

An abstract charcoal or pencil drawing of a human face, rendered in a minimalist and expressive style. The drawing is centered on the page and serves as the background for the text. It features dark, textured strokes for the eyes, nose, and mouth, with lighter, more delicate lines for the contours and shading. The overall effect is that of a sketch or a study, capturing the essence of a face through gestural marks.

# LA IMAGEN DE UN **RETRATO** CONTEMPORÁNEO

**TRABAJO FIN DE GRADO**

**GRADO EN BELLAS ARTES -UNIVERSIDAD DE SEVILLA-**

**CURSO 2016-17**

**RAQUEL SERRANO TAFALLA**



# LA IMAGEN DE UN **RETRATO** CONTEMPORÁNEO

TRABAJO FIN DE GRADO

GRADO EN BELLAS ARTES -UNIVERSIDAD DE SEVILLA-

CURSO 2016-17

LA IMAGEN DE UN RETRATO CONTEMPORÁNEO

RAQUEL SERRANO TAFALLA

MARÍA DEL MAR BERNAL PÉREZ



# ÍNDICE

## **1. DOSSIER DE OBRAS**

## **2. ESTUDIO TEORICO**

2.1. INTRODUCCIÓN

2.2. EL RETRATO EN EL ARTE OCCIDENTAL

2.3. LA RUPTURA CONTEMPORÁNEA DE LA IDENTIDAD

2.4. EL SUJETO EN EL RETRATO CONTEMPORÁNEO

2.5. RETRACTUS MONSTRUM

2.6. JUSTIFICACIÓN

## **3. REFERENTES**

## **4. PROPUESTA DE INTEGRACIÓN PROFESIONAL**

## **5. CONCLUSIÓN**

## **6. ÍNDICE DE IMÁGENES**

## **7. BIBLIOGRAFÍA**



**DOSSIER DE**  
OBRAS





# MATERIA

*Materia I*

Raquel Serrano Tafalla

Carboncillo en polvo sobre Papel Basic

50 x 70 cm

2016



*Materia II*

Raquel Serrano Tafalla

Carboncillo en polvo sobre papel Basic

30 x 45 cm

2016





# ROSTROS

*Rostros*

Raquel Serrano Tafalla

Serie de 5

Carborundum sobre metacrilato y sombra

23 x 23 cm cada obra

2017















# ESENCIA

*Esencia*

Raquel Serrano Tafalla

Tríptico

Serigrafía sobre papel de seda

37 x 50 cm

2017











ESTUDIO  
**TEÓRICO**

## INTRODUCCIÓN

El retrato es un género pictórico que tiene una larga tradición en la historia del arte. El mecanismo que opera en todo retrato, aquello que lo hace cumplir su función, ha sido, tradicionalmente, la representación realista de una persona.

El retrato, más allá de explicaciones en las que se representa como realista fidelidad mimética, es una imagen que, a veces, da un rodeo para dar precisamente en la diana, en la esencia del retratado, en la persona en sí.

Una de las grandes rupturas que aparecen en mi obra con respecto al retrato es la ausencia de reconocimiento físico, reconocimiento social e intelectual, se trata de la plasmación de mi propia expresividad ante la presencia del modelo, retratarlo de una manera subjetiva.

No obstante, la deformación nunca es absoluta, pues siempre existe reconocimiento del retrato, bien sea a través de manchas básicas que indican rasgos corporales, ojos, boca, nariz, etc. Algo que permita al espectador anclarse en una identidad, ya que ésta siempre debe estar presente en un retrato, la cual puede verse representada de diferentes modos. Además, la esencia del rostro no suele estar únicamente en su exactitud con respecto a los rasgos físicos de la persona, de alguna manera represento el interior del modelo, la viveza de su espíritu, y también, plasmar mi expresividad y mi manera de ver las figuras en sí. El retrato ha aspirado siempre de algún modo a ser la representación del alma o de la interioridad. Existen diferentes maneras de entender interior o alma, pues no es lo mismo que se trate como "rostro" (tratarlo de manera subjetiva) o como algo tipificado "máscara" (la posición social).

El retrato es la sustitución de una ausencia, un doble. Esta es una definición básica, más allá de explicaciones precisas en las que se le define como efigie verdadera de un ser humano, de realista fidelidad mimética. Puesto que, a veces, es una imagen que da un rodeo para dar precisamente en la diana, en la esencia de un ser humano concreto e individualizado. En otras ocasiones nos muestran la espalda para revelarnos el rostro de quien pinta. El retrato siempre tiene algo de íntimo y algo de público, una tensión evidente entre exponerse y distanciarse. Se muestra y se oculta siempre algo (el cuerpo, el rostro, incluso en los buenos retratos el alma) a través de la mirada afilada, de la comisura de los labios, del gesto de las manos, de la postura del cuerpo (Rodríguez, 2007:47).

## EL RETRATO EN EL ARTE OCCIDENTAL

El retrato es un género pictórico que tiene una larga tradición en la historia del arte. El mecanismo que opera en todo retrato, aquello que lo hace cumplir su función, ha sido, tradicionalmente, la representación realista de una persona. En principio, un retrato es una imagen en la que se reconoce a un sujeto particular por la semejanza y parecido principalmente con su rostro y que además suele titularse con el nombre del retratado.

