

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Dibujo II



BIBLIOTECA U.C.M.

5307739330

**LA TECNIFICACIÓN DEL BOCETO:
JARDIEL, DELACÁMARA Y GARCÍA BENEDÍ**



R^º T233

TESIS DOCTORAL:

MANUEL DOMINGO CASTELLANOS

Dirigida por:

Dra. Carmen Garrido Sánchez

Madrid, 1998



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES

Informe del Director de la Tesis Doctoral:

LA TECNIFICACIÓN DEL BOCETO: JARDIEL, DE LA CÁMARA, GARCÍA BENEDÍ,

El trabajo de investigación de MANUEL DOMINGO CASTELLANOS, reúne los requisitos necesarios del reglamento de investigación. Es un trabajo bien argumentado que presenta resultados originales, con un buen manejo metodológico, con conocimiento de la bibliografía necesaria, de lo que resulta una aportación original al campo de los estudios sobre la aplicación de las nuevas tecnologías al dibujo y a la pintura.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Garrido'.

Dra. Carmen Garrido Sánchez
Profesora Titular de Universidad
Depto. Dibujo I

Madrid, 25 de noviembre de 1998



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Dr. Pedro A. Saura Ramos

Hago constar: que el trabajo de Tesis Doctoral presentado por D. MANUEL DOMINGO CASTELLANOS del cual soy tutor, y cuyo título es la "TECNIFICACION DEL BOCETO: JARDIEL, DE LA CAMARA, GARCIA BENEDI", reúne las condiciones e idoneidad por sus contenidos, para ser presentada en el Departamento de Dibujo II de esta Facultad de Bellas Artes.



Madrid 20 de enero de 1999

A handwritten signature in black ink, reading 'Pedro A. Saura', with a horizontal line underneath.

Fdo.: Pedro Saura Ramos
Departamento de Dibujo II

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
Motivos autobiográficos.....	10
1. EL PINTOR QUISO SER UNA CÁMARA OSCURA.....	12
2. APORTACIONES, RECONVERSIONES Y USURPACIONES.....	21
2.1. La fotografía aporta sus errores.....	22
2.1.1. Deficiencias técnicas de las primeras fotografías y sus influencias (la indeterminación y el movimiento).....	22
2.1.2. El color plano: simplificación observada y simplificación meditada.....	30
2.1.3. Las fotografías movidas y las fotografías doblemente expuestas.....	35
2.1.4. Las placas defectuosas –a medio velar-.....	38
2.1.5. La distorsión óptica de la lente de la cámara fotográfica y sus influencias.....	41
2.2. La fotografía aporta sus características.....	50
2.2.1. El encuadre casual y la fotografía instantánea.....	50
2.2.2. El negativo.....	53
2.2.3. La bidimensionalidad.....	60
2.2.4. La acromía.....	71
2.2.5. El grano.....	78
2.2.6. La objetividad visual: la ilusión referencial.....	85
2.3. La fotografía aporta sus posibilidades.....	91
2.3.1. La imagen congelada y las series –el movimiento-.....	91
2.3.2. La vista desde arriba y la vista aérea.....	106
2.3.3. El primer plano y la fotografía microscópica.....	111
2.3.4. La fotografía abstracta.....	116
2.4. Reconversiones y usurpaciones.....	118
3. LA VUELTA INESPERADA A LA FIGURACIÓN.....	126
3.1. La figuración que surgió del muro.....	127
3.1.1. El muro y su huella.....	127
3.1.2. De los nuevos materiales a los nuevos soportes.....	136
3.2. La Nueva Figuración: una tendencia artística basada en los errores, las características y las posibilidades de la fotografía.....	147
3.2.1. Nueva Figuración y fotografía.....	147
3.2.2. Un grupo de pintores ingleses.....	150
3.3. Todo vale: el pop.....	153
3.4. Dos últimas cuestiones.....	158

