada cultura. En el periodo antiguo, en Egipto tuvo una gran connotación el retrato en el arte funerario. En el año 1500 a.C., pasó de la forma esquemática de la imagen del faraón al retrato del mismo, debido a su condición humana y divina con ciertas particularidades que le daban una identidad. A partir de este momento se puede hablar propiamente del retrato como tal, pues se logran identificar dos elementos importantes

¹Enciclopedia Británica, citado por GALIENNE y FRANCASTEL, Pierre. En: El Retrato. Cuadernos arte cátedra. Madrid: Cátedra, 1998. P. 9.

que caracterizan el retrato, como son; “los rasgos individualizados y la posibilidad de identificar el modelo”²

La zona de Mesopotamia quedan nulos los vestigios del desarrollo del retrato, debido a que la pintura asiría no contó con la oportunidad de estar protegida por necrópolis, como sí la tuvo Egipto. En Creta, no se produjo igualmente un arte funerario que retratara ni a sus dioses, ni a sus reyes, sin embargo, aparece el retrato en la cultura cretense, pero no con una intención clara. Los retratos de mujeres son los más reconocidos de ésta cultura como es el caso de *las damas* del Palacio de Cnossos (véase. figura1); estos revelan un arte cortesano y no mortuario donde si se pudiera adjudicar una cierta identidad, las representaciones no pretendían “la supervivencia del retrato, sino decorar una sala de ceremonias”,³ de igual forma, no existe un número considerable de los mismos que permita identificar ese deseo de reproducir personas o de denotar el virtuosismo de un arte dedicado que puede variar para no repetirse.

Figura 1. Anónimo. *Las Damas*.1700 a.C. piedra caliza, 80 x 63,5 cm.



² GALIENNE y FRANCASTEL, Pierre. El Retrato. Cuadernos arte cátedra. Madrid: Cátedra, 1998. P. 14

³ Ibid., P.39.

En el período romano y griego se desarrolló tímidamente en sus primeras etapas, el retrato como tal; pero a la llegada del cristianismo hasta el Renacimiento se consideró que el retrato había desaparecido por la religión y las invasiones bárbaras; sin embargo, ésta es una apreciación errónea como lo señala Galienne al demostrar que el retrato del bajo imperio lejos de perderse en el tiempo del cristianismo, alcanza un gran desarrollo en los siglos III y IV, donde aparecen nuevas prácticas para hacer retratos, como cristales dorados, dípticos consulares y nupciales, alhajas o vajillas. Es así como el retrato se extiende a los objetos usados cotidianamente. De igual manera hay que tener en cuenta, que en la época del apogeo romano, al extenderse el imperio se multiplicó la producción de retratos de sus gobernantes, que ampliaban su influencia de manera simbólica con la representación de su imagen en los diferentes lugares de los territorios dominados.

En cuanto al retrato cristiano, aparece el rostro del Cristo primitivo a pesar que por los principios cristianos, habría de oponerse a la práctica del retrato, sin embargo, fue una herramienta considerada para despertar el interés por el valor personal del hombre, “la preocupación por la salvación individual del alma y el estudio de la particularidad física del cuerpo van a la par, aun cuando desde el punto de vista metafísico el uno perjudique al otro”⁴. (véase figura 2)

Figura 2. Anónimo. *Coronación de la virgen*. Primera mitad del siglo. XIII. Pintura sobre tabla, 26x30.5 cm.



⁴ Ibid., P. 51.

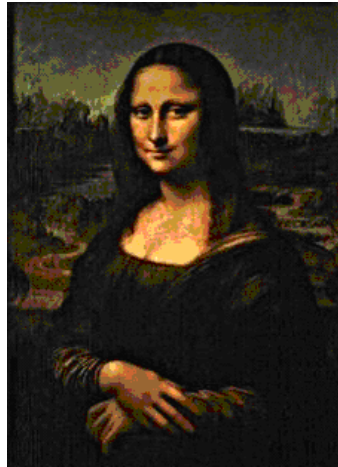
En la Edad Media el retrato mantuvo una particularidad sagrada y los papas fueron representados como fundadores de la Iglesia, así como los reyes lo fueron en calidad de elegidos de Dios, de esta manera los papas y los reyes aseguraron la supervivencia del retrato en este período, al igual que las ofrendas que embellecían las iglesias con retratos de santos, vírgenes y de los mismos donantes. (véase. figura 3)

Figura 3. Anónimo. *Verónica de la virgen*. 1405. Temple sobre tabla, 59 x 35 cm.



En el Renacimiento, ya aparece el retrato de manera más libre, donde la justificación de lo sacro se pierde y aparece una voluntad particular e independiente. El artista entró en una introspección de retrato, buscando tanto en técnica como en efectos visuales un mayor desarrollo del género; aquí es donde aparece de manera más definida y abierta el autorretrato; en este período se rodeaba la figura de fondos que el artista imaginaba y recreaba en un lienzo como paisajes, espacios internos o fondos neutros y se tipificaron las posiciones del retrato de la siguiente manera: De perfil, de frente o de tres cuartos, ya fuera un busto, de pie, cuerpo completo, sedente, yacente o ecuestre.(véase. figura 4)

Figura 4. Da Vinci, Leonardo. *La Gioconda*. 1513. Óleo sobre tabla, 77 x 53 cm.



En la época que se da el cisma religioso y aparece el protestantismo, el retrato toma un gran auge debido a la prohibición de las imágenes religiosas en los países que asumieron esta renovada religión; lo que generó una diversificación del retrato que antes no había alcanzado, apareció el retrato de corte, retrato oficial, alegórico, filosófico, mórbido, de carácter o retrato tratado como una naturaleza muerta. El retrato asumió tal importancia dentro de las cortes y la nueva burguesía, que se extendió por toda Europa alcanzando gran importancia en Flandes, donde se popularizaron los pintores de la corte destacándose artistas como Scorel, (véase figura 5), Moro, o el mismo Tiziano que populariza el retrato en España y lo convierte en un elevado género a la vanguardia de la época.

Figura 5. Scorel, Jan Van. *Retrato de hombre*, 1540. Óleo sobre tabla, 67 x 52 cm.



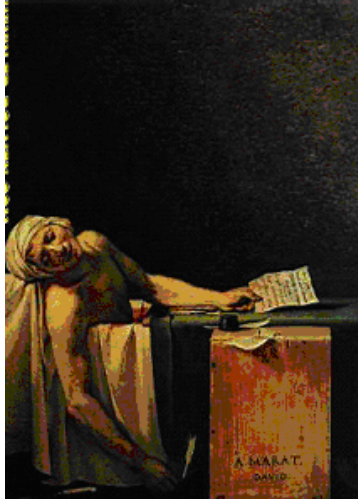
En Inglaterra, el pintor Antoon Van Dyck, fue uno de los más revolucionarios en este género al crear un equilibrio entre la gran figura central en el primer plano y el entorno. Así mismo, el retrato tuvo grandes exponentes en España, como Francisco de Zurbarán, y Diego Velásquez y en Francia e Italia se mantuvo en un bajo perfil, gracias a que se consideraba como un género de poco valor, de igual manera, se destacan artistas que realizaron retratos como Leonardo, Durero (véase figura 6), Parmigianino, Poussin, Chardin o Goya, quienes ampliaron y crearon nuevos modos de ver el retrato y el autorretrato. Por ejemplo Rembrandt, junto a Rubens, empleó el autorretrato como una especie de autobiografía de sí mismo, de sus mujeres e hijos y de su círculo de amigos.

Figura 6. Durero, Alberto. *Autorretrato con pelliza*. 1500. Óleo sobre tabla, 67 x 49 cm.



Con la revolución francesa en curso y consolidada, el nuevo sector social, la burguesía, impulsó el retrato, ya que este grupo buscó ostentar lo que antes había sido solo privilegio de la monarquía ya decadente. Durante la primera mitad del siglo XIX se desarrollaron tres estilos del retrato: el retrato de ostentación, donde la persona era representada en el ejercicio de sus funciones; el de tres cuartos y el busto, una solución económicamente ventajosa cuya mayor preocupación fue lograr un parecido con el retratado. En este período se destacaron artistas como Jacques Louis David (véase figura 7) y Jean-Auguste Dominique Ingres.

Figura 7. David, Jacques Louis. *Muerte de Marat*. 1793. Óleo sobre lienzo, 165 x 128 cm.



Después de la segunda mitad del siglo XIX, el retrato asume otras formas de recrearse, pero continúa siendo una de los más populares géneros que ha existido; la fotografía en lugar de ser un oponente al género, no ha hecho más que desarrollar en capas cada vez más amplias de la sociedad. Fueron innumerables los artistas del siglo XX que han realizado, ya sea retrato o un autorretrato en su vida de pintores, como es el caso de Manet, Degas, Cezanne, Van Gogh, (véase. figura 8), Picaso, Kokoschka, Bacon, Dalí, para mencionar sólo algunos, que ya no sólo vieron en el retrato un modelo como tal, sino que, lo convirtieron en un motivo para desplegar toda la capacidad creativa del artista plástico.

Figura 8. Van Gogh, Vincent. *Autorretrato*. 1887. Óleo sobre cartón, 19 x 14 cm.



En la contemporaneidad se pueden mencionar dos artistas particulares que tomaron gran importancia para este proyecto como son Jhon Currin quien retrata personas de su cotidianidad exaltando algunos clichés, refleja un realismo casi caricaturesco, “esos retratos son grotescos, pero a la vez muestran una gran sensibilidad”⁵. La obra de este personaje tiene como base ocasional igualmente la fotografía como asiento de inicio de su quehacer artístico.

Este artista representa una corriente alternativa que reconsidera las posibilidades de la pintura figurativa, sus obras son un intento por encontrar la manera en que la figuración puede ser relevante y actual en la cultura presente. La constante en su trabajo es su interés en la figura humana, por lo visual y por ser ésta un vehículo para contar una historia de su contexto neoyorquino. En sus retratos rompe estereotipos sociales y de género, sus pinturas crean una ambigua representación de los roles tradicionales, llegando a convertirlos en caricaturas sociales. (Véase figura 9)

⁵ BURKHARD, Riemscheider, arte para el siglo XXI. España: Taschen, 2000.P. 110.

Figura 9. Jhon Currin. *Ms. Omni*, 1993. Óleo sobre lienzo. 122 x 97 cm.



El otro artista a tener en cuenta es Zhang Xiaogang artista chino, que representa la escuela de Sicuani en Beijing; el artista en sus pinturas captura la homogeneidad superficial de la colectividad a través de las caras lisas, puras y uniformes con ojos llamativos. Sus trabajos están inspirados por las fotografías familiares viejas. Buscando en ellas las idiosincrasias pequeñas, de su pueblo exaltando el ojo, unas gafas, un lunar, unos dientes imperfectos o un rastro de pelo, que revele las diferencias psicológicas de cada personaje y su contexto. Cuando Zhang Xiaogang dice que "nosotros vivimos en una familia grande", es por que en su obra es fundamental este elemento de la sociedad de donde parte toda una estructura narrativa que plasma en su obra. (Véase figura 10)

Figura 10. Zhang Xiaogang. *La gran familia n°2*. 1995. óleo sobre tela, 170 x 210 cm.