Las motivaciones para la realización del retrato han ido variando a lo largo de la Historia. Ya en el neolítico había un gran interés por volver a ver representado a los muertos, principalmente era una razón con carácter funerario, a esto se le suman varias razones que se fueron generando en siglos posteriores y que generaron diferentes visiones de ver este género, como el retrato de palacio, elogioso, amoroso, el propagandístico o el dinástico.

Todavía resulta cautivadora al observador la presencia serena y bella del busto de la reina egipcia Nefertiti (1345 a.C.)(Neues Museum, Berlín). Su mirada, su elegante perfil, sus rasgos llenos de armonía. No obstante, no deja de ser un doble, un modelo para sellar su imagen en el tiempo.

En el mundo griego el retrato era principalmente conmemorativo, pretendía preservar el valor que había tenido un personaje en la sociedad griega, y no solo representaban a la persona, ya que en verdad, puede 'representarse' un sujeto sin que el parecido sea lo más importante, el presentarlo con su nombre, o con una serie de atributos y símbolos correspondientes a su posición en la sociedad ya le hacen 'reconocible'. Los filósofos aparecen reflexivos, los héroes con gesto guerrero, los políticos como personas nobles. De este modo se daba importancia al rostro, a la mirada y a la gestualidad del cuerpo, siendo destinados a los espacios públicos, para servir de ejemplo a los ciudadanos.

Fue en el periodo romano, cuando aparece una idea absolutamente opuesta en cuanto al retrato. Hasta este momento lo normal era representar tipos esquemáticos, formas santificadas de papas y reyes, sin las marcas físicas reales de individuación. El retrato romano parte sobre la base de una imagen absolutamente real, tomando las



máscaras mortuorias de los fallecidos de forma directa, la función era de documentar y conmemorar.

Desde el Renacimiento, el retrato significará poder, únicamente de los privilegiados, tratará de impresionar al pueblo. En este periodo se justifica la imagen de un ser único e individualizado de busto, en perfil o en tres cuartos a partir de la importancia en la política o en la sociedad del sujeto representado. Esto, junto con la verosimilitud de las facciones, es la principal aportación del retrato en la Edad Moderna.

La fisonomía no era todavía escaparate del carácter, no aparece aún la esencia, el interior del ser humano individual, sino la imagen externa de su identidad social, la máscara del personaje.

Se le va dando importancia a lo largo de los años a la pertenencia de la persona a un estamento, se corresponderá con imágenes de exaltación áulica (de palacio), para las cortes modernas, rodeando a maniqués de terciopelos, tronos, bufetes, coronas y cetros. Se distinguirán príncipes, miembros de alto clero y de la nobleza. Los nobles imitarán las poses y la curiosidad del artista que realizaba la imagen nos permitirá contemplar los rostros de las figuras humanas o del propio artista.

En el neoclasicismo se abandona la importancia de la pertenencia a un estamento por la intelectualidad y la actividad laboral de la persona retratada: comerciantes, banqueros, artesanos y humanistas, lo que podemos llamar el primer paso hacia el interés por el individuo en sí mismo: La identidad. Así, a partir del siglo XVI, comenzará a extenderse el número de personas que reclaman retratos para conseguir ese predominante papel social, de manera que junto a los príncipes y a los miembros del alto clero y de la nobleza, se hacen retratar también los burgueses, contribuyendo así a realzar su reputación en la sociedad.

El retrato se convirtió en el siglo XIX en un género muy popular. Con la llegada de la fotografía, comienza la liberación de la labor mimética del artista, cosa que le permitía adentrarse en zonas dejándose llevar por la imaginación y la expresividad pura.

## LA RUPTURA CONTEMPORÁNEA DE LA IDENTIDAD

Los artistas buscaron nuevas formas de representación del retrato y rompieron con algunos conceptos que lo habían fundamentado hasta este momento, como el empeño por partir de una base totalmente fiel a la realidad. Fue entonces cuando se inicia un gran interés hacia la representación de personas en sí, de su mundo interior, partiendo de la investigación sobre la expresión del alma del individuo, conocían su enfermedad, crueldad, dolor, y lo llevaban al lienzo, como en los rostros de Theodore Géricault (Fig.1) o Francisco de Goya (Fig.2).



FIGURA 1. Theodore Géricault, *Portrait of Eugene Delacroix*, 1818-1819. Museo de Bellas Artes de Rouen, Francia.

Los propios artistas de este momento realizan investigaciones sobre sí mismos mediante una serie de autorretratos psicológicos, pues a través de la ansiosa e incesante búsqueda por plasmar su estado mental y por verse representado, hacen una obra de lo más interesante que recrea un recorrido de su ser interior.



FIGURA 2. Francisco de Goya, *El tío Paquete*, 1820.  
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

El norteamericano Andy Warhol se interesó por esta corriente y en el siglo XX, se lo lleva a su terreno recurriendo al disfraz y a las máscaras, con aire humorístico, jocosos y de absoluta provocación, los retratos los reproduce *ad infinitum*, y así tergiversa doblemente este género. Tal es el caso del famoso *Díptico Marilyn* (1962), donde la estrella de cine es convertida en un monstruo de cincuenta cabezas que, con un aura casi sacra, nos mira intrépidamente, como acusando al espectador de formar parte de la sociedad que la ha desfigurado de esa manera (Fig.3)

Con la llegada del siglo XX se produce una ruptura en el género del retrato y ésta es la ausencia de reconocimiento, ya no existe por parte de los artistas interés en la realista fidelidad mimética.