3.4.1. Corto recuento de opiniones vertidas.....	158
3.4.2. El galerista y el teórico.....	167
4. DE LA NUEVA FIGURACIÓN A LAS NEOFIGURACIONES:	
JARDIEL, DELACAMARA Y GARCIA BENEDI.....	174
4.1. Jardiel.....	177
4.2. Delacámara.....	203
4.3. Oscar García Benedí.....	224
Conclusiones.....	133
Bibliografía consultada.....	129
Índice de obras reproducidas.....	248

INTRODUCCION

Con la *tecnificación de boceto* pretendemos esclarecer como el empleo de la fotografía en los trabajos preparatorios del artista figurativo, ha metamorfoseado su obra, encaminándola hacia una evolución impensable antes de la aparición de este invento. La fotografía, al adueñarse progresivamente de la representación, debido a su reconocida *objetividad visual* -que gracias a los perfeccionamientos técnicos la ha permitido acceder paulatinamente a territorios hasta entonces ostentados por las artes plásticas-, ha reemplazando grandemente el estudio metodológico del natural, por dos razones: por servir ella misma de *boceto tecnificado*, o por inducir a los artistas hacia un ideario y un aprendizaje ajeno a la representación.

El artista de formación tradicional debía emprender, para un mayor conocimiento de su entorno que le permitiese una representación ajustada a los conocimientos de su época, un laborioso estudio del natural mediante apuntes y bocetos; que, unido a las enseñanzas recibidas en el taller de un artista en ejercicio -donde era costumbre que iniciara su tarea artística-, y al análisis de las obras de otros artistas, le permitiese la cimentación de una sólida preparación artística: para posteriormente seguir con la misma metodología de trabajo. El grabado fue el primer medio reproductor de imágenes que, por su fácil distribución, permitió a los artistas entrar en contacto con los planteamientos iconográficos más novedosos y avanzados de su momento; suministrándole un repertorio de imágenes hasta entonces desconocido. Con la irrupción de la fotografía, que rápidamente sustituyó al

grabado en estos menesteres, el artista se encontró con un recurso fascinante que por la rapidez con que le ofrecía la reproducción mecánica, tanto del natural como de las obras de arte, podía venir a desheredarle de su prestigio. Un complicado mecanismo donde las características propias del medio alteraban la consubstancialidad de la pintura y el dibujo, transformándolos, propiciando, en el diálogo entablado entre el contemplador y la imagen, un mensaje distinto al que recibiría de su apreciación directa.

Estas transformaciones en la creación artística, incorporadas al arte con la aparición de la fotografía, se han visto reflejadas, de forma significativa, en la manera de concebir la obra de arte de las generaciones de artistas posteriores a su divulgación; induciéndoles por caminos distintos a los que conducían los métodos anteriores. Por lo que resulta su análisis imprescindible para adentrarse en las distintas tendencias de la pintura figurativa que, como las que son objeto de este estudio, se han ido sucediendo desde finales de los años cincuenta. Intentar descifrar sus intenciones y motivaciones, requiere un desglose de las *aportaciones*, *reconversiones* y *usurpaciones*, que la fotografía ha introducido en el terreno del arte.

Si en un principio, mi interés consistía, al buscar las claves de la figuración de los últimos cuarenta años, hallar respuestas a su viabilidad y vigencia, que me ayudase a enriquecer mi propio trabajo, así como la de cualquier pintor figurativo; al tiempo que me sirviese para rendir un pequeño homenaje a tres pintores que, cada uno por una razón específica, suscitan