Los artistas del neorrealismo son igualmente importantes para este proyecto, en ellos hay un marcado interés por el retrato y sus posibilidades de expresión, tomando la fotografía como elemento de referencia frente a la realidad y su singularidad; la fotografía fue tomada como medio auxiliar y preparatorio de la obra artística. Ejemplo de ello es el artista Jan Perter Tripp quien parte de esta para elaborar sus cuadros. (véase figura 11)

Tripp muestra el reverso de la medalla, la parte suprimida, anodina de la realidad, la que ha sido pasada por alto: caricaturesco en la monja Bavara...opresivo después en los retratos de psicópatas o en el cuadro de medio cuerpo *Crepúsculo*: un hombre un cualquiera, para el que el cuello y la vida resultan demasiado estrechos, vestido con la camisa planchada a diario, la trampa de lo cotidiano⁶

⁶ SANGER, Meter. Nuevas formas de realismo. Madrid: Alianza Forma, 1981. P. 95.

Figura 11. Tripp, Jan Perter. *Venezianischer Ikarus*. 1976. Aguafuerte, 55 x 77 cm.



Otros artistas que pertenecen a este movimiento son Gerhard Richter o Chuck Close. Este último toma los retratos extremadamente ampliados y elaborados de manera fotorrealista con una pintura conceptual y analítica; este artista buscaba hallar algo más que la simple expresión de la realidad, tal vez, su artificialidad como él lo señalaba. “la única manera en que puedo lograr lo que quiero es no comprender la realidad de lo que estoy manejando, sino la artificialidad de lo que es. Así, tal vez me sentiré más cómodo con el término *neoartificialista* que con el de *neorrealista*”⁷ (vease figura 12)

⁷ RUHRBERG, Karl. Arte del siglo XX. España: Taschen, 2001.P. 339.

Figura 12. Close Chuck. *Georgia*. 1984. Papel hecho ha mano, 142.24 X 114.30 cm.



A nivel latinoamericano se tomaran en cuenta artistas como Frida Kalo, Nahum Zenil, Mónica Castillo, (véase figura 13). Esta última artista ha manejado el tema del autorretrato como directriz de su obra frente a una propuesta plástica basada en la experimentación de diferentes materiales y su relación con ellos. El retrato en ella sufre un desdoblamiento frente al quehacer del arte y de sus materiales, que delatan una cotidianidad del trabajo como contrapeso de su poder ilusionista. Esta deliberación ha de disipar la suposición de que la imagen es la efusión de un momento emocional determinado, para fragmentarla en momentos de trabajo que minan la suposición de todo subjetivo.

Figura 13. Castillo, Monica. *Autoretrato como cualquiera*. 1997. Óleo sobre lienzo, 50 X 70 cm.

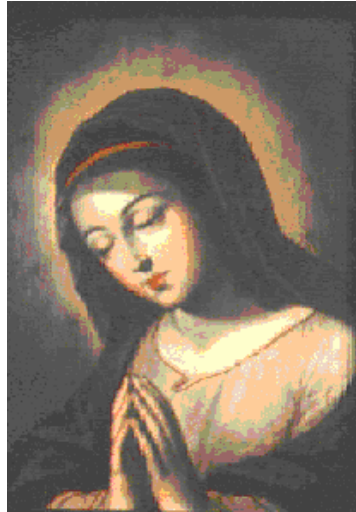


1.2 ANTECEDENTES EN COLOMBIA

En Colombia el retrato igualmente ha sido muy difundido a través de su historia; en el período precolombino, se pueden hallar figuras zoomorfas que representan manifestaciones del retrato de dioses que vinculan el mundo natural con el mundo humano

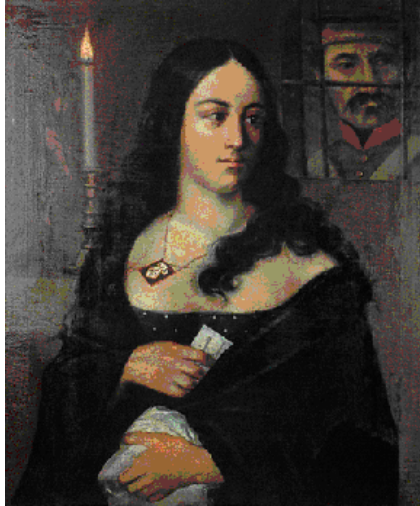
En el período colonial el retrato estaba destinado a la cúspide de la sociedad, por lo cual, era común, encontrar retratos de los personajes más representativos e influyentes de esta época; teniendo en cuenta que la iglesia católica fue una de las principales gestoras de éste genero, demandando una gran número de retratos referidos a los santos y personas divinas; las cuales, estaban por lo general, acompañadas de escritos, recibiendo el nombre de cartelas. (Véase figura 14).

Figura 14. Vázquez de Arce y Cevallos, Gregorio. *La virgen orante*. 1680. Óleo sobre madera, 49 X 36 cm.



Para la época republicana, los temas de retratos adquieren una gran importancia y estilo particular, destacándose su composición. La idea estaba relacionada siempre con el desempeño de su rol social; ya fueran militares, políticos o personajes públicos de gran importancia. Se pueden encontrar en su mayoría de cuerpo entero o medio cuerpo con una cortina de fondo y una mesa para el caso de los hombre; en cuanto a los retratos de las mujeres la intención siempre fue la de exponer la suntuosidad de sus trajes, joyas y posición social. De igual manera se popularizan los retratos de los próceres de la patria, convirtiendo el este género en un homenaje a sus campañas libertadoras y su heroísmo. (Véase figura 15)

Figura 15. Espinosa, José María. *La Pola en capilla*. 1857. Óleo sobre lienzo, 80 x 70 cm.



A finales del siglo XIX ingresa al país una influencia académica, la cual, se consolida a comienzos del siglo XX. Este proceso estuvo enmarcado por varios intentos de crear una academia que profesionalizara el trabajo del artista, este movimiento transformó la idea del retrato heroico, por la de un retrato más realista, sin perder la temática del retrato elitista; de igual manera, este período trajo consigo nuevos estilos que influenciaron en el desarrollo del género retratista, traídos de academias tales como: San Fernando en Madrid, San Carlos en México y Julien en Paris. (véase figura 16)

Figura 16. Posada Rincón, Gouache de José Eusebio. *Niña con muñeca*. 1885. Óleo sobre lienzo, 20 x 12.5 cm.



La primera mitad del siglo XX, se caracterizó por la gran influencia de los movimientos que se generaron en Europa. La Academia de Bellas Artes que se había formado en el siglo pasado asume un nuevo rol tomando el nombre de Escuela, de esta forma el espectro de comprensión artística se amplía para la plástica nacional; movimientos como el impresionismo, el expresionismo o el inglés Arts Crafts y el francés Art Nouveau, enriquecieron la manifestación retratista. (véase. figura. 17)

Figura 17. Andrés De Santa María. *Autoretrato*. 1921. Óleo sobre lienzo, 23.2 X 17.5 cm.



En la segunda mitad del siglo XX los movimientos políticos afectaron los intereses artísticos nacionales, produciendo un cambio en la temática, desbordándose a la problemática social vigente de la época, por ello, es común encontrar retratos frecuentes de campesinos, indígenas o trabajadores. En este mismo periodo, hubo un rompimiento con la academia y se asumen estilos e influencias extranjeras. (véase figura. 18)

Figura 18. Acuña Tapias, Luis Alberto. *Pachanga hogareña*. 1975. Óleo sobre madera, 90 x 122 cm.



En Colombia se presenta de igual manera una gran tendencia por el autorretrato con artistas como, Julián Gallego quien afirma que “lo esencial del retrato es prolongar más allá del espacio y del tiempo la apariencia vital de una persona”⁸ como Andrés de Santamaría, Alfonso González Camargo, Sergio Trujillo Magnenat, Enrique Grau, Beatriz González, Fernando Dávila, Alejandro Obregón, entre otros. (véase. figura 19)

⁸ RUBIANO CABALLERO, German. Autorretrato colombiano del siglo XX. Bogota: Departamento De Publicación Del Centro Colombo Americano, 1996. P. 3.

Figura 19. Enrique Grau. *Nancy*, 1949. Óleo sobre tela, 48.5 x 38.8 cm.



2. APOYOS CONCEPTUALES

2.1 IDEAS DE MUERTE

La muerte es un concepto que posee infinidad de posibilidades de interpretación en diferentes ciencias, religiones y corrientes del pensamiento; el análisis total sería imposible plantearlo; ya que no es el interés de este proyecto un tratado sobre la muerte. Se enunciarán principalmente, dos posiciones de la cultura occidental, una desde un existencialismo ateo, el de Sartre, Jean Paul y la otra desde el cristianismo de manera bosquejada. Si buscamos un significado simple, como el que presenta un diccionario daría como resultado una definición concreta y tacita que sería de utilidad para ver este problema como es: “cesación definitiva de la vida”⁹ esto abre el campo a la discusión entre estas dos posiciones.

Desde la prehistoria de la humanidad, la muerte ha sido un elemento importante y que posee un significado especial, el conocimiento que se tiene del manejo de la muerte por parte del hombre de esta época está dado gracias al vestigio dejado a través de las tumbas, las cuales, se convertían en museos de objetos personales que testimonian ese deseo de perdurar en la muerte, esto de alguna manera es algo que se repite en todas las culturas, donde existe una esperanza de una continuidad de la vida en el más allá.

Al transcurrir el desarrollo histórico del hombre este concepto va cambiando y se va intelectualizando. Es así, que hay características que enmarcan este concepto y que son genéricas en varias culturas, tales como el deseo de eternidad de los individuos después de la muerte, o incluso en la vida del que no murió. Los muertos siguen formando parte de nuestra vida activa en cuanto los recordamos. La conservación de las tumbas, de los cuerpos, de las figuras de los seres que ya no están con nosotros sigue marcando la presencia de alguien que no está, pero que se encuentra presente. El problema de la muerte, desde un punto de vista filosófico, para el hombre es la conciencia de ella la que lo hace reflexionar existencialmente, “los animales son mortales y no son conscientes de

⁹ GARCIA, Ramón. Pequeño Larousse Ilustrado. Buenos Aires: Larousse, 1984. P. 705.

ello; los dioses son inmortales y son conscientes de ello, pero el pobre hombre, a mitad de camino entre ambos, es mortal y es consciente de ello y en ello radicaría su angustia existencial básica”¹⁰. Es así, que no se puede tener experiencia de la muerte, porque ella es la negación de la vida y esa falta de conocimiento crea en el hombre esa angustia.

Para Jean Paul Sartre, el aceptar morir por vejez es aceptar que la vida sea una empresa limitada. Vamos a vivir nuestra vida en función de cumplir nuestros objetivos a esa fecha y por ello decimos que es una empresa limitada. Sin embargo, el problema radical, es que la muerte está presente en cualquier momento por lo tanto ese objetivo que es limitado, sería además, fallido, ya que puede entrar a su fin en cualquier momento

La muerte es una pérdida para aquellos que quedan vivos. El muerto es una pérdida desconocida que no llega a ser comprendida por el individuo que está vivo porque no se puede conocer aquellos elementos que se encuentran siendo fuera del mundo, a menos que sea introducido un acto de creencia y fe religiosa. Siguiendo esta línea conceptual Sartre, plantea que la muerte es un fenómeno que se puede esperar de manera particular, pero no la muerte como tal, ya que ésta nunca la podemos enfrentar porque nunca la conocemos, sólo conocemos formas de muerte. Así la muerte es desconocida y es el fin de la existencia que plantea una gran interrogante frente al hombre.