FIGURA 3. Andy Warhol, *Díptico Marilyn*, 1962. Tate Modern, Londres.

Hasta el siglo XIX el concepto de verosimilitud del modelo retratado es fundamental, pues es la herramienta que permite identificar al sujeto por sus rasgos físicos. Pero con el postimpresionismo ni el reconocimiento físico, ni social, ni intelectual e incluso, espiritual son relevantes.

A partir del siglo XX ya no es de gran importancia la captación por parte del pintor de la persona a retratar ni de su interior, como la plasmación de la propia expresividad del artista ante la presencia del sujeto.

Nos encontramos con Lucian Freud, uno de los más grandes exponentes del retrato en el siglo XX. De manera análoga a la de Warhol, Freud trabaja en un momento en el que este género había perdido fuerza, y, gracias a sus aportes se revitaliza por completo y proyecta poderosamente en el resto de su contexto local (en la llamada Escuela de Londres). Existen dos particularidades en el retrato de Freud. En primer lugar, no se trata estrictamente de retratos en un sentido de rostros o bustos. Por lo general, sus obras son de cuerpo entero, y además con sujetos desnudos (Fig. 4). A Freud no le interesan los entornos y objetos íntimos que apoyan al sujeto en el cuadro para dar a conocer su identidad, su oficio, su tipo de vida. Muy por el contrario, los despoja de cuanto poseen y los aísla en esquinas lúgubres de su estudio para apresarlos en sus retratos, libres de cualquier referente relacionado a ellos, expuestos en su debilidad completa, de pies a cabeza, todo fragilidad, todo impudor.

Lucian Freud, el nieto del creador del psicoanálisis, pinta desnudos porque le permiten «ver los instintos y deseos básicos» de la gente. De alguna manera Lucian Freud continúa la tradición inaugurada por su abuelo de descubrir en las personas lo que está más allá de lo visible. (Vázquez Rocca, 2009).



FIGURA 4. Lucian Freud, *Desnudo con pierna levantada*, 1992. Museo Hirshhorn, Whashington.

La segunda particularidad, derivada de la anterior, se trata de la condición espiritual, digamos, de sus retratados. Un gusto carnal, perverso, que hace de Freud un maestro de la observación y, luego, la deformación.

Se da paso al subjetivismo, la manera de ver las cosas y la capacidad de expresarlo del propio artista. El artista se autorretrata a través de otra persona, usándola a ésta como simple maniquí.

Comienza así con las vanguardias y especialmente con el cubismo un proceso de desfiguración, de constante pérdida del grado de semejanza que escandalizó a los espectadores y críticos de arte de la época. De pronto, el sujeto retratado tiende a desdibujarse, a fundirse con los demás elementos del entorno. Sin carnosidad, las facciones del rostro se aplanan, se uniformizan, llega la geometrización de las formas.

Para Galiene y Pierre Francastel, considerados como unos de los fundadores de la sociología del arte y grandes figuras de la historia del Arte del siglo XX, el arte no sólo es un puro placer estético, sino una producción social en una estrecha relación con su ambiente político, religioso y científico. Según ellos ya no podía hablarse de retrato, dado que siguiendo la vía inaugurada por Cézanne (Francia, 1839) los artistas consideran a los sujetos básicamente como fragmentos de realidad entre otros fragmentos. No se trata de retrato cuando un artista utiliza simplemente los rasgos de un rostro para introducirlos en una composición que a sus ojos posee otra finalidad, sino únicamente cuando, en su espíritu, la finalidad real de la obra realizada es la de interesarnos por la figura del modelo por sí mismo.

Ahora bien, en ningún momento Matisse o Picasso se esfuerzan por vincularnos a la personalidad de su modelo. No hacen más que insertarlo en la compleja red de sus actividades imaginarias. Dicho de otra manera: Los fauves y los cubistas utilizan al hombre como lo hacen con una botella o una guitarra, como simple accidente de lo sensible, sin otorgar ninguna acción al carácter individual de este objeto, ni a la posibilidad de que encarne algo diferente a ellos mismos. Pero no es sólo en los retratos, sino en las representaciones de las cabezas y los rostros en general donde ocurre esa desfiguración, hasta tal punto de que hay quien, como Jacques Aumont (Avignon, 1942), llega a hablar de una "derrota del rostro" que se apreciaría de forma evidente en la pintura vanguardista, mencionada anteriormente, y que es después extendida a todas partes en la sociedad de la imagen: desde el cine a la prensa, desde la publicidad a la televisión. Esa "derrota" se expresaría en factores como los siguientes, vuelta del tipo, de lo genérico: el individuo sólo interesa en cuanto pertenece a una clase o a un grupo; la representación del rostro excluye la expresión, o sólo la incluye si fortalece el tipo, lo transindividual. La Extensión de la fisonomía

alcanza a todo, potencialmente animales, máscaras, paisajes, facciones de la cara. La disgregación del rostro, rechazo de su unidad como partes del rostro recortadas, pegadas, devueltas a la superficie de la imagen, magnificación infinita, monstruosidad del tamaño, o a veces, por el contrario, liliputización.