mi admiración y cariño. Fueron las opiniones de dos galeristas, como explicaré al inicio del Capítulo 4, las que me incitaron a abordar las distintas contribuciones de la fotografía, desde que ésta apareciese a mediados del siglo XIX, al trabajo de los artistas plásticos, dentro o fuera de la figuración. Comprendí que, bien por descifrar en ella soluciones nuevas a su labor creativa, o bien por hacerles renunciar a la *representación* (causa que justifica la hegemonía de la abstracción durante un largo periodo de tiempo): el intercambio parecía tan complejo que requería un balance global. Obligándome, para el esclarecimiento de cómo las relaciones entre arte y fotografía habían influido en la Nueva Figuración y las posteriores tendencias *neofigurativas*, a replantearme estas contribuciones desde su aparición allá por el año cuarenta del siglo XIX. Centrando mi atención, para no verme desbordado por la magnitud del tema, en los movimientos y las tendencias de la pintura figurativa en las que los intercambios entre y la fotografía llegaron a resultar como algo natural. Concluyendo el estudio con el análisis de tres pintores españoles, nacidos entre los años treinta, cuarenta y cincuenta, (aplicando, para afrontar esta tarea, el mismo punto de vista que guía el resto de la tesis). Tres vidas, pertenecientes a tres generaciones consecutivas de pintores neofigurativos, que, por las características específicas de sus trabajos y sus propias experiencias vitales, reflejan lo acaecido en tres décadas de arte español. Cerrando el estudio con Óscar Benedí, el más joven de los tres pero desgraciadamente desaparecido, evitando generaciones posteriores, para encontrar una cierta distancia en el tiempo.

He considerando revelador para el análisis de la neofiguración en nuestro país -y su desarrollo-, describir el proceso encadenando estos pintores cuyas generaciones, por sus características específicas, esclarecieran las circunstancias, las aspiraciones y las limitaciones de cada una de ellas. Permitiéndome analizar las diferentes incidencias de la fotografía en las artes plásticas, así como la mayor o menor predisposición de los pintores a asumirlas.

Tanto la respuesta que recibí a la pregunta sobre las posibles conexiones de la obra de Jardiel con la fotografía, como la categoría de "*proyecto*" que le asignó a Óscar García Benedí uno sus galeristas: me hicieron pensar que sería interesante, no sólo constatar que la compensación de soluciones entre ambos no se había limitado a la acreditada *objetividad visual* con que registra la cámara fotográfica, permitiendo al artista, mediante la *bidimensionalidad* de la fotografía (que ha sido una de las características de las artes plásticas tradicionales), simplificar el trabajo de interpretación de la realidad –devaluándolo-, sino las múltiples vinculaciones del arte y la fotografía; limitándolas, reitero, al ámbito de la pintura figurativa por motivos obvios. En este estudio, se ha pretendido exponer como la fotografía, no sólo ha servido para un enriquecimiento y una depuración de las artes plásticas, también, y esto es lo más importante, ha transformado la forma de ver y entender nuestro entorno. Con sus aportaciones ha quedado al descubierto la modernidad de las miradas de aquellos pintores que pretendían mirar con ojos limpios, como mira la cámara oscura. Induciendo al artista, de una valoración exclusiva de lo

tangible, hacia la indeterminación; y de ésta, a la veneración obsesiva por *lo nuevo*. Dejando en su huida, amplias parcelas que habían sido de su competencia, en manos de este invento que asumió el liderazgo de la objetividad visual hasta la aparición de un medio que disponía de las posibilidades del directo: la televisión. El conjunto de *aportaciones, características y errores* de la fotografía, que condujeron a la reconversión de los artistas, fueron la consecuencia de unas *usurpaciones* de la función del arte que éstos, ni supieron, ni quisieron defender: les iluminaba el camino una luz cegadora que anunciaba algo nuevo y reconfortante.

Por lo que podríamos personificar en la cámara fotográfica, toda la suma de transformaciones filosóficas, científicas, ideológicas, psicológicas, etc., ocurridas a lo largo del siglo XIX, para lo que supone las nuevas expectativas de los artistas plásticos. Su poder fue tan grande, que para los artistas más inquietos aglutinó a todas estas alteraciones de los distintos ordenes del pensamiento que se estaban produciendo por diversas fuentes, pero que todas, al fin, conducían a un mismo objetivo: el rechazo a lo inmutable y el consiguiente empeño en una evolución fin límites. Conceptos, que se habían mantenido estables durante siglos, requerían una evolución dialéctica; descartando verdades eternas de ordenes o cánones de belleza académicos. *Ojos ungidos por lo nuevo*, que en el amor-rechazo al ojo impersonal de la máquina, buscaron lo que debían y no debían hacer. Colocando, por delante de cualquier otra cuestión, esa desatada pasión romántica por la novedad; a la que la cámara contribuía castrando

posiciones acomodadizas, al tiempo que desplegaba un sin fin de alternativas nuevas para los ojos atentos de los artistas más avezados.