Desde el punto de vista de la antropología religiosa y especialmente desde la visión cristiana la muerte es el momento en que el hombre llegará a enfrentar sus culpas y a encontrarse consigo mismo al morir, en una situación inevitable e irreversible en ese destino que ya está trazado por su condición humana. Es así, que logrará una forma de conciencia y libertad no humanas, tendría otra forma de destino; esta posición es, a diferencia de la de Sartre, conciente de la muerte y su paso después de la vida, gracias al dogma; Rahner, aclara esta idea cuando le da una gran magnitud al fenómeno de la muerte como eje fundamental de la historia pero visto desde una posición teológica: “la muerte oculta necesariamente en sí misma todos los misterios del hombre... el

¹⁰ PASTORINIM, Germán H. Sueños y muerte. [en línea]. 2ª ed. México. Sinexi. 1997. disponible en internet: <http://www.monografias.com./doc/doc/doc.199708209300.html>.

cristianismo es la religión que conoce la muerte de un hombre como el suceso más fundamental de la historia de la salvación y de la historia universal [...y por lo tanto no cabe admirarse de que] la muerte no [sea] algo que sucede en el hombre junto a muchas otras cosas sino que [sea] aquello en lo que el hombre mismo se realiza en su condición definitiva”¹¹

Es importante señalar el aporte que hizo el escritor que ha trabajado la relación entre la muerte y la fotografía; por tal motivo, es citado en este apartado, para acercar más aun la idea de muerte al proyecto. Roland Barthes, en *La cámara lucida* realiza un escrito dedicado a reflexionar sobre lo que él leía en la fotografía del invernadero de sus restos familiares; es toda una apología a la muerte del otro, en este caso la de su madre y el profundo dolor que invade su alma al tomar cada fotografía de ella.

Este autor toma la muerte como la dura victoria de la especie, ya que en la muerte de lo particular se halla la satisfacción de lo universal; la muerte es asumida por lo tanto, como una necesidad dolorosa e histórica, para el que la vive. En el mundo de la historia aquella que se plantea como referencia de lo que no está, en aquel que vive; se hallan los recuerdos, aquellos que lo alejan de esa necesidad de acercarse a su madre. La foto finalmente resulta ser un reencuentro con esa muerte, ese pasado, que no vive; pero que le permite reencontrarse en el presente con un mundo que se procura recrear por medio de un texto. En últimas es tomada la muerte como la tomaron los griegos quienes penetraban en ella andando hacia atrás; tenían frente a ellos el pasado. Es decir, que la muerte se presenta como una reflexión para ir en el camino de la existencia.

2.2 EL COLOR

El definir este concepto es importante en la medida que se convierte en la obra en un elemento fundamental. El color en sí, existe, no es una característica del objeto, es más bien una apreciación subjetiva que percibe el hombre. Es así que se puede tomar como

¹¹ SARTRE, Jean Paul, citado por LESSING. G. E. En: la ilustración y la muerte: dos tratados. España: Debates, 1992. P. 35.

una impresión que se origina como reacción a la estimulación del ojo y de sus dispositivos nerviosos, por la energía luminosa de ciertas longitudes de onda.

El color es entonces un hecho generado por la acción de la vista que se da gracias a las diferentes percepciones del ojo a distintas longitudes de onda que componen lo que se denomina el espectro de luz blanca reflejada en una hoja de papel. En general, lo que sucede es que cuando percibimos un objeto de un determinado color, no es el objeto el que posea en sí el color, sino que la superficie de ese objeto refleja una parte del espectro de luz blanca que recibe y absorbe las demás. Esta luz blanca se conforma por tres colores básicos: rojo intenso, verde y azul violeta.

Para poder estudiar los problemas del color se pueden plantear según Johannes Itten¹² en su libro *El arte del color* desde cuatro puntos de vista. El primero, es desde el físico, donde se estudian las vibraciones electromagnéticas o la naturaleza de los corpúsculos luminosos que originan la luz. El estudio de la descomposición de la luz blanca; estudiar la mezcla de luces coloreadas, la longitud de las ondas y también la medida y clasificación de los colores, son una investigación física.

En segundo lugar, desde una perspectiva química se estudia el color y su contribución molecular de la materia colorante o pigmento, los problemas y conservación de los colores y de su resistencia a la luz. Los disolventes y la preparación de los colores sintéticos son parte de este campo de estudio.

El tercero, enfoque es el fisiológico aquí se examinan las acciones operativas de la luz y los colores sobre el sistema visual, es decir, la relación del ojo y el cerebro. El último y más importante para este proyecto es el enfoque y estudio realizado desde una forma psicológica, ésta se interesa por las sensaciones que el color genera en nuestro subconsciente y sobre nuestro espíritu, se toca aquí el simbolismo de los colores, su definición, sus límites, sus referentes y sus significados.

¹² ITTEN. Johannes. *El arte del color*. México: Limusa, 1992. P. 1 – 95.

En este último punto de análisis, se puede ver el color desde otros enfoques que permiten comprender este estudio psicológico, como son las cualidades que el color posee de forma denotativa y connotativa. Cuando se aplica una reflexión denotativa se habla cuando está siendo utilizado como representación de la figura, es decir, el color como atributo realista o natural de los objetos o figuras. Y cuando se habla del color connotativo se hace referencia a factores no descriptivos, sino precisamente psicológicos, simbólicos o estéticos, que suscitan un cierto clima y corresponden a amplias subjetividades. El color es analizado como un componente estético que afecta a las sutilezas perceptivas de la sensibilidad.

3. MARCO TEÓRICO

3.1 ARTE

La fuerza del espíritu se encuentra en la búsqueda de la auto-reflexión, la comprensión de elementos que chocan con lo dogmático y lo preconcebido que permite la recreación del contexto en que habita. Y uno de los elementos de ese espíritu es el arte. En el libro *arte y filosofía* de Zuleta¹³ logra captar esa idea de arte que admite el desenvolvimiento frente a la historia, el cual genera esa muerte recreadora.

La filosofía desde sus orígenes consideró el arte como una síntesis superior y punto importante de análisis. Por ejemplo, para Platón el arte: “a veces lo exalta como solución secreta y oculta de todas las dificultades, a veces lo trata como una especie de seducción o de embriaguez del espíritu”¹⁴. Platón, condena a los hacedores de ilusiones, para él, los artistas son igual que los sofistas, expertos para manipular el lenguaje y así producir lo falso y lograr que prime la opinión (doxa) sobre la ciencia (episteme); en *La República*, su gran obra filosófica, Platón define el arte como imitación, no sólo de la realidad, sino también, una apariencia, de una imagen “así la obra pintada se sitúa en el tercer grado de alejamiento con relación a la verdad”¹⁵

Alejándose un poco de la idea platónica, Zuleta permite ver que el arte a pesar de ser una imitación ve el cuestionamiento frente a la existencia misma, sus dificultades y su cambio; lo que hace que el hombre, sea en cierta forma un artística sensible a la serie de dramas constitutivos que existen en la vida, los cuales, traen procesos de cambio y transformaciones, generando la investigación e interrogación por la causa que origina sus cambios, sus muertes.

¹³ ZULETA, Estanislao. *Arte y filosofía*. Medellín: Hombre Nuevo, 2001. P. 1 – 246.

¹⁴.Ibid., P. 32.

¹⁵DOMÍNGUEZ, Maria Josefa. La estética como expresión del predominio de la subjetividad. En: *Suplementos de clase. Estética comparada de la música y de otras artes*, 2004. P. 1.

Zuleta intenta desligar la producción artística de la noción de instinto, no desea dejar tan a la deriva las causas que originan el arte, el instinto limita la explicación del quehacer artístico suprimiéndolo a un mero instinto de las cosas; como por ejemplo, en los animales donde el instinto aquí no es cuestionable. Y... “es un saber heredado de conductas adaptadas que no es necesario aprender”,¹⁶ no desea darle todo el crédito a eso que el artista denomina como musa o inspiración

Para Kant, el arte es un punto lógico del juicio estético, donde se hace un juicio empírico definiendo si es bello o no es bello; en el que se adjetiva el proceso artístico colocando rótulos al mundo estético. Tal vez, no se aleja tanto de la idea griega al darle un nombre a lo expresado en el arte, pues se confirma el hecho de la imitación. De igual manera, le permite al arte esa función comunicadora donde interviene un emisor (la obra de arte) y un receptor (el observador) que se encuentran en constante cambio y cuestionamiento frente a la obra, tanto uno como el otro cambian cada vez que logran entablar un efecto de comunicación. Es por ello, que para Kant, la conversación es tomada como la más importante de las artes, porque reúne en sí a todas y es el arte de la vida cotidiana.

Para Heidegger, el arte es la primera manifestación de la verdad predicativa, esto es, hacer un juicio sobre algo. Es lo a priori a la verdad de las cosas, “ Encontrando entonces una noción de verdad que se reduce al estudio de los predicados o los juicios y que define la verdad como la adecuación del juicio con las cosas juzgadas y el error es la inadecuación, pero la verdad se mantiene sólo con relación al juicio”¹⁷.

En el psicoanálisis, el arte termina siendo una potencia identificadora, que le permite encontrar un proceso, un camino de encuentro para el hombre, abierto a tropezar con su identidad. Según Freud, el arte es algo que lo libera de la realidad; dándole al arte unas causas patológicas, por lo que considera que el tema de la sublimación tiende a patologizar el arte; es ver lo artístico en la histeria. En el psicoanálisis, el arte intenta reconstruir el mundo, lo cual, es un indicio de lo inadaptado, el hecho de carecer de un

¹⁶ ZULETA, Ob. cit., P. 198.

¹⁷ ZULETA, Op. cit., P.143.

punto de vista como un código y le ubique su mundo en un nuevo contexto codificado, lo convierte en un artista que pretende reconstruir el mundo de nuevo en su obra “es el mundo mismo el que se convierte en un lenguaje en el cual se expresa su propio ser”¹⁸. Es así, como el autor muestra que la histeria permite el estar dispuesto a asumir el cambio y a enfrentarlo, el hombre piensa con algo de histeria y de obsesión en su proceso creativo. El trabajo de volverse obsesivo e histérico, es un trabajo del pensamiento. El hombre no es un ser normal, es un ser patológico que se encuentra en un conflicto dialéctico constante.

Lo que generalmente llamamos como patológico puede ser arte y pensamiento. “Para Freud después de todo la histeria es una obra de arte que no resultó; lo obsesivo es un sistema teórico que no resultó, la paranoia es una filosofía que no resultó; pero eso es lo que somos”.¹⁹

El trabajo artístico, no es más que el trabajo con que somos más esenciales, con nuestros dramas, nuestros temores, y esperanzas; trabajar con eso, es otra manera de hacer arte, el arte es un mensaje que utiliza una lengua con características específicas, que produce la interrogación en el hombre.