## **EL SUJETO EN EL RETRATO CONTEMPORÁNEO**

Toda suerte de daños, tachaduras, desgarraduras son factores, todos ellos, que abundarían en la misma dirección: “la de un abandono de la referencia al rostro como concentrado expresivo de humanidad, e incluso, en la mayoría de las ocasiones, la de una destrucción deliberada de esa referencia” (Aumont, 1992: 170). Rostros explosionados por el cubismo de Braque o Picasso; rostros disgregados, esparcidos por todo el lienzo, Duchamp; y más, con la técnica del collage; rostros retorcidos, rostros como de goma; o mordidos, roídos por dentro, Atlan, Dubuffet, Lam; rostros desenfocados que eran frecuentes en los 70 en pinturas hechas a partir de fotografías (Gerhard Richter) (Fig.4); rostros ampliados (Warhol y el pop art, Chuck Close...), etc. Podríamos aumentar la lista fácilmente, pues son numerosísimos los casos en los que la subjetividad del individuo retratado queda diluida, convertido en uno más de una masa anónima. Como son numerosos los retratos en los que el rostro se asemeja a una máscara.

Hay edificios que son como personajes, es decir, preocupados preferentemente por su caracterización y por su puesta en escena; hay otros que son como personas, es decir, más ocupados en enriquecer su esencia que en maquillar su presencia. La que fuera casa palaciega del marqués de Gomera es de los primeros: tiene algo de actriz que quiere ser la protagonista engalanada del paisaje, la reina indiscutible de la calle. (Parra, 2001:127).

Se pierde por tanto “la ilusión” de realidad, para dar paso al subjetivismo. Frente al realismo en el que se veía sumergido este género en sus inicios, el retrato del siglo XX en general muestra paradójicamente una clara tendencia hacia la fragmentación, duplicación, seriación, disolución e incluso desaparición de las formas humanas.



FIGURA 5. Gerhard Richter, Elizabeth I, 1966. Galería Anthony d'Offay, Londres.

El resultado de esto es la pérdida cada vez más notable del retrato colectivo o de grupo en el arte contemporáneo, pues aquí se disuelve aún más la personalidad del artista como ser único.

Un factor muy importante que separa el rostro contemporáneo de sus precedentes es la ausencia de la idealización de las formas, lo verdaderamente importante es la captación del espíritu del mundo moderno, de su alma. Lo feo, lo grotesco, lo macabro ayudan en este sentido.

Es clara por tanto la tendencia a la disolución de las formas en el retrato contemporáneo, bien para dar mayor importancia a la materia pictórica, bien para presentar a un ser humano escindido en diferentes facetas. Con la materia pictórica el artista juega a componer los rasgos a través de grandes pinceladas, contornos imprecisos, grandes manchas o divisionismo cromático, o bien de pinceladas pixeladas, hasta llegar a la máxima pixelación en los retratos más contemporáneos formados mediante la yuxtaposición y composición de fotografías que conforman rostros muy conocidos.

Esta nueva concepción del retrato nos abre la puerta hacia una nueva concepción del arte, como afirma Martínez-Artero: "la redefinición del retrato a partir de estas consideraciones contempla también que realidad y arte están hechos de diferente naturaleza" (Martínez-Artero, 2004: 199). Ya no esperamos un reflejo preciso de la realidad al contemplar un retrato en el arte contemporáneo, algo que se ha demostrado imposible. Para la "ilusión" de realidad ya está la fotografía. Esperamos una obra de arte, plena de significados, una mirada subjetiva, incluso hasta deformada y violenta. Por ello por fin el retrato contemporáneo se desvincula de la necesidad de reconocimiento, y trabaja con otros recursos plásticos y figuras retóricas, como el de la sinécdoque, la reiteración y la metáfora. Martínez-Artero da en la clave al interpretar que el retrato contemporáneo nos es más que "un enorme autorretrato de artista", pues "la del artista es casi la única presencia que interesa representar en una época caracterizada por la supervaloración del éxito social" (Martínez-Artero, 2004:165).

No obstante, la disolución nunca es absoluta en el retrato contemporáneo, ni siquiera en su más alto grado de abstracción, pues por definición este género siempre exige un punto de verdad, bien sea a través de la indicación del título, bien a través de unos trazos básicos en los que se reconocen ojos, boca, nariz, o algún rasgo corporal, bien gracias a alguna referencia particular. Algo que nos permita anclarnos en una identidad, puesto que ésta debe estar presente de forma necesaria en un retrato. Si bien el modo de representación de ésta ya no es único, hay diferentes grados, puesto que también la identidad en el mundo contemporáneo es un concepto intrincado.