En lo concerniente a la figuración más reciente, debo recalcar la importancia que tuvieron para mi comprensión y enfoque del tema, las declaraciones del galerista que consideraba a García Beneditó como un "proyecto". Llevándome a la conclusión que ese era el calificativo que se podría aplicar, no sólo a este pintor de muerte tan repentina, sino a la Nueva Figuración como tendencia. Pues, si en el caso de la española, enlazaba con la angustia desgarrada del informalismo, que ya había recogido el éxito y respaldo internacional, le debía demasiado al informalismo, a la *figuración que surgió del muro*, para crear una verdadera alternativa independiente. Y donde el artista debía conseguir que la figura no rechinara al recibir un tratamiento gestual y textural, sin reiterar las aportaciones informalistas de orden figurativo. Fue cuando el artista, alentado por las declaraciones de aquellos que así lo habían hecho anteriormente –véase el caso de Francis Bacon-, venció sus reparos a utilizar la fotografía en un juego de denuncia social, cuando la figuración adquirió un nuevo protagonismo en el panorama artístico internacional; Relegando a un segundo plano a todos aquellos artistas, que tibios en su denuncia, no comprendieron que el juego irónico del pop anglosajón, al menos de cara a su aceptación internacional, no reflejaba la situación específica de nuestro país. El proyecto frustrado de una figuración feliz, a caballo entre las generaciones de los artistas nacidos en los cuarenta y en los cincuenta, que, destilada del pop, apareció cuando los cambios de orden político y social aspiraban a situar a nuestro país como

miembro de pleno derecho dentro de Occidente; quedó reservada, y fue asumida por aquellos artista de la generación anterior que transformaron, en concordancia con las necesidades del momento, su pintura de tinte social por un irónico juego iconográfico. La labor de los artistas que, como Óscar Benedí, habían dedicado todas su actividad creativa en esa dirección pero pertenecían a la generación posterior: se vieron deslumbrados y arrastrados por una nueva propuesta figurativa que renunciaba a un contacto tan estrecho con la fotografía, salvo en su cualidad de huella, y participaba del sedimento expresionista más palpable que encerraba la *figuración que surgió del muro* informalista. Incluso, parte de los artistas de reconocido prestigio internacional, o de proyecciones más modestas, de la generación de los sesenta, también sucumbieron a esta nueva vertiente *neoexpresionista* que ofrecía una nueva oportunidad para experimentar con el gesto y la materia.

Por consiguiente, podíamos sacar en conclusión que el calificativo de "proyecto", que recibió la Nueva Figuración y la trayectoria artística de García Benedí, sirve de nuevo para explicar la situación de esta *neofiguración*, heredera del pop, que en los setenta y principio de los ochenta, haciendo hincapié en el aspecto hedonista y feliz emprendido por David Hockney, intentó prolongar el estrecho contacto entre *arte* y *fotografía*, entablado a partir de los años sesenta por la pintura figurativa.

Con la intención de explicarnos mejor el significado de las tendencias neofigurativas posteriores a la II Guerra Mundial, y pretendiendo contribuir con este estudio al esclarecimiento de la incidencia de la fotografía en el