3.2 RETRATO Y AUTORRETRATO

En un principio se tomaba como una imagen que refleja de manera fiel los rasgos de una persona; sin embargo, éste término daría una discusión bastante limitada sobre lo que es este género, ya que la limita a una interpretación restringida, donde sólo cabe la noción de una imitación pobre. Sin embargo, se pueden hallar otras interpretaciones que se acercan al sentido más amplio de este género, según la *Enciclopedia Británica*: “es una evocación de ciertos aspectos de un ser humano particular visto por otro”²⁰, por lo tanto, el retrato, es un género artístico que busca representar la figura humana, especialmente el rostro, a través de diferentes medios como la escultura, la pintura y la fotografía. Esta definición

¹⁸ ZULETA, Op. cit., P. 211.

¹⁹ ZULETA, Ob. cit., P. 215.

²⁰ Enciclopedia Británica, citado por GALIENNE y FRANCASTEL, Pierre. En: El Retrato. Cuadernos arte cátedra. Madrid: Cátedra, 1998. P. 9.

lleva implícitas las diversas aproximaciones que puede hacer un artista de un modelo determinado.

Otro significado, da una perspectiva más amplia sobre lo que es el retrato, ya que vincula a nuevos personajes: “Una obra de arte que representa una persona específica, un grupo de personas, o un animal. Los retratos usualmente muestran como se ve una persona y algo acerca de la personalidad de la persona representada. Los retratos se hacen de materiales de escultura o en cualquier medio de dos dimensiones”²¹. Aquí se amplía el término al involucrar retratos de personas y de animales, al igual que rescata aspectos particulares de la personalidad del retratista. Esta daría pie a una selección de la infinidad de especulaciones sobre el mismo género que haría interminable el análisis, tanto histórico, como teórico de lo que se puede determinar como retrato.

Es un documento de la identidad de cada persona expresado a través de una propuesta plástica, lo que se refiere a la forma física particular, por lo general y a su carácter psicológico que permite ver más allá de esa forma física. Sin embargo este género se encuentra en una constante mutación a través del tiempo; lo que hace que, al igual, que el arte mismo sea indescriptible en su totalidad. Pero este género le exige al artista como afirma Leonardo Da Vinci: “tiene que realizar dos cosas principales: el hombre y la actividad de su espíritu. Lo primero es fácil; lo segundo difícil”²². Es así que el retrato tiene dos cosas que lo deben caracterizar: la imagen del retratado y el espíritu del mismo, al igual que el del artista.

La cara que es el elemento más representativo de retrato, puede en su morfología y en su mímica dibujar el temperamento, las actitudes, el ánimo de la persona; revela las máscaras, el artificio, el estudio de las exteriorizaciones de sí. Todos éstos se convierten en factores, tendiendo a insistir en el artificio que se puede emplear para la creación del retrato. Ya sea expresado por la contractura de la mandíbula, el porte de la cabeza y del busto, el frunce del ceño que es enérgico y dominador.

²¹. AURIOL, Bernard. La imagen previa, la expresión impresa y el autorretrato. [en línea]. 1ª ed. Francia. Psychologie Médicale. 2000. Disponible en internet: <http://auriol.free.fr/psychanalyse/autoretrato.htm>.

²² GIL TOVAR, F. Principios y electos de las artes plásticas. Bogota: Paulinas, 1970. P. 129.

En el autorretrato entra a jugar un nuevo elemento, como lo es el retrato del mismo artista, logrando darle una particularidad específica, frente al resto de los retratos; es construido necesariamente a partir de un auto-conocimiento que varía, no sólo en función del canal sensorial considerado, sino también, según la parte de sí considerada, el perfil, los ojos, los gestos, etc.

Un autorretrato no puede dejar de ser una imagen o copia de una imagen del artista, convirtiéndolo automáticamente en un elemento sensible a la recreación, al replanteamiento de los valores que priman en el artista, es decir, es una imagen desdibujada o reinterpretada que no debe ser copia fiel del artista sino expresión fiel del sentimiento del mismo, más que otra cosa. Es allí donde él se descubre en el acto de revelarse y de afirmarse como persona, encontrando una identidad; de esta forma, el artista trata de mostrar en imagen de su propio relato y narración, que determina su ajustada identidad, una identidad en estado constante de cuestionamiento y crisis; que muere replanteando su vida. Y desde este punto de vista se podría tomar la idea de Alberto Durero, cuando afirma que “cuanto más se parece tu obra a la vida, tanto mejor será”²³ la obra toma gran connotación cuando se acerca a las experiencias del artista, esta debe ser reflejo no sólo de la naturaleza sino un elemento que irradie el espíritu de lo natural.

Dentro de la historia del arte se pueden encontrar muchos otros artistas que han realizado autorretratos, teniendo en cuenta que uno de los más destacados es Rembrandt, especialmente los autorretratos tardíos, los cuales han obsesionado a algunos de los grandes pintores del siglo XX, como Picasso, Beckmann, Kokoschka, Matisse o Giacometti. Según explica Françoise Gilot, “Picasso opinaba que todos los artistas querían ser Rembrandt”²⁴. Son un número considerable las referencias de artistas como Picasso donde hay una mirada hacia el artista holandés como por ejemplo: mosqueteros

²³ DURERO, Alberto. Citado por SQUIRRU, Rafael. En: Hacia la pintura, como apreciarla. Argentina: Atlantida, 1988. P. 85.

²⁴ . AZARA. Pedro. La Imagen y la muerte. [en línea]. 1ed. España. Insomnia.2004.disponible en internet: <http://www.Henciclopedia.Org.es/autores/azara/muerte.htm>.

en traje de época falsamente joviales, nostálgicos retratos de jóvenes pintores, desnudos femeninos recostados inspirados en Dánae, están tomados de las pinturas, incluso religiosas, de Rembrandt. Para Janie Cohen, “Picasso llegó a comparar su envejecimiento con el de Rembrandt, y no dejó de analizar la manera como Rembrandt retrató lúcidamente el avance de la vejez en su propia carne”²⁵. Uno de los personajes que hace una referencia sobre la obra de Rembrandt es Kokoschka, quien relata el impacto que le produjo el último autorretrato de Rembrandt, indicando todo lo que aprendió de él y que sirve como referencia para este proyecto:

Quisiera hacer mención aquí de un autorretrato de Rembrandt, que se conserva en la National Gallery de Londres y está datado en 1669. Es el último autorretrato. Lo descubrí por primera vez un día de invierno en Londres, en el que me encontraba al borde de la existencia. El cuadro me devolvió el valor necesario para enfrentarme de nuevo a la vida. Rembrandt padecía hidropesía, los ojos le lloraban y le fallaban con frecuencia. Pero, ¡cómo supo observar en el espejo el fin de su vida! En un caso así la objetividad intelectual de un artista plástico capaz de sacar el cociente final de una gran vida y plasmado en un cuadro, se transfiere al espectador. Esa capacidad de contemplar la propia descomposición, de verse a sí mismo como un ser vivo que se transforma en cadáver, como un ave desplumada en una naturaleza muerta, va aún más lejos que *El pavo desplumado* del revolucionario Goya. Pues existe una diferencia entre ser uno mismo el sujeto del proceso o que lo sea otro. Un espíritu se extingue, y el pintor cuenta lo que ve... La única misión de las artes plásticas es representar lo humano²⁶.

Como se ha descrito hasta el momento, con la alusión a Durero, Rembrandt o Picasso, el autorretrato, se puede considerar como un género que a lo largo del tiempo ha mudado en estilos y corrientes diversos, primando siempre esa persistente ambición de todo pintor por ser, él mismo, pintura. Aunque se esté enfrentando a su propia identidad y tal vez, a encontrarla o descubrirla.

²⁵ *Ibíd.*, P. 1.

²⁶ *Ibíd.*, P. 5.

El autorretrato puede estar motivado por muchas causas personales o inquietudes sobre problemas del mundo de cada artista, pero hay una motivación que inquieta por lo general y es la del narcisismo de los artistas. Prejuicio explicable por el ego desbordado de los mismos, elevado por su constante estado de creación. Y por supuesto por el mismo ojo que juzga la obra como narcisista, que no la percibe como un profundo acto de conocimiento, sino, como el simple hecho de adoración de un ser, que de su imagen termina enamorándose. Sin embargo se ha podido hallar una respuesta que satisface esta investigación sobre el problema del narcisismo y es la que brinda Miguel Ángel Echegaray, un profesor de la universidad Nacional Autónoma de México, que da clases de crítica del arte y afirma que: “el error de Narciso no era perseguir una sombra, sino querer aprehenderse y comprenderse como una imagen, como una imitación perfecta de su idea, como un icono. El Narciso es herido mortalmente por el suplicio de no poder abolir la más ínfima, la más extrema, la más cruel de las diferencias: lo que condena, en realidad, es precisamente su voluntad de abolir esta se auto evalúa, como afirma, Cacciari apoyado en Alberti: es narciso el que descubrió verdaderamente la pintura, no porque descubre la imitación perfecta de su imagen y se enamora caprichosamente de ella; sino, porque se reconoce él mismo como imagen.

3.3 LA MUERTE

La idea de muerte que va a ser empleada en este proyecto no pretende ser un análisis de las ideas planteadas por Heidegger²⁷, sino una simple interpretación de lo que se pueda entender sobre lo que él plantea en su tratado de *El Ser y El Tiempo* sobre la muerte y sobre la historia misma que está constituida por una muerte eterna.

Para Heidegger, el ser de la historia y de la vida misma es el “dasein”,²⁸ como ser histórico en su desarrollo y como ser que le da lo histórico a las cosas, el dasein es el ente que tiene conciencia de su ser, es decir, el hombre, y que se cuestiona sobre el ser de su ser,

²⁷ HEIDEGGER, Martín. *El ser y el tiempo*. Bogotá: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1995. 1-471.

²⁸ Sin ser exacta esta definición ya que esta es una palabra que no tiene significado en el castellano se podría aludir el dasein al hombre inserto en su historia, es una comunión entre tiempo y hombre, en el ser se encuentran estos dos elementos. Esta es una abstracción basada únicamente en la comprensión personal del texto.

la pregunta del ser está gracias a su existencia, es decir, que evidencia su vida en su propio existir; un ejemplo de esto es cuando nos preguntamos, nos estamos acercando o rodeando en una comprensión de lo que es el hombre mismo, (un interrogante eterno) el sentido de la pregunta del ser, es el mismo hecho de poder cuestionar y sospechar de su existir; pues en este indagar encontramos un indicio del sentido del ser, porque nos vemos en él. Convirtiendo al hombre en el único ser que cuestiona su existencia en el tiempo, esta serie de preguntas invita a más y más sospechosos cuestionamientos, hasta llegar al dasein y su esencia, siendo el dasein algo que trasciende en el hecho de su infinidad de preguntas sobre él.