## RETRACTUS MONSTRUM

Y así, con dicho antecedente estético, la pintura contemporánea lleva a lo más alto este planteamiento y finalmente destroza al sujeto representado. Y aunque pareciera ilógico pensar en un retrato sin un sujeto identificable, en el retrato contemporáneo esto consigue una perfecta explicación: El desplazamiento y desprestigio del parecido en el retrato desde 1900 hasta ahora, es también consecuencia de una característica de la modernidad: aquella por la que la sobrevalorada autoría de la obra de arte deposita en la voluntad del artista el derecho a denominar retrato a un cuadro con nulas referencias corporales. Se abre con ello la herida incurable del "yo", indispensable en la comprensión del sentido arcaico del retrato. Es, por tanto, la persecución de unas renovadas señas de identidad lo que parece dar continuidad y pervivencia al género en la actualidad.

Así, el retrato en la pintura contemporánea no es herido a muerte sino, por el contrario, "renovado". Pero entonces, ¿cuál es, con precisión, ese nuevo lugar de enunciación? Se trata de la construcción de una imagen del sujeto desde la desfiguración. Todo retrato contemporáneo pareciera haber perdido la noción de identidad normal, para dar paso a la identidad anómala o, más bien, a la alteridad. Los retratos contemporáneos, en ese sentido, son más bien "monstruos", seres de espanto, desfigurados, de aspecto terrible, donde no hay reconocimiento alguno ni realidad, sino pura subjetividad y pesadilla. Ahora bien, conviene detenerse sobre las implicaciones de la noción "monstruo". Etimológicamente hablando, esta idea deriva del latín *mostrare*, que se refiere a mostrar, indicar o advertir; es decir, el monstruo entraña la noción de aquello que es destacado, señalado por sus diferencias, por no ser común. Atado a su definición se halla la idea de lo "anómalo", lo irregular, aquello que resulta ser una alteración, lo que está fuera de la norma. En ese sentido, si pensamos que el retrato es el género pictórico de la identidad del sujeto por excelencia, ¿cómo explicar estos retratos de atrocidades, sin rostros, deshumanizados? ¿Acaso no reside allí, precisamente, la condición primordial de la monstruosidad del retrato contemporáneo? Si nos detenemos a pensar en ello, se hace evidente que estas obras no son monstruosas solo por su formalidad tergiversada, producto de la imaginación y creatividad que potenció la competencia con la fotografía desde el siglo XIX, sino más bien por su falta de consonancia con su característica primordial que es el reconocimiento del sujeto y la representación de unos rasgos característicos que le otorguen una identidad. En otras palabras, el retrato contemporáneo es monstruoso en tanto está contra la esencia misma del género retratístico. Conviene apuntar que el Diccionario de la Real Academia Española define al monstruo, antes que como un ser fantástico, feo o perverso, como una producción contra el orden regular de la

naturaleza. He allí que el retrato contemporáneo sea notoriamente monstruoso: porque deja de ser, hablando en términos estrictamente formales, una representación de un sujeto reconocible a través de rasgos que realzan su condición humana. El rostro se torna un cuerpo amorfo, sin sentido: no hay allí humanidad alguna, no hay ojos, ni bocas, ni frentes, solo manchas, estridencia, brutalidad, fauces enardecidas que devoran una identidad. El sujeto en el retrato contemporáneo no es ya antropomorfo, sino "teratomorfo", si se quiere. Ahora bien, esta deformación feroz no surge de pronto en la pintura contemporánea, sino que se desarrolla poco a poco desde el mismo momento en que la fotografía es inventada. (Bermúdez, 2015: 85).

## JUSTIFICACIÓN

El retrato es un género que siempre me ha suscitado un gran interés desde mis inicios en el arte, y uno de mis propósitos en mi obra que cabría destacar es la búsqueda de nuevas maneras de representar el retrato. La posibilidad de comprender que no existen límites y que se puede trabajar con diversas disciplinas y medios.

Tradicionalmente, el retrato ha sido un medio para crear la imagen propia de un personaje y distinguirla del resto de la sociedad. La fidelidad y la semejanza con el sujeto retratado han sido condición esencial, aunque el fin último siempre ha sido el de reflejar su identidad. Y es aquí donde me planteo interrogantes, no se trata de revelar un "yo" sino que es crear una imagen. Describir algo más que sólo la apariencia superficial del rostro. Hoy en día nos estamos retratando continuamente y, sin embargo, actuamos como si fuéramos otro. Este género amplía su definición en el arte contemporáneo.

El dibujo está muy presente en mi proyecto ya que considero que es un género bastante olvidado en el arte contemporáneo.

El hecho de que la materialización del dibujo se haya modificado tanto en los últimos años, pasando de los primeros dibujos realizados sobre papel con carbón, a la posibilidad de experimentar con otros materiales y soportes; ahora hay que decir que me parece una maravilla realizar dibujos al carbón de toda la vida, pero es importante también encontrar que se puede trabajar con otros materiales y desde entonces, han habido cruces permanentes.

Tomando el retrato contemporáneo como punto de partida para mi investigación, he estado experimentando acerca del rostro, del individuo, partiendo de fotografías de personas que se encuentran en mi entorno e incluso de modelos del natural. Uno de los grandes intereses que tengo como artista, es la captación de las formas humanas como huellas, fragmentos que insinúan rasgos faciales, manchas que se disuelven en un blanco de fondo como vacío, todas ellas se distorsionan.