arte, para llegar a conclusiones que puedan ser reveladoras en el entendimiento y comprensión de las mismas. En lo que al caso español se refiere: intentar justificar como estas tendencias se han visto marcadas, al menos para su reconocimiento internacional, por el estigma de la España Negra, triste y violenta, que hacía de cualquier repertorio iconográfico carente de acidez o ironía, una postura complaciente y pacata. Salvo honrosas excepciones –y en esto me amparo para justificar la inclusión en la tesis de Delacámara y Benedí-, los artistas de nuestro país de las generaciones de los sesenta y setenta, han considerado improcedente proseguir con su *feliz* análisis de la realidad a través de la fotografía; empujándoles su actitud a posiciones dramáticas. Algo muy significativo en las trayectorias creativas de estos dos pintores, abocados (bien por las circunstancias, bien por determinación propia) a una pintura de tinte expresionista que paulatinamente se fue alejando de la placidez, con algunas gotas de fina ironía, que caracterizaban sus trabajos de los primeros años ochenta. La necesidad por dramatizar la imagen les devuelve la predisposición por la *huella*. Una de las actitudes que ha propiciado que estas dos generaciones, durante los últimos años ochenta, - quizá, por la naturaleza de mi trabajo, la que me interesa más – hayan rechazado aportaciones de la fotografía que, durante la modernidad, habían servido para la labor experimental de los artistas figurativos de las vanguardias. Permitiendo que ésta -ahora que ha accedido a museos y galerías y está considerada un arte de pleno derecho- se adueñase de nuevo, como ya lo hizo cuando dispuso de los medios técnicos suficientes de todas ellas. Dejándoles únicamente su mecánica: su proceso. Renuncia, de la mayoría

de los artistas nacidos en los cuarenta y los cincuenta, que afortunadamente no ha sido secundada por las generaciones posteriores.

Esta introducción no estaría completa sin incluir nuestro agradecimiento a las personas, instituciones y material bibliográfico que la han hecho posible. La inestimable representación tutelar de Pedro Saura Ramos, titular de Universidad de la Facultad de Bellas Artes de Madrid, en el área de fotografía, que nos ha permitido completar este estudio. Los trabajos inapreciables de Aaron Scharf y Otto Stelzer, cuyos análisis de las relaciones entre arte y fotografía, han supuesto una información imprescindible y la mejor orientación para acercarnos al tema desde una postura imparcial; así como los magníficos escritos sobre esta materia de Philippe Dubois y Anne Baldassari (comisaria de la exposición –que tuvimos oportunidad de ver- Le miroir noir: magnífica muestra donde se analizaba la vinculación de Picasso a la fotografía); debiéndole, en asuntos de traducción, nuestra más profundo gratitud a Matilde Cegarra Polo. Resultando también enriquecedor, y completando los escritores expuestos anteriormente, poder constatar la variedad y profusión de textos y autores de nuestro país, recopilados en la Biblioteca del Centro de Arte Reina Sofía (donde hemos realizado la mayor parte de nuestro trabajo), que han afrontado las tentativas neofigurativas de los años sesenta y setenta; expresamos nuestro agradecimiento a sus bibliotecarios. A los galeristas, críticos y artistas que hemos consultado: como la estimulante entrevista realizada a Luis Delacámara, gracias a la intercesión de José Ramón Bugallal, que alimentó las esperanzas de su viabilidad.

Motivos autobiográficos

La meticulosa figuración que realicé hasta los años noventa, de la que recibí ácidas críticas infundadas por considerarla vinculada a la fotografía (de la que nunca tuvo ninguna conexión directa), coincidió con un periodo en el que no me encontraba especialmente receptivo hacia la fotografía. Se debe a las espléndidas exposiciones que se han venido realizando en nuestro país, unidas a frecuentes disputas con otros pintores que habían decidido emplear este medio artístico, el interés que, en estos momentos, me suscita. Últimamente ha sustituido a los apuntes, de parajes o personajes, que apresuradamente realizaba *in situ* y posteriormente elaboraba en el estudio mediante un paciente juego de colores planos, a guisa de mosaico. Obligándome a replantear el cuadro desde un nuevo concepto figurativo; al inclinar, la crudeza de la imagen fotográfica, las soluciones iconográficas del periodo anterior, vinculadas en cierta medida con las del cómic, hacia otras menos estilizadas y narrativas. Transformación que afectó también mi proceso trabajo (proceso que no está cerrado y en el que sigo investigando, y encontrando nuevas alternativas de conexión entre la fotografía y la pintura, el grabado y el dibujo). Siendo curioso que, al desmontar la metodología anterior, el contacto con la fotografía que supone la *tecnificación del boceto*, me ha inducido hacia un mayor interés por la *textura*; y el aspecto fotográfico (de imagen de reportero) que tenían algunos cuadros de este periodo, pintados a partir de apuntes tomados del natural, desaparezca en las imágenes que están basadas directamente de fotografía.