Esbozando lo que se entiende por el dasein, que es el fundamento de la teoría de Heidegger, se entrará en relación con la muerte como tal, cuando el hombre en su proceso existencialista y búsqueda de ese trascender está vuelto hacia el fin, que es lo único seguro que posee (muerte), ser conciente de su fin le da la posibilidad de entrar en la conciencia con su ser, con su vida y con su devenir logrando una apertura a su infinidad de posibilidades de ser. Heidegger, no concibe el acontecer como una secuencia de sucesos o eventos separados, ni una alternante ni emergente desaparición de sucesos, donde el dasein, pasa de uno a otro acontecer, sino, que lo ubica como una extensión que va de un inicio y una muerte donde está entre estos dos puntos.

La historicidad, no es ni el pasado ni el futuro, ni tampoco el presente; sino el entre, donde se encuentra el dasein desenvolviéndose, entre el inicio y la muerte. El ser del dasein se haya constituido por la historicidad, siendo en la muerte donde encontramos la esencia de la historicidad o de la vida misma; cuando nosotros somos concientes de la muerte se nos permite una posibilidad insuperable de la existencia experimentando el desenvolvimiento del hombre, abriendo todo un horizonte, donde son arrojados frente a una infinidad que es constitutiva en la muerte; la vida que muere con cada paso, y donde no se tiene ninguna opción, es lo único seguro que se posee y que no se puede cambiar; es ese cambio en el que se encuentra inmerso cada ser humano, que no se asuma; pero el cambio o la muerte misma, es lo único seguro que se tiene en la vida, esto permite recuperar la visión

del trayecto que puede seguir el dasein. Esto lo expone en el siguiente párrafo de una manera más exacta Heidegger.

Sólo un ente que en su esencia venidero en su ser, de tal manera que siendo libre para su muerte y estrellándose contra ella pueda dejarse arrojar hacia atrás hacia su hay fáctico es decir, sólo un ente que como venidero sea cooriginariamente un ente que está siendo sido, puede, entregándose a sí mismo la posibilidad heredada, asumir la propia condición de arrojado y ser instantáneo para su tiempo, tan sólo la temporeidad propia, que es a la vez finita, hace posible algo como un destino, es decir una historicidad propia²⁹.

Esa posibilidad heredada es la repetición que le permite al dasein el retorno, en la repetición se comprende al dasein que ha existido y en su posibilidad propia ya existida, esto le permite reconocerse y arrojarse con una total libertad conciente de que morirá, el modo de la historicidad es el destino y la repetición es la apertura del futuro.

Logrando una liberación del texto de Heidegger, y apropiándose de uno de sus interpretes, como lo es Zuleta, se intentara desglosar más esta idea; según este autor, para Heidegger la muerte no es un acontecimiento exterior y posterior a la vida, como se toma habitualmente sino que se toma como un elemento que siempre esta allí, interrogándonos y cuestionándonos, que nos permite el acto de crear y recrear el mundo, arrojándonos a enfrentar un futuro inmediato que morirá al instante, ese paso y esas muertes son las que se pretenden hacer plásticas por medio de este proyecto de autorretrato; es decir, no solamente la muerte final que es inevitable, sino una conciencia hacia el hecho de que la vida es un curso hacia la muerte, que es un recorrido y que es lo que le confiere a la vida como inevitable porvenir.

El dasein, debe ser consiente de su muerte para poder arrojarse a un cambio creador, es decir, si no hay muerte no hay la vida misma, la cual en su esencia habita el cambio mismo. La muerte es la que confiere un sentido a la vida, sin ella la vida no encuentra razón de su existencia. "La irreversibilidad hace parte de todo lo que puede ser importante

²⁹ HEIDEGGER, Op. Cit., P. 258.

en la vida, es lo pasajero, lo importante es allí donde se da lo irreversible, es decir que en muchos sentidos ya estamos muertos”³⁰, es decir, que para muchas cosas ya estamos muertos, porque no podemos hacer cosas que antes sí podíamos realizar y que sólo quedan en la memoria. Para Heidegger, la muerte está aquí en cada momento de la vida, es parte del *existenciario* que hace parte de la existencia.

Es aquí donde conecto esta idea de Heidegger con el proyecto artístico, lo que pretendo reflejar en el retrato es esa muerte, con la que vivimos en cada momento de la vida; el retrato es el elemento con que intento explorar este análisis frente a la muerte desde una proyección plástica.

Sin embargo, no sólo con un análisis filosófico se pretende sustentar esa idea de muerte, es desde la mirada de un artista, que se logra una aproximación más sensible al proyecto, por lo que es fundamental, para esta investigación hacer referencia a la idea de un artista frente a este problema, por lo que se toma una presentación de Leonardo da Vinci, en la que, se hace una alusión de lo que él podía considerar como la muerte y que hace mención directa a lo que se pretende esbozar en este sondeo sobre un concepto tan amplio. Leonardo afirma: “mientras yo creía aprender a vivir, aprendía a morir”³¹ aquí el genio considera la muerte como la armoniosa y sucesiva culminación de etapas en la vida. En la que se requiere el fin para continuar el aprendizaje.

Para Marcel Brion un biógrafo de Leonardo; éste tenía una idea clara de la muerte, donde cada paso de la vida es una lección, y cada uno de éstos, tenía una doble mirada; por un lado desde el mismo acto de creación y por el otro desde la misma destrucción, lo cual era un proceso natural y esencial en el hombre, quien es un ser que crea pero a la vez destruye para reconstruir, esa es la *filosofía de muerte* que profesa el artista; la cual es claramente explicada en una de sus citas que hace el autor: “impresionado como siempre ha estado por el poder irresistible del agua, sueña con la muerte como una corriente furiosa que le arrastrará, le quebrará, le hará migajas preparando así las partículas de su

³⁰ ZULETA, Op. cit., P. 144.

³¹ BRION, Marcel. Leonardo Da Vinci. La encarnación del genio. España: Javier Vergara, 1995. P. 355.

cuerpo para nuevas organizaciones de formas³² es así, que se toma el devenir del hombre como una construcción en constante estado de cambio, cambio que es logrado gracias a la descomposición y reconstrucción.

³² *Ibid.*, P. 355.

4. DESARROLLO DE LA OBRA

4.1 PASOS

El proceso tuvo un despliegue que se resolvió en diferentes etapas que terminaron en una aplicación práctica, representada en una propuesta pictórica: la primera, fue de documentación en catálogos de artistas, libros de arte, revistas especializadas, videos, páginas Web; la introspección de la información y del proceso personal, permitió la escogencia del tema y los elementos plásticos a utilizar para el desarrollo del mismo, al escoger el autorretrato y un concepto de muerte determinado, permitió continuar en una segunda etapa, que fue la búsqueda en álbumes familiares y la selección y clasificación de fotos; por último, antes de llegar a los elementos de preparación de la obra. Hubo un proceso de bocetos, donde se utilizan medios tecnológicos y prácticos del dibujo esta última etapa es la que inicia en sí la materialización de la obra. Las dos primeras fueron etapas de planeación, que facilitaron y dieron viabilidad al proyecto *Mausoleo*.

4.1.1 Bocetos: Esta etapa contempló la exploración con diversos elementos para hacer los bosquejos de la imagen, uno de ellos fue la utilización del computador, el cual, permitió la manipulación de la imagen para una selección de color, formato, texturas, formas y composición. (Véase figura 20) Posteriormente se realizaron bocetos a lápiz de tamaño natural, los cuales serían posteriormente los elementos para ser llevados a la pintura.

Figura 20. Raul Alvarez. *Boceto 1*. 2004. imagen gif. Microsoft Photo Editor, 20 x 15 cm.



De igual forma se realizaron unos bocetos en agenda y en tamaño original del cuadro para manejar ideas de proporción y anatomía de manera más clara, y que pudieran ser ayuda en la elaboración final de la obra pictórica. (véase figura 21)

Figura 21. Raul Alvarez. *Boceto. 8.5*. 2004. lápiz sobre papel, 15x11 cm.



4.1.2 Elementos de preparación de la obra: posteriormente a la realización de los bocetos, hubo una selección de elementos con los cuales se realizó el trabajo;

estos fueron seleccionados por una experiencia ya consolidada en estos materiales por parte del autor de esta monografía.

El acrílico con sus cualidades pictóricas de viscosidad, brillo y su poder de diluirse con el agua, tubo un especial atractivo para el autor, quien agradece el secado rápido; al igual que su acondicionamiento a la técnica de veladura de manera idónea por ser excelente componente para pintar capa tras capa sin que se mezclen o se manchen los colores, esta cualidad es importante ya que es utilizada en la obra. Luego de la búsqueda de diferentes calidades de acrílicos, la marca Winsor presento las mejores cualidades para las exigencias del proceso. El otro elemento de la obra es el lienzo, el cual, ya se asumió elaborado y listo para comenzar a pintar. Este soporte, es apto para la utilización del acrílico y el estilo pictórico que se utilizó.

Luego de la selección de los componentes técnicos, se pasa a la elaboración representativa; se dibuja el boceto en la tela y comienza el proceso pictórico, aplicando las cualidades del fondo y luego la elaboración del rostro, con todas las características de la obra. En este paso, se tuvo en cuenta realizar la mezcla de los colores que se irían a utilizar; se utilizaron recipientes de plástico para hacer la paleta de colores manteniendo la individualidad de cada uno, para la utilización adecuada de la escala de grises del rostro y de los otros elementos de color, a través, de las jornadas de trabajo de cada obra. Se utilizaron pinceles de diferente tipo para lograr el acabado idóneo, tanto brochas, para los planos y colores saturados, como pinceles muy delgados para detalles.

5. ANTECEDENTES Y DESARROLLO DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA.

5.1 ANTECEDENTES

Antes de la realización de la propuesta *Mausoleo* hubo otros intentos por tocar tanto el tema de la muerte como el del retrato, a través, de mi experiencia artística; la cual, logré experimentar de manera más conciente en el proceso vivido en la escuela.

La reflexión sobre la vida y la muerte en los anteriores proyectos era tomada de manera más trágica y visualizada plásticamente en un ambiente más lúgubre; en la medida que se iba desarrollando la experimentación plástica se fueron acercando los elementos que son hoy en día fundamentales en la tarea que se presenta. En un principio se tomaba la muerte como elemento explícito, es decir, de manera concreta y trágica, utilizando una serie de símbolos que referencian esa no existencia o el ya no estar, tales como: un ave muerta dentro de un recuadro, el cual, se halla enmarcado por un ambiente triste y solitario, la silla vacía del ser que ya no está o ver la muerte de manera más reflexiva frente a una danza de bailarinas que esperan su turno para entrar al escenario y representar el baile de la vida ante la mirada atónita de un icono religioso y un ambiente teatral. Otra etapa de la obra, fue donde se recurrió a retratar a aquellos seres queridos que ya no están y que dejan una huella en el autor. Una obra donde se evidencia elementos actuales sobre este concepto es el retrato de una joven enmarcada en un espacio infinito, que mira de reojo su pasado y su muerte. (Véase figura 22)

Fueron pocos los autorretratos realizados con anterioridad como tal, a excepción de aquellos realizados por los talleres dedicados a la práctica del retrato, ya fuera en dibujo o en pintura que se plasmaron en el proceso de formación; sin embargo el retrato sí fue utilizado como elemento constante en las expresiones artísticas ya fuera en fotografía, dibujo pintura o escultura. (Véase figura 23)

Figura 22. Raul Alvarez. *Sin titulo*. 2003. Acrílico sobre lienzo, 120 x 80 cm.