Siempre he utilizado técnicas muy variadas aunque todas ellas dentro del arte gráfico, como el dibujo, el grabado o la serigrafía, incluso uso varias de ellas en una misma obra.

Con materiales como el carboncillo en polvo, el carborundo, barniz, aguarrás, tintas acrílicas, ceras y agua, realizo mis imágenes. Todos estos materiales se mezclan entre sí, se unifican creando manchas suaves, que van más allá de representar la carnosidad del cuerpo, son vaporosas, frágiles, como si de un suspiro fueran a desaparecer.

Mi interés por la fotografía analógica también se ve reflejado en varios de mis dibujos, ya que algunos imitan procesos fotográficos de imágenes veladas, que van surgiendo.

Me muevo dentro de una gama monocromática de blancos y negros, usando siempre el blanco puro de los papeles hechos a mano o papeles de seda para el fondo e incluso materiales transparentes como el metacrilato, de manera que la propia obra es la materia en sí, flotando, ésta es la principal protagonista en mis trabajos.

Tengo muy en cuenta a los referentes ya mencionados anteriormente, sigo sus pasos guiándome por el subjetivismo, concibiendo que la realidad y el arte están hechos de diferente naturaleza.

Trabajando siempre a partir de personas que se encuentran en mi entorno, rostros conocidos, defino retrato como sustitución de ausencia, un doble. Una definición que va más allá de la fidelidad mimética, no persigo realismo, busco la esencia.

Para mí la esencia en un retrato es algo que no se puede llegar a percibir a primera vista, hay que mirar más allá para descubrirla, al igual que en mis obras, los trazos del barniz sobre planchas de metacrilato aparentemente invisibles se dejan ver al recibir la luz, proyectando sombras que dibujan el rostro y lo completan. Hablando de lo público y lo privado en el retrato.

En los últimos años mi trabajo ha girado básicamente alrededor de la búsqueda de la identidad y personificación de mi trabajo.





# REFERENTES

## FRANCIS BACON

Francis Bacon (Londres, 1561-Middlesex, 1626) es uno de los referentes clave en los inicios de mi obra, siendo éste uno de los artistas que me impulsó para empezar a indagar sobre el retrato.

Este artista representa como nadie en el siglo XX la tendencia hacia la representación de la tragedia espiritual interna. La violencia de la carne, de la sangre y del cuerpo descuartizado, parece ser para Bacon el reflejo de los males del alma en muchos de sus retratos. Un oasis dentro de este desierto de ausencia de realismo y de belleza, que no de subjetivismo, son los retratos de entreguerras. Realiza 70 estudios de retratos, conformados por series de tres lienzos, ofreciendo diferentes perspectivas de un mismo personaje. En este caso la fotografía es un apoyo técnico, que le permite disponer, en su particular forma de trabajar, de varias perspectivas. Bacon busca distorsionar los rasgos, para en esa distorsión dar un testimonio de la apariencia.



FIGURA 6. Francis Bacon, Tres estudios de Lucian Freud, 1964.





## CARAGH SAVAGE

La siguiente artista que analizaré para mi proyecto es Caragh Savage, y es que son varios los factores que comparten los retratos de la artista londinense con mi obra. Tomando el retrato como punto de partida para su investigación, Caragh ha estado observando la transición entre la disolución del sujeto al objeto, en particular, el punto en el que los dos convergen. Ha estado investigando la idea de la cara documentada, la cara recogida, la cara como espécimen y la cara como artefacto, examinando los grados de diferencia entre identificación e identidad.

La reconstrucción y la manipulación del material son fundamentales para su práctica: polvo de carbón o polvo de tiza, cera, yeso, manchas, borrado, marcas inadvertidas, huellas y evidencia de la fabricación. Respuestas táctiles a las indicaciones visuales. A través de este enfoque, espera captar los elementos esenciales que podrían describir algo más que sólo la apariencia superficial, y de alguna manera describir la actividad de mirar, la percepción y la memoria.

Realizando dibujos que flotan entre la representación y la abstracción, la claridad y la ambigüedad, el reconocimiento y la falta de familiaridad. Busca hacer obras de arte que articulen una consideración de la relación entre el proceso y la terminación, y del papel del espectador en la interpretación. La Selección de materiales transitorios como el polvo de carbón y superficies de dibujo no archivadas, como el papel de periódico, refleja una decisión consciente de emplear medios que incorporan temporalidad y fragilidad. Con una conciencia de su base de dibujo observacional, figurativo; Midiendo hasta dónde puede alejarse de lo que conoce. Al pasar de lo que sabe, espera descubrir lo que no sabe: la posibilidad de coexistir con la realidad.



FIGURA 7. Caragh Savage. *Dasein*, 2016. MA Drawing, Wimbledon.

## OSCAR MUÑOZ

Un artista contemporáneo a destacar que ha servido de inspiración para este proyecto a la hora de investigar y experimentar con los soportes y las técnicas gráficas es el artista colombiano Oscar Muñoz (Popayán, 1951).