He considerado conveniente exponer este escueto balance de mi trayectoria como pintor para explicar como está estrechamente enlazado con mis vivencias personales, la curiosidad por la relación arte y fotografía. Respondiendo, la elección y el estudio de este tema, a una necesidad personal que se ha desarrollado en paralelo. Abarcando el aspecto teórico y conceptual que recoge esta tesis, como la orientación práctica de mi labor artística.

1. EL PINTOR QUISO SER UNA CÁMARA OSCURA

conceptuales y heredados de generaciones anteriores. Procurando limpiar de interferencias ajenas a la puramente visual, la imagen que percibían de la

La aparición de la cámara oscura, de la que se tiene conocimiento hace al menos mil años, le ha servido al artista para dotar a sus representaciones del verismo capaz de satisfacer las necesidades que desde el Renacimiento, y de una manera general hasta principios del siglo XX, fueron inquietando al artista y al científico. Sin embargo, fueron las características específicas del siglo XIX, las que permitieron unir química y óptica, para configurar e independizar un utensilio que sólo parecía destinado a facilitar la tarea del dibujante. Pues ya en el siglo XVII, al haberse perfeccionado y hacerse portátil, la cámara oscura se podría haber transformado en cámara fotográfica.

El particular interés del artista por la búsqueda de la semejanza, entendiendo la obra artística como espejo de la realidad, se vio auxiliada por este artilugio que permitía al artista comprobar ante la naturaleza la corrección de la *costruzione legittima*. Este interés se manifestaba de una manera más evidente en aquellos artistas que, intentando mirar con *ojos limpios*, dieron primacía al ojo frente a la idea. Apostando por un ideario donde lo visual estaba por delante de otros aspectos previos, más conceptuales y heredados de generaciones anteriores. Procurando limpiar de interferencias ajenas a la puramente visual, la imagen que percibían de la

naturaleza¹. Esa mirada (tan próxima a la del científico), supuestamente limpia de condicionantes ajenos a lo estrictamente visual, pudo transformar los complicados procesos que, con la ayuda de la imagen en la retina, tienen lugar en el centro óptico del cerebelo de nuestro cerebro². Incitando al artista a ser un espejo: a ser una *cámara oscura*.

Miradas como la de Leonardo, tan científicas como artísticas, le permitieron acceder a otros niveles de visión. Exploró el mundo visible y, en virtud de este afán de conocimiento, resolvió perder los contornos estrictamente dibujados: dejando que las formas se difuminasen en las sombras. Al tratar la forma con esa vaguedad (eliminando la dureza de la línea y aliviando la rigidez), propicia un sorprendente avance hacia la *indeterminación*, que, a pesar de su posterior identificación con los estados pasionales y subjetivistas, nace del análisis de la naturaleza y de la facultad del artista para su adaptación en códigos plásticos.

Para estos artistas era imprescindible pensar por ellos mismos, ver por ellos mismos, sin el lastre de lo aprendido. Olvidando los modelos clásicos y sin acatar los cánones de belleza ideal. Dejando a la retina que establezca nuestra forma de ver como si fuésemos una cámara oscura. Crudo ideario de Caravaggio, que Frans Hals elaboró a su manera; cuyos retratos parecen instantáneas creadas con la facilidad de alguien que, sólo mediante la observación, es capaz de apresar una impresión fugaz de sus modelos. O el

¹ Como nos indica Gombrich. "Courbet no quería ser discípulo mas que de la Naturaleza. Hasta cierto punto, su temperamento y su programa se parecieron a los de Caravaggio", Ernst H. Gombrich, *Historia del Arte*, Madrid, Alianza, 1984, pág.428.