Figura 23. Raul Alvarez. *Nona*. 2003. Acrílico sobre lienzo, 100 x 80 cm.



La autobiografía ha sido una preocupación constante; las reflexiones plásticas siempre en el proceso del autor proponente de esta monografía han sido de carácter intimista, en ellas se toma como punto de partida fundamental el imaginario histórico, es decir, que el lenguaje artístico que se toma para la realización de las obras es un referente directo a la historia personal del autor. Dejando a un lado por lo menos en una instancia inicial esa

intención antropológica o social, donde un protagonista importante sea el otro. No se pretende negar el enfrentamiento y la necesidad de identificación con el otro, y la utilización del mismo en la obra, pero sí plantear que hay un inicio y una decantación por el ser del autor y su autobiografía, como puntos primordiales de su lenguaje pictórico. (véase figura 24)

Figura 24. Raul Alvarez. *Autorretrato* 1998. Acrílico sobre lienzo, 70 x 50 cm.



El estilo que se utiliza en el proyecto *Mausoleo* de igual forma ha ido decantándose a través de la experiencia artística del proponente de esta monografía, ha habido un interés por una expresión simbólica de elementos narrativos de la historia personal, la figuración manifiesta en objetos, personas, animales y paisajes urbanos son predominantes en estos antecedentes.

Con relación a la paleta que se ha procurado, ha procurado mantener una pluralidad tonal, sin embargo, hay colores predominantes, como el rojo, el negro, los ocres y una gama amplia de azules. La utilización de planos y volúmenes que contrastan en un solo cuadro y se incorporan entre las figuras y el fondo son elementos que han aportado a la expresión de la obra poco a poco, para crear un lenguaje propio. El formato ha sido heterogéneo a través del tiempo.

5.2 DENOTACIÓN DE LA OBRA

La obra pictórica que está presentando el autor de esta monografía, utiliza unos determinados signos ya sean de color, forma o textura. Estos elementos conviene llevarlos más allá de una mera manifestación de unidades individuales que la constituyen. No obstante, estos objetos particulares son aquellos representativos o denotados, y que deben ser rescatados en un momento previo a la interpretación de la obra; se identifican por ser elementos que se perciben sin esfuerzos y que están a simple vista del espectador y se presentan como signos.

En términos generales la serie *Mausoleo* posee una composición que tiende al equilibrio y a la simplicidad. Está representada por nueve rostros, los cuales, se ubican en un primer plano creando un peso visual central en el cuadro, ubicado en el retrato; estos rostros representan diferentes etapas del autor que van desde la época infantil hasta la actualidad.

La intersección generada por los ejes vertical y horizontal, general un centro compositivo, que se haya ubicado en el rostro de cada cuadro y puede haber centros secundarios en algunas obras sin marcar alguna prioridad. Este centro es identificado porque el rostro llama la atención de inmediato. De igual forma los ejes, en su mayoría, son verticales que atraviesan los rostros, y que lo dividen en dos mitades. También encontramos un eje horizontal en ocasiones ligeramente inclinado creando una diagonal.

La obra en cada cuadro presenta sus propias tensiones dinámicas, éstas son aquellas fuerzas que crean movimiento en la obra. A pesar que hay una representación estática en cada uno de los cuadros ésta no es inerte, es decir que hay una percepción de gestualidad en el rostro, ya sea simbolizado en una mueca, mirada o posición de la figura.

Hay tres elementos básicos en la denotación de un cuadro que son: el color, la textura y la forma. Estos tres elementos, son imprescindibles para terminar de comprender la fuerza expresiva de la obra. Ninguno de ellos significa por sí solo, pero al utilizarlos dentro del contexto de una obra, la cargan de sentido.

Existe una utilización del color variado, cada uno de los cuadros presenta un color diferente en el fondo, todos ellos están manejados de manera saturada. Los colores presentes, señalados de manera tentativa y cercana son: naranja cromo, amarillo ocre, azul Prusia, rojo índico, rosado, amarillo de Nápoles en tono medio, azul celeste, crema en tono claro y negro. El color de la piel, en todos, es de un gris azulado con una tonalidad contrastante para crear los volúmenes, cada cuadro conserva una individualidad de su tonalidad y matiz en el color de la piel. El negro, se presenta en todos los cabellos de manera saturada, de la misma forma en la pupila de los ojos pero con un tono más intenso y puro. Los labios están señalados por un color rojo contrastado con luces y sombras. Los retratos que poseen atuendo u objetos presentan colores particulares en cada obra.

La textura de la que se ha valido el autor está dada por tres características que se perciben en el cuadro, una de ellas es la que se encuentra en el fondo y el cabello, ésta posee una textura saturada, plana y limpia, la de la piel es más calida y contrastante, y la del la vestimenta es heterogénea dependiendo del cuadro pero contrastante en su forma.

Cuando se habla de la forma como signo plástico, no es una referencia exclusiva de la imagen, que en este caso es el autorretrato histórico, sino al modo en el que éste ha sido organizado y la manera en que interactúa con el fondo, el cual se presenta en este caso en armonía, gracias a una figura bien definida y clara frente a la multiplicidad de los fondos.

Los cuadros están realizados en acrílico sobre lienzo con medidas de 160 por 140 cm. En forma serial compuesta por nueve unidades; sin marcos, con continuidad de la obra en los bordes.

5.3 CONNOTACIÓN DE LA OBRA

Para analizar una pintura es importante alejarse lo más posible de la impresión de lo puramente denotativo y sus signos icónicos, y así lograr una comunicación más

enriquecedora y recreadora. Este reto consiste en descubrir qué connota la obra, qué nos quiere decir más allá de lo que muestra, y para dilucidarlo tenemos que agregar a nuestro análisis el aporte de los signos plásticos y su interrelación.

Para entender esa relación de los signos icónicos es necesario ver como, para este proyecto, encontramos tres fundamentos conceptuales decisivos: el primero de ellos, es el concepto de arte, aquí no pretendo dar un significado del arte como tal, ya que caería en un circuito interminable y anacrónico; sólo se dan ciertas cualidades que son inherentes al arte. Por lo que simplemente trataré de tomar una idea o parte de esas cualidades que se plantean frente al arte y que me permita reflexionar frente a los otros dos fundamentos que abarcan este proyecto, como lo son el de autorretrato (retrato) y la muerte, los cuales poseen para este plan artístico unas características específicas determinadas por la inquietud del autor de esta monografía.

El autorretrato, es el género artístico que se utilizó dentro de este proyecto y se asumió dentro de los parámetros ya expuestos, es decir, como una travesía de reconocimiento, donde el autor encuentra las huellas de esa lucha convulsa, agónica, que libra constantemente contra su propia sombra o en relación a una muerte que se le aparece próxima en cada paso que da y lo hace cambiar. Por lo tanto, se asume el autorretrato con aquella definición que afirma ser una evocación de aspectos del autor, particulares. Lo que brinda la oportunidad no sólo de la recreación realizada por el mismo ejecutor de esta monografía, desde una percepción estética, sino, buscar características más íntimas de la autorreflexión. Se parte de una fotografía donde se pueda encontrar al autor a través de su historicidad, por lo tanto se parte de un retrato manifiesto en la foto familiar, para hallar en el proceso artístico el autorretrato. Es aquí, donde se ha logrado traspasar la barrera de una simple imitación de una foto o de un espejo; llegando a ser todo un conjunto de signos donde cada uno, sea ya el pintor o el espectador reconstruyen a su discernición y percepción, la imagen del mismo autor apenas determinada, lo que permite una eterna conversación entre el espectador y la obra o entre el autor y su recreación pictórica.

Cuando se realiza un retrato no se busca conocer a la persona, lo que se pretende es reconocerlas; ya que ninguna persona permanece fija o estática en el tiempo por lo que la muerte eterna se manifiesta en cada una de las obras, muere lo que cambia, y el hombre por esencia es un ser de cambio. En esta dialéctica es donde se puede percibir fuera de la imagen como tal. Una sensibilidad subjetiva de cada uno de los espectadores y del mismo autor, por lo tanto lo que se realizó aquí, es un mausoleo re-interpretativo infinitamente, dependiendo de la mirada del espectador, donde lo que se refleja es una de las tantas muertes ya padecidas, pero siempre redescubriéndola, para evidenciarla artísticamente con color y forma. Para Leonardo Da Vinci el artista debía estar solo y reflexionar sobre las cosas que ve y hacer una introspección para capturar lo que desea en la obra, esa introspección debe permitir esa eterna reinvención, frente a lo natural. Para él, el artista debía: “actuar como un espejo que se convierte en tantos otros colores como los de los objetos que tiene delante. Él, de esta forma, dará, la impresión de ser una segunda naturaleza”³³.

La foto revelará esa memoria en la que se sepulta la imagen, testimonia las muertes ya padecidas, la cual fue recreada plásticamente en este proyecto, *Mausoleo*, para replanearla frente a un análisis que pretende contrastar, la existencia y la muerte en una reflexión autobiografía de manera artística. De esta forma se procura llegar a un *autorretrato histórico*, serial, que revele esos fallecimientos, es decir, los cambios de la vida misma, los cuales entran en un espacio y tiempo indeterminados.

“Mientras hay muerte hay esperanza- estética”³⁴. Esta permite el cambio, el cual es parte esencial del arte, pues el cambio puede arrojar al hombre a la creación o a la recreación del mundo; entendiendo la creación, casi como un sinónimo de arte.

Ahora, hay que relacionar directamente estos elementos conceptuales con la obra; analizando cada uno de los signos icónicos que poseen las pinturas y ver el por qué y para qué cada uno de ellos, como por ejemplo: ¿por qué el autorretrato, el nombre, el

³³ DA VINCI, Leonardo. Cuaderno de notas. España: Edimat, 1999. P.130

³⁴DEBRAY, Régis. Vida y muerte de la Imagen, historia de la mirada en occidente. Barcelona: Paidós, 1998. P35.

formato, los colores, las diferentes imágenes, su serialidad o su textura? Estas y otras interrogantes permitirán resolver esta correlación.

El autorretrato se convierte en una excusa para esa autorreflexión que pudo haber sido realizada con otros componentes plásticos, pero, para este momento particular, hubo una inquietud por el rostro y lo que el podría contar.

El nombre *Mausoleo* tiene una relación directa con la muerte, ya que se convierte en ese lugar sacro donde se depositan los restos de un ser ya ido, si se observa su significado éste lo denota como: “nombre que suele darse a un monumento funeral suntuoso”³⁵. En forma alegórica esto fue lo que se realizó en las obras, tomando la pintura como un elemento suntuoso que posee cierta atmósfera de contemplación y reverencia; convirtiéndose en este caso en el recinto fúnebre que abarca en la obra una imagen que remonta a ese momento ya muerto y que no regresará.