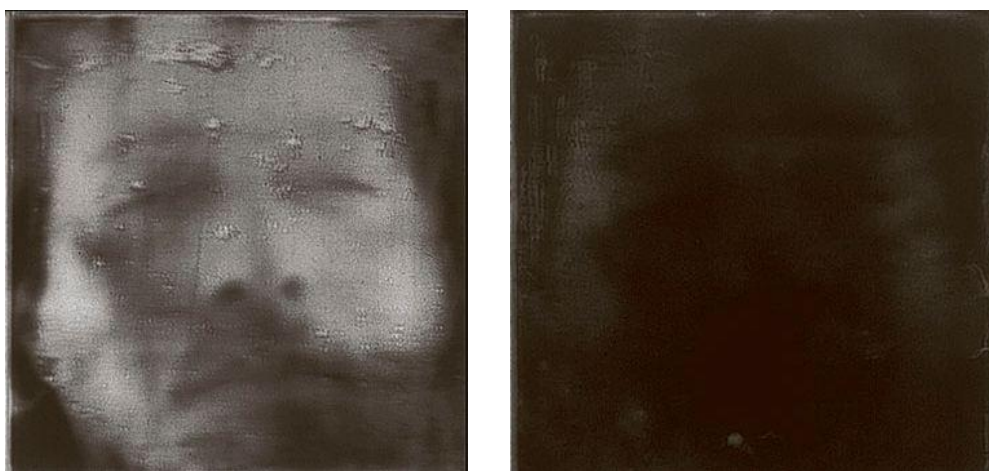


FIGURA 8. Oscar Muñoz, *Narcisos secos*, 1994. Colección Museo de Bellas Artes de Houston.

Desde sus primeros dibujos, realizados a partir de fotografías tomadas por él, referenciaba la fotografía sin acudir a ella como soporte de la imagen. En vez de ejercer el dominio de la técnica del dibujo para registrar la realidad con precisión, Muñoz intenta capturar un clima, recurriendo al recurso pictórico del claroscuro en donde las formas no buscan una definición precisa, sino que surgen del juego entre la luz y la penumbra, dando como resultado obras que poseen una profunda carga psicológica y una evidente vocación sociológica.

La reconsideración del soporte fue una preocupación central del trabajo de Muñoz durante los años noventa, y una forma de romper con una aproximación más convencional a la creación artística.

El uso del video le permite a Muñoz extender y repetir indefinidamente el proceso, con lo cual sitúa la imagen fotográfica en un soporte realmente inmaterial, compuesto de información traducida en haces de luz.



FIGURA 9. Oscar Muñoz, *Narciso*, 2001-2002. Colección Banco de la Republica.



PROPUESTA DE  
**INTEGRACIÓN**  
**PROFESIONAL**





## **INVESTIGACIÓN**

Desde mi comienzo en la carrera de Bellas Artes tuve clara mi inquietud en relación a la creación artística y el interés en el estudio y la investigación en los múltiples ámbitos de la cultura y el arte contemporáneo, y, sobre todo, tras la realización de este proyecto y la indagación de información que conlleva, surgieron suficientes motivaciones como para seguir mi carrera enfocada a la investigación y a la docencia.

Por ello, este proyecto servirá como punto de partida para seguir profundizando en la creación plástica como artista y en la investigación, en el Máster Universitario en Arte: Idea y Producción de la facultad de Bellas Artes de Sevilla.

La estructura formativa del Máster me propiciará un desarrollo formativo personalizado en base a un planteamiento que supera la tradicional división entre técnicas y géneros artísticos con el fin de desarrollar un trabajo teórico y práctico partiendo del módulo de asignaturas de Cuerpo, Identidad y Representación, dirigido a la elaboración del correspondiente Trabajo Fin de Máster.

Tras finalizar mis estudios en el Máster Universitario pretendería continuar mi formación teórico-práctica y metodológica para la investigación en los ámbitos de la creación artística con el Programa de Doctorado en Arte y Patrimonio de la Universidad de Sevilla.

## **BECAS**

En 2007 se inicia una línea de Investigación por parte de la Fundación Botín encaminada al conocimiento y difusión del dibujo en el arte español, sin duda una de las facetas más interesantes y fecundas de nuestro arte desde el siglo XVII.

Desde 1993 la formación se centra en las becas y los talleres, por lo que, este proyecto me ayudaría a la hora de optar a una Beca en la fundación con el fin de seguir creciendo profesionalmente en el mundo del arte y la investigación.



## CONCLUSIÓN

El estudio aquí realizado acerca del retrato ha supuesto no una tarea, sino un placer. La oportunidad de desarrollar durante el último año mi obra libremente, con vistas a la evolución personal y a la finalización de cuatro largos años de carrera no puede suponer otra cosa que una inmensa satisfacción personal.

Siendo más precisa, señalaría la notable diferencia y evolución desde principio de curso hasta ahora. Partiendo de una situación artística inconsistente e indeterminada, he alcanzado una coherencia en mi obra, tanto plástica como teórica, que creo justa y exacta, o por lo menos más próxima a ello. A mi juicio, no se ha empleado ningún argumento insustancial o irrelevante para la defensa de mi práctica. La constancia y el trabajo han conseguido, creo, elevar la calidad profesional y la autodisciplina que considero son indispensables para dedicarse al mundo del arte y la docencia. No obstante pienso que esto es sólo el principio. Aún quedan muchos objetivos por alcanzar, aunque en igual cantidad que la motivación e ilusión que siento por seguir creando, aprendiendo y experimentando la emoción que todo ello supone para mí.