² Otto Steieler, *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

caso no menos esclarecedor de Vermeer, comparado por Gombrich con un fotógrafo lo bastante hábil como para suavizar sus fotografías sin deshacer las formas. Generación holandesa que supieron sacar partido de las prohibiciones de origen religioso, descubriendo en la naturaleza, muerta y viva, el blanco de sus trabajos. "Su pintura, descriptiva más que narrativa, estaba menos sometida que su rival italiana a una cultura mitológica, literaria o clerical"³. En la Holanda de ese periodo, el ojo era más libre y estaba dispuesto a escrutar pacientemente la naturaleza⁴

Rotunda transformación la del siglo XVII, para ver y observar la naturaleza. Las aportaciones de Velázquez, consecuencia de sus ojos limpios, permitieron descubrir y saborear renovadas armonías de luz y de color, que las convirtieron en la tarea esencial de los pintores deseosos de entender la naturaleza y sus constantes transformaciones. Encumbrando a *esa pintura descreída* que va buscando plasmar las impresiones.

Tras una constante cadena de aportaciones, Rubens va más allá que su admirado Tiziano, al inyectar a sus desnudos una vida y vigor que no responden a un dibujo modelado cuidadosamente por el color, sino ejecutándolos con medios pictóricos⁵

La pintura holandesa mostró, principalmente, un enorme interés por el estudio pormenorizado de aquello que les rodeaba (función que con el paso

³ Svetlana Alpers, L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII siècle (El arte de pintar. La pintura holandesa en el siglo XVII), París, Gallimand, 1983. Recogido en Régis Debray, Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente, Barcelona, Paidós Ibérica, 1992, pág. 165.

⁴ "Vermeer de Delf se sitúa delante de Delf para hacer, con ayuda de su pequeña máquina óptica, el más bello cuadro del mundo. Abrumadora aproximación a lo bello donde se indica una revolución del espíritu", Régis Debray, *Op. Cit.*, pág. 166.

del tiempo absorbería casi completamente la fotografía). La fidelidad y el rigor en la reproducción del entorno propiciaron una pintura que dio obras que son valiosos documentos históricos de la época, gracias a las cuales podemos recopilar información sobre barcos, arboladuras, enseres, flores, animales, etc., que en algún caso han desaparecido y no tendríamos testimonio de ellos sin estos preciados cuadros holandeses del XVII.

La desmañada distribución de la escena, que veremos irrumpir con toda su fuerza en el periodo impresionista (promovida por la fotografía y la estampa japonesa), arrastrando a la pintura hacia lo casual y lo existencial (ver subparágrafo 2.2.1.). Podemos apreciarla en alguno de estos pintores, estudiosos de lo cotidiano, más pendientes de retener la luz que de organizar el cuadro.

Para Gombrich, Chardin también continúa esta tradición de mirada limpia. Emparentándolo con Vermeer en su intimismo y amor por lo familiar. Resaltando la maestría y sutileza “en las gradaciones sutiles de los tonos y en la aparentemente desmañada distribución de la escena”⁶.

Con la metódica educación de la mirada, los grandes del XVII, graduaron la definición de los elementos que componen la escena, dependiendo de su ubicación en el espacio: paso hacia una solución fotográfica surgida del arte de Leonardo. Se desenfoca para ofrecer al espectador una imagen más creíble, una apariencia más respirable: Vermeer o Velázquez. El sevillano que asimiló el programa del naturalismo y consagró

⁵ Ernst H. Gombrich, Op. Cit., pág. 335.

⁶ Ernst H. Gombrich, Op. Cit., pág. 397.

su arte a la observación objetiva de la realidad, soslayando cualquier convencionalismo. En su pintura se encuentran Caravaggio, Rubens y Tiziano; a los dos últimos les debe la pincelada, sin por ello parecer de segunda mano su manera de acercarse a la naturaleza. "Como Leonardo, pero en mayor medida, confía que nuestra imaginación le seguirá y completará lo que él ha dejado fuera"⁷

Con la *indeterminación*, el artista obliga a participar (si vemos lo mismo: Esfuérate en descubrir lo que falta). Ya que el ojo no puede prestar la misma atención a todos los elementos, el artista tampoco debe definirlos por igual al configurar la imagen. Hay que desenfocar forzosamente gran parte de la escena para sugerir una visión real. Y, de esta forma, el artista atiende a lo que ve, por encima de lo que *conoce*: lo que importa no es describir, sino describir lo que uno ve. Por consiguiente, aunque la composición del cuadro se base en relaciones matemáticas o geométricas, el pintor ha establecido otra manera de enfrentarse con la representación de la realidad. Ya no quiere conocer más allá de lo estrictamente visual, como el artista del Renacimiento. Quiere ordenar la imagen de acuerdo con su visión exclusivamente óptica: quiere ser una cámara oscura.