El formato, de unas dimensiones considerables en su tamaño, se sustenta por dos motivos importantes y que en parte se concatenan con el mismo nombre. Éste se convierte en un elemento figurado del mismo formato real de los mausoleos que son suntuosos, lujosos y por lo general de gran tamaño. Al estar analizando los mausoleos se puede notar que son lugares que poseen una dimensión considerable, recintos sacros que en su espacio resguardan características intrínsecas de ese personaje que yace allí. La otra motivación posee características más personales y menos formales. Desde el comienzo de la experimentación artística del autor hubo el deseo de manejar en la pintura grandes formatos, sin embargo, diferentes circunstancias impidieron este deseo y lo postergaron hasta la realización de este proyecto. El trabajar estas dimensiones, generan retos distintos y nuevas experiencias, tanto en el manejo de proporción, como de anatomía. La exigencia de estos aspectos, que son mucho más destacados en un formato de dimensiones considerables, genera un mayor compromiso con el dibujo y la pintura, dando una mayor dificultad por la falta de práctica del autor en este formato, pero a la vez potencializan la experiencia de este proyecto

³⁵ GARCIA, Ob. cit., P 667

El hecho que el soporte tenga una forma rectangular poco identificado visualmente por el formato, y ocasione una impresión cuadrada, es una insinuación al mundo terrenal ya que el símbolo de lo terreno es el cuadrado, pero físicamente es una referencia también en su verticalidad rectangular a lo espiritual. Estas dos ideas antagónicas pretenden esa relación entre la vida y la muerte, lo que ya no está y lo que se encuentra en la actualidad. Sí se observa detalladamente, los mausoleos poseen este antagonismo entre lo terrenal y lo espiritual; el ser terrenal que construye un espacio para retornar a la tierra y así encontrar su camino a la espiritualidad.

Los colores poseen una carga simbólica importante dentro la obra, denotan tiempo y espacio. El motivo por el cual hay una heterogeneidad en el color de los fondos planos de cada retrato, es porque el color es tomado como símbolo de una determinada época donde se ubica la imagen, teniendo en cuenta que la utilización de color ha sido referencia de manera psicológica, donde hay un interés primordial por este elemento como dispositivo subconsciente que recae sobre el espíritu, que remite a otras épocas y espacios. Es decir, que el color está aplicado en los fondos, como una referencia a ese imaginario histórico que lleva a hacer una remembranza donde se relacionan determinados colores con una época específica. Esta escogencia es tomada ya sea por recuerdos, sensaciones, evidencia fotográfica o intuición. Es así, que cada imagen posee su color de fondo, como una alusión emocional directa a un tiempo y espacio determinado por cada foto de donde es tomado el retrato.

El utilizar el color saturado, limpio, sin mayor textura y continuo en los bordes del cuadro es una referencia a la infinitud como elemento que enmarca cada muerte. Teniendo en cuenta esa idea de Heidegger, donde ubica al hombre en un inicio y un final, pero más allá de cada ser hay una infinitud la cual es a priori al ser; en este recorrido el hombre se encuentra inmerso en una infinidad de muertes frente a un espacio que es infinito, que le da la posibilidad de recrearse, arrojándose hacia el futuro. Es decir, que siendo conciente de esa muerte que sucede en un contexto infinito es posible el acto del cambio. Lo que

realizo con el color es enmarcar mi instante dentro de esa infinitud, de la manera como percibí simbólicamente y tonalmente este espacio-tiempo.

El color negro que se ve manifiesto principalmente en el cabello y los ojos es una referencia a la muerte, teniendo en cuenta que este color es la negación de la luz, se toma simbólicamente para reflexionar sobre el concepto que se asumió de muerte para este proyecto. El cabello, al ser un tejido muerto, remite a esa doble simbología que se da junto con el negro saturado y uniforme que no posee volumen y que está inerte. Además hay una inquietud por hacer una relación compositiva con el plano del fondo y el rostro que posee volumen, el cabello sirve como intermedio entre estas dos relaciones de plano y volumen para hacer un mayor equilibrio entre estas dos tensiones. El color negro de los ojos es tomado como fue empleado por los expresionistas o fauvistas, quienes hacían referencia a la muerte con este elemento, sin embargo, en la obra hay un componente que le da brillo y cristaliza los ojos, esto con la finalidad de evocar esa doble intención entre muerte y oportunidad de cambio. Los ojos representan gracias al color esa muerte que aconteció, ese ser que ya no será, pero a la vez evocan con su mirada cristalina y expresiva esa oportunidad de recrearse en un nuevo paso, de ese trasegar de la existencia.

El color manifiesto en los labios también es un símbolo de esa oportunidad para poder desenvolverse, es como esa gota de existencia que queda para lograr cambiar y volver a crear dentro de un rostro que es monocromático.

El color y textura de la piel, son un símbolo que permite hacer un distanciamiento, además del ya manifiesto por la serialidad de las épocas de los rostros, de la realidad actual. El color azul grisáceo evoca a esa eternidad del instante que ya pasó y no volverá, de igual forma crea un trecho frente a una contemporaneidad, es aquella huella que va dejando el tiempo en el mausoleo de los recuerdos.

El color de la ropa, es una alusión que al igual que en el color del fondo hay un referente a la época de cada foto que posee una características particulares, tanto tonales, como de

matices, y la moda con sus colores es uno de los indicativos más dicentes de un época frente a una imagen.

La selección de las imágenes que son tomadas del álbum familiar, depende de algunas características sentimentales muy personales de recuerdos y añoranza, que reflejan la foto. De igual forma se pretendió un orden cronológico que va tentativamente en una escala, entre cada imagen, de tres años. También se tuvo en cuenta la expresividad; se buscaba que fueran acordes al recuerdo que en la actualidad había de la época o en su ausencia, hacer una referencia, gracias a las fotos, que permitiera reconocer cualidades de la personalidad cambiante de cada momento y etapa.

Más allá de la parte conceptual y teórica del proyecto, *Mausoleo* es una manifestación de un deseo íntimo de reconocimiento tanto plástico como personal. Con él se presentan elementos contradictorios y antagónicos que se han dejado abiertos a una libre interpretación, como por ejemplo la intención de crear un testimonio plástico que tiende a perdurar en el tiempo, y buscar su eternidad frente a un concepto que lo que procura es rescatar esa necesidad de morir y dejar las etapas para recrear al ser. Este proyecto se convierte en una ambigüedad que deja abiertas preguntas e inquietudes que desean ser cuestionadas en otros proyectos que permitan enfrentarse y dialogar con el arte.

6. CONCLUSIONES

El proceso de cuestionamiento conceptual y de recursos plásticos se concretó con la realización de una propuesta artística basada en la reflexión pictórica de un autorretrato histórico mediante el empleo de formas, imágenes, texturas y colores que se hallan contenidas en un espacio bidimensional. Fue un proceso en que se aprovecharon las experiencias vividas en la expresión plástica, para lograr la búsqueda de nuevos pasos de análisis conceptuales y pictóricos.

La simplicidad de la imagen, aunada a una composición y utilización de símbolos dicientes permitieron la representación de esa idea inicial de la muerte y el autorretrato que se fue transformando y enriqueciendo en la medida en que la acción plástica se desarrollaba, siendo en últimas, el quehacer de la práctica pictórica la que recreó o brindó nuevos componentes a la misma idea conceptual, dejando elementos y signos que pueden ser de interpretación múltiple para erigir una lectura más diversa y amplia. Se convierte este acto en un permiso obligatorio que posee la pintura de auto-respirar y mantener una libertad de expresión propia, que no siempre es controlada por los conceptos e ideas que un caminante del arte planea desde un principio, es tal vez ese punto ciego en que el pintor pierde su voluntad por la del arte. Por lo general se comienza a trabajar un cuadro con una idea, con un título, una intención, con unas dimensiones. Se trabaja y de pronto se recrea todo lo anterior con nuevos componentes.

El autorretrato, a pesar de ser un elemento pictórico que ha sido empleado recurrentemente en la historia del arte, no ha perdido sentido y vigencia en la contemporaneidad, como elemento que permite una operación por la cual el artista se construye guiado por esa necesidad de fijar una identidad, de escapar de una incertidumbre en cuanto a su propia naturaleza, en este caso, es tomado por ese requerimiento de seguridad, de comenzar sobre una base a partir de la cual podría desarrollarse plásticamente y de manera tentativa para acercarse a su propio ser. Tal vez, es por esto que este género es una fuente inagotable de la que se han valido

innumerables artistas, quienes en su autorretrato imprimen su propio temperamento y su mayor sinceridad.

La intención de la obra no es crear una manifestación narcisista del autor, que puede ser parte inherente del mismo acto creador, ya que indiscutiblemente uno ama lo que hace y esa creación es un reflejo de quién es el autor. El reflejo que causa el autorretrato, es la identificación del sujeto en el espejo de sus recuerdos, nace de su capacidad de objetivación y de coordinación de sus percepciones exteriores con sus sensaciones interiores, certificando que aquello que siente de modo sensitivo es también lo que ve. Pero la leyenda de Narciso trastocó este fenómeno y lo cargó con fuertes connotaciones culposas las cuales desdibujan un objetivo de auto-reconocimiento.

En el vivir estamos muertos y en el estar muertos vivimos, ésta frase que podría ser de poema, conseguiría resumir lo que se intenta asumir como muerte y la idea que se pretende recrear en el autorretrato, se toma esto como punto de referencia para la búsqueda de una autorreflexión. En si, podría ser simplemente un hablar del autor, pues no tiene de quien más hablar, sino de su vida, de su historia, y de su tránsito; es la intención de reconocerse a través de su memoria, o de sus fallecimientos. Se podría decir que cierra los ojos al exterior y se vuelve hacia su mundo interior, y a través de la imagen de una figura que duerme en la foto y de la forma, la textura y el color “descubr[e] un cadáver amado, y en las celestes riveras construy[e] grandes sarcófagos”³⁶, como afirma Baudelaire y lo recreará en el mausoleo sacro del arte. Representando simbólicamente el tránsito hacia otra existencia y otra oportunidad de pintar.

La obra tuvo como logros tentativos y sujetos a replantearse, aquel proceso de auto-reconocimiento más conciente de sí mismo, utilizando la plástica para tal propósito. El proyecto *Mausoleo* fue una expresión artística que desplegó el reflejo de una experiencia pictórica y a su vez fue una manifestación de un acto reflexivo en su interpretación, obligando a dilucidar algo que se quiere comunicar y decir y que en ultimas es ver cómo se ve el autor.

³⁶ BAUDELAIRE, Charles. Las flores del mal. Alquimia del dolor. Colombia: La oveja negra, 1982. P. 92

BIBLIOGRAFÍA

ARIES, Philippe. Morir en occidente. Desde la edad media hasta la Actualidad. Argentina: Adriana Hidalgo Editora, 2000.

AURIOL, Bernard. La imagen previa, la expresión impresa y el autorretrato. [en línea]. 1ª ed. Francia. Psychologie Médicale. 2000. Disponible en internet: <http://auriol.free.fr/psychanalyse/autoretrato.htm>.

AZARA. Pedro. La imagen y la muerte. [en línea]. 1ed. España. Insomnia. 2004. disponible en internet: <http://www.Henciclopedia.Org.es/autores/azara/muerte.htm>.