## ÍNDICE DE IMÁGENES

FIGURA 1. Theodore Gericault, 1818- 1819. *Portrait Of Eugene Delacroix* [óleo sobre tabla]. 60,5 x 50,5 cm. Museo de Bellas Artes de Rouen, Francia. [consulta: 31 de Enero de 2017]. Disponible en: <https://www.wikiart.org/en/theodore-gericault/portrait-of-eugene-delacroix-1819>

FIGURA 2. Francisco de Goya, 1820. *El tío Paquete* [óleo sobre lienzo]. 39 x 31 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. [consulta: 3 de Febrero de 2017]. Disponible en: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/goya-francisco/tio-paquete>

FIGURA 3. Andy Warhol, 1962. *Díptico Marilyn* [acrílico y serigrafía sobre lienzo]. 208 x 145 cm. Tate Modern, Londres. [consulta: 31 de Enero de 2017]. Disponible en: <http://www.diarioel9dejulio.com.ar/noticia/47497>

FIGURA 4. Lucian Freud, 1992. *Desnudo con pierna levantada* [óleo sobre lienzo]. 182 x 228,5 cm. Museo Hirshhorn, Whashington. [consulta: 17 de Mayo de 2017]. Disponible en: <https://hirshhorn.si.edu/collection/lucian-freud/>

FIGURA 5. Gerhard Richter, 1966. *Elizabeth I* [litografía en papel veloso]. 70 x 59,5 cm. Tate Collection. [consulta: 04 de Abril de 2017]. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/richter-elizabeth-i-p77207>

FIGURA 6. Francis Bacon, 1969. *Tres estudios de Lucian Freud* [óleo sobre lienzo]. 35,5 x 30 cm. [consulta: 20 de Abril de 2017]. Disponible en: <http://aphelis.net/francis-bacon-friends-could-violence-1966/>

FIGURA 7. Caragh Savage, 2016. *Dasein* [carboncillo sobre rollo de pianola]. 238 x 30,5 cm. MA Drawing, Wimbledon [consulta: 16 de Octubre de 2016]. Disponible en: <http://www.caraghsavage.co.uk/>

FIGURA 8. Oscar Muñoz, 1994. *Narcisos secos* [grafito sobre acrílico]. 10 x 70 x 400 cm. Colección Museo de Bellas Artes de Houston. [consulta: 21 de Noviembre de 2016]. Disponible en: <http://banrepcultural.org/oscar-munoz/narcisos-secos.html>

FIGURA 9. Oscar Muñoz, 2001-2002. *Narciso* [vídeo]. Dimensiones variables. Colección Banco de la Republica. [consulta: 21 de Noviembre de 2016]. Disponible en: <http://banrepcultural.org/oscar-munoz/narciso.html>



## BIBLIOGRAFÍA

ALTUNA, Belén, 2009. El individuo y sus máscaras. Ideas y Valores [En línea], Volumen (104), pp. 33-52. [consulta: 1 de febrero de 2017]. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3101184.pdf>

APEZTEGUÍA BRAVO, Miguel Ángel, 2003. Juegos en torno a la identidad en ocho artistas contemporáneos [En línea] María Luisa Martínez Salmeán, Dir. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de dibujo, Madrid. [Consulta: 11 de enero de 2017]. Disponible en: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/bba/ucm-t27336.pdf>

ECO, Umberto, 2010. *La historia de la belleza*. Barcelona: DeBolsillo.

MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, 2004. *El retrato: del sujeto en el retrato*. Buenos Aires: Montesinos.

MUÑOZ, Oscar, 2011. Entrevista retrospectiva a Oscar Muñoz, entrevistado por María Wills. [Formato (en línea)]. Bogotá, [consulta: 21 de noviembre de 2016]. Disponible en: <http://banrepcultural.org/oscar-munoz/creditos.html>

PARRA BAÑÓN, José Joaquín, 2001. *Acerca de la arquitectura profana en Osuna*. Sevilla.

RENATO BERMÚDEZ, Dini, 2015. "Aproximaciones teratológicas al retrato en la pintura contemporánea". *Revista Sans Soleil: Estudios de la imagen*, [En línea], volumen (7), pp. 82-102. [Consulta: 15 de Diciembre de 2016]. Disponible en [www.revista-sanssoleil.com](http://www.revista-sanssoleil.com)

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, 2010. "El retrato Contemporáneo: del realismo a la pérdida del rostro". *Cbn: Revista de Estética y Arte Contemporáneo* [En línea], Volumen (2), pp. 47-57 [consulta: 22 de Noviembre de 2016]. Disponible en: [cbn@collblanc.es](http://cbn@collblanc.es)

VÁZQUEZ ROCCA, Adolfo, 2009. "Lucian Freud, tras los pliegues de la carne. Un aproximación al retrato psicológico", *Almiar* [En línea], no 47 [consulta: 5 de enero de 2017]. Disponible en: [http://www.margencero.es/articulos/new03/lucian\\_freud.html](http://www.margencero.es/articulos/new03/lucian_freud.html)