BAUDELAIRE, Charles. Las flores del mal. Colombia: La oveja negra, 1982.

BERGER, René. Arte y comunicación. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

BRION, Marcel. Leonardo Da Vinci. La encarnación del genio. España: Javier Vergara Editor, 1995.

BURKHARD, Riemscheider. Arte para el siglo XXI. España: Taschen, 2000.

RUBIANO Caballero, German. Autorretrato colombiano del siglo XX. Bogota: Departamento De Publicación Del Centro Colombo Americano, 1996.

CALVO, Serraller, Francisco, El arte contemporáneo. España: Tauros, 2001

DA VINCI, Leonardo. Cuaderno de notas. España: Edimat Libros, 1999.

DEBRAY, Régis. Vida y muerte de la imagen, historia de la mirada en occidente. España: Paidós, 1998.

DOERNER, Max, Los materiales de pintura y el empleo en el arte. Barcelona: Reverd , 1973.

ECHEGARAY, Miguel  ngel. Precipitado en la Imagen. [en línea]. 1 ed. México. Uam. 2003. disponible en internet: <http://www.difucioncultural.uam.mx/revista/dic2003/echegaray.html>.

FINKELSTEIN, Sydney. El realismo en el arte. México: Grijalbo, 1969.

GALIENNE Y PIERRE Francastel, El retrato. Cuadernos arte cátedra. Madrid: Cátedra, 1998.

GIL, Tovar. F. Principios y electos de las artes plásticas. Bogota: Paulinas, 1970.

HEIDEGGER, Martín. El ser y el tiempo. Bogotá: Fondo de cultura económica, 1995.

ITTEN. Johannes. El arte del color. México: Editorial limusa, 1992.

JUNG, Carl G. El hombre y sus símbolos. Barcelona: Biblioteca Universal Contemporánea, 1997.

KRAUBE. Anna- Carola. Historia de la pintura. Del renacimiento a nuestros días. China: Konemann, 1995.

LESSING. G. E. La ilustración y la muerte: dos tratados. España: Debates, 1992

MALTESE, Corrado (Cordinador). Las técnicas artísticas. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1987.

MARTIN, Judy, Color. Percepción y uso en la pintura. España: Blume, 1995

PASTORINIM, Germán H. Sueños y Muerte. [en línea]. 2ª ed. México. Sinexi. 1997. disponible en internet: <http://www.monografias.com./doc/doc/doc.199708209300.html>.

RUHRBERG, Karl. Arte del siglo XX. España: Taschen, 2001.

SANGER, Meter. Nuevas formas de realismo. Madrid: Alianza Forma, 1981

STANGOS, Nikos. Conceptos del arte moderno. Barcelona: Destino, 2000.

STUKENBROCK, Christiane Y TOPPER, Barbara. 1000 Obras de la pintura europea, del siglo XVIII al XIX. España: Konemann, 2000.

VERMEULE, Emily. La muerte en la poesía y en el arte de Grecia. México: Fondo de cultura económica, 1992

ZULETA, Estanislao. Arte y filosofía. Medellín: Hombre nuevo, 2001

ANEXOS

Anexo A.

Serie *Mausoleo*

Figura 25. Raul Alvarez Sierra. *Número 1*, de la serie *Mausoleo*. 2004. Acrílico sobre lienzo. 160 x 140 cm.



Figura 26. Raul Alvarez Sierra. *Número 2*, de la serie *Mausoleo*. 2004. Acrílico sobre lienzo. 160 x 140 cm.



Figura 27. Raul Alvarez Sierra. *Número 3*, de la serie *Mausoleo*. 2004. Acrílico sobre lienzo. 160 x 140 cm.



Figura 28. Raul Alvarez Sierra. *Número 4*, de la serie *Mausoleo*. 2004. Acrílico sobre lienzo. 160 x 140 cm.



Figura 29. Raul Alvarez Sierra. *Número 5*, de la serie *Mausoleo*. 2004. Acrílico sobre lienzo. 160 x 140 cm.



Figura 30. Raul Alvarez Sierra. *Número 6*, de la serie *Mausoleo*. 2004. Acrílico sobre lienzo. 160 x 140 cm.

}



Figura 31. Raul Alvarez Sierra. *Número 7*, de la serie *Mausoleo*. 2004. Acrílico sobre lienzo. 160 x 140 cm.



Figura 32. Raul Alvarez Sierra. *Número 8*, de la serie *Mausoleo*. 2004. Acrílico sobre lienzo. 160 x 140 cm.



Figura 33. Raul Alvarez Sierra. *Número 9*, de la serie *Mausoleo*. 2004. Acrílico sobre lienzo. 160 x 140 cm.



Anexo B.

Elementos del anteproyecto.

1. DESCRIPCIÓN DEL TEMA

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El interrogante que se resolvió en este proyecto fue la elaboración plástica de una propuesta pictórica, que tenía como directriz el vincular dos ideas fundamentales por un lado la representación del autorretrato y por el otro una idea de muerte que se enfrenta a esa autorreflexión del autor de esta monografía y su vida.

Para tal propósito se tomaron elementos pictóricos de color, textura, forma e imagen para recrear un mundo simbólico que permitiera connotar la idea inicial del proyecto, que era el autorretrato y una idea de muerte. El autorretrato es uno de los objetos de estudio del arte. En un autorretrato, el rostro no es sólo modelo, sino también, una instancia única y singular a la que el artista intenta dar vida, en un cuadro o en cualquier realización plástica de su propia existencia, dándole una significación múltiple, ya que la noción de auto-representación y sus funciones han evolucionado según los tiempos, los estilos y las civilizaciones. Mostrando en cada tiempo y en cada artista una connotación particular que les permitió visualizarse frente a su historia.

En esta ocasión se toma este elemento de la historia del arte para realizar esa auto-representación, tomando la muerte como excusa conceptual para enriquecer el lenguaje pictórico y comenzar un camino que se vio plagado de cambios en su recorrido. En consecuencia, se hace necesaria la realización de una propuesta artística basada en la expresión pictórica con todos sus componentes, los cuales brindan las herramientas para concretar esta idea. El color es tomado como un lenguaje que no sólo se supedita a representar la realidad en imagen, sino que también puede hablar. Cada color es un

símbolo que posee un significado psicológico, para este proyecto, es tomado como una referencia personal que tiene una connotación dentro del imaginario histórico, recuerdos y huellas del autor. La imagen del retrato, se toma como una evidencia palpable del autor que posee huellas dejadas por las muertes que se evidencian en cada paso de la existencia.

El trabajo se plantea como una propuesta en un formato bidimensional, a través del manejo del autorretrato cercano a la objetividad de la realidad de la imagen, con características particulares que son determinadas por componentes simbólicos dados por el lenguaje del arte; elementos que permitan una expresión conceptual de la reflexión que se desea de la muerte. La obra se realizó bajo la expresión pictórica, para lo cual se utilizó como técnica el acrílico sobre lienzo; en gran formato y en forma serial.

1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

¿Cómo desarrollar una propuesta pictórica tomando como elemento fundamental el retrato que se halla en las fotografías de álbumes para crear unos autorretratos, que estarán directamente relacionados con una reflexión sobre la muerte?

1.3 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

Es de gran importancia para esta investigación indagar sobre otros cuestionamientos que permitan desarrollar el tema, tales como: ¿Cuál es el análisis que se aplicará al concepto de muerte y que se vincula con el autorretrato? ¿Cómo recuperar la imagen del autorretrato histórico para transformarla a una intención plástica que represente la idea de muerte deseada? ¿Cómo materializar los elementos técnicos y conceptuales del autorretrato histórico y de muerte? ¿Cómo se realizará la construcción artística de cada autorretrato, sus colores, su manejo espacial, sus símbolos y las fotos a tener en cuenta? En la medida en que se resuelvan estos interrogantes, se logrará entender más claramente el proceso artístico.

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Desarrollar una propuesta plástica a partir de fotos personales, realizando un autorretrato que es relacionado con una reflexión de muerte.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Determinar los elementos conceptuales que van a dar forma a la idea de muerte dentro del proyecto.

- Indagar sobre los aportes conceptuales y plásticos que nutren las posibilidades estructurales y compositivas del retrato a través de la historia del arte

- Describir y materializar los símbolos utilizados para recrear la obra plástica, tanto de color, como forma.

- Materializar los elementos técnicos, artísticos y conceptuales para recrear la idea de muerte simbólica en el autorretrato histórico.

3. JUSTIFICACIÓN

Un autorretrato es una reflexión íntima, que admite realizar una introspección de sí y en sí del yo de un artista; es una búsqueda de gran importancia, en la medida que existe una identificación personal a través de esa observación histórica, que permita aportar frutos a su proceso artístico.

Gracias a que cada autorretrato muestra siempre un relato, una narración; eso sí, potencializada por una imagen pura, en la que el arte, se manifiesta en la pintura, descubriendo sus propios elementos particulares. El autor trata de mostrar en una imagen, el propio relato y narración que determina su propia identidad. Revelando esa identidad que se encuentra muriendo inmersa en el tiempo; en sí, es una identidad en estado eterno de cuestionamiento y crisis.

Lo que se realizó de manera tácita es una especulación del rostro; tomando elementos que reflejen ese cambio dado por la muerte en las etapas y procesos vividos, donde en últimas el cuadro se presenta como un mausoleo sacro.

Se pretende igualmente, revelar esas huellas de la lucha palpitante, agónica, que un caminante del arte libra con y contra su propia sombra, o en relación a aquella muerte que se le aparece próxima, en cada momento de su vida y lo dispone a reflexionar sobre la misma esencia de la existencia; el cambio eterno de la misma, que se asume temerariamente. Pero esos rastros y esas huellas agónicas se sublimizan en la creación artística, presentando una especie de quietud sagrada, donde el autorretrato refleja esa mirada que aparece bajo la forma de un icono. Resuena a través de esa forma el silencio solemne de lo sagrado, y la misma ceremonia de lo ya ido que invade el rostro y los ojos hasta fijarlos en una especie de reposo rígido y majestuoso.

La creación artística en este caso aspira hacer una reflexión estética, tanto de una historia personal, de sus cambios y de una preocupación sobre la muerte simbólica, en la cual se

encuentra inmersa, y de manera más universal pretende reflexionar sobre el cambio, la historia, la vida y el mismo arte.

Anexo C.

La Muerte de los Artistas

Charles Baudelaire³⁷.

¿Cuanto mis cascabeles tendré que sacudir
y besarte la frente, triste caricatura?
Para dar en el blanco, de mística virtud,
Mi carcaj, ¿cuántas flechas habrá de malgastar?

En finitas sutilísimas nuestra alma gastaremos,
Y más de un bastidor hemos de destruir,
Antes de contemplar la acabada criatura
Cuyo infernal deseo nos colma de sollozos

Hay algunos que nunca conocieron a su ídolo,
Escultores malditos que el oprobio marcó,
Que se golpean con sañas en el pecho y la frente,

Sin más que una esperanza, ¡Capitolio sombrío!
Que la muerte, cerniéndose como sol renovado,
Logrará, al fin que estallen las flores de su mente.

³⁷ BAUDELAIRE, Ob. cit., P. 170.