Cuando en el siglo XVIII la práctica de pintar paisaje del natural empezó a practicarse en Gran Bretaña, relegando el modo normal y natural de captar la naturaleza que se había empleado hasta entonces: el dibujo. La complejidad de la pintura al óleo, su pegajosa inconveniencia y su lentitud de secado, la habían reservado como una técnica para el estudio. Pero la semilla

⁷ Ernst H. Gombrich, Op. Cit., pág. 343.

depositada por los artistas mencionados arriba, lanzó a las terrazas y a los altozanos a una nueva generación de pintores que querían registrar sobre el lienzo el espectáculo que tenían ante sus ojos. Y afrontando las enormes dificultades que esto planteaba, principalmente por la transitoriedad atmosférica, fomentaron el aprecio por lo inacabado, realizando apuntes de gran tamaño pintados del natural.

La serie de instrumentos inventados para facilitar la representación de la realidad a partir del siglo XV, permitió a los artistas plasmar el espacio y los volúmenes sobre una superficie bidimensional, procurando eludir la “co-percepción de los elementos no propiamente visibles, con lo cual el espacio de percepción queda reducido al espacio visto propiamente dicho”⁸

Con los utensilios, en especial con la cámara oscura, se conseguía solventar gran parte de los problemas de la representación, como la ordenación bidimensional: donde los planos posteriores se representan unos al lado de otros o encima de los otros. También sirvieron para facilitar a los artistas la comprensión que las distorsiones surgidas por la representación en perspectiva central acarreaban y que estos utensilios constataban.

Ese punto único de visión, punto hegemónico nacido del humanismo renacentista, obligó a la creación de aparatos para justificar su presencia. Utensilios que desembocarían en su máximo logro: la cámara fotográfica. “¿No es la fotografía prácticamente el triunfo de la percepción del mundo

⁸ Otto Stelzer, Op. Cit., pág. 52.

según la perspectiva central? Efectivamente lo fue y lo seguirá siendo en un determinado campo”⁹

Por ello no nos debe extrañar que los utensilios, a modo de prótesis, hayan servido y sirvan para conseguir un conocimiento más complejo y amplio, como en el caso que nos ocupa, un conocimiento más completo del campo visual. Valiéndose de ellos directamente o aprovechando los conocimientos de una manera indirecta, los artistas que se han visto incitados en lo posible a eludir la co-percepción, en favor de lo puramente óptico, han conseguido configurar la mirada.

Cuando, en la primera mitad del siglo XIX, Turner valoraba las enseñanzas de Claudio de Lorena como maestro indiscutible del paisaje, Constable quiso pintar lo que veía con sus propios ojos, no con los de Claudio de Lorena, porque no deseaba más que la verdad y despreciaba todas las reglas preestablecidas. Ideario que unió a un grupo de pintores franceses, que durante la época de la revolución de 1848 se congregaron en la aldea francesa de Barbizon. Deseosos de seguir el programa de Constable y observar la naturaleza con ojos limpios. La proclama realista del siglo XIX, que proponía el rechazo a la belleza ideal y la ventaja de trabajar sin reglas preestablecidas, no fue sino un ladrillo más en la construcción de lo visible. Como es el caso de Courbet, que tan sólo procuraba ser fiel a su propia visión. Constable y él realizaron unos apuntes del natural, generalmente, más atrevidos e interesantes que sus cuadros terminados, pero encontraron la

⁹ Otto Stelzer, Op. Cit., pág. 55.

indiferencia del público porque todavía no había llegado el momento de una aceptación general del esbozo y las impresiones rápidas.

Y gracias a la química surgió un nuevo aparato¹⁰. Pero éste no era como los anteriores. Desde el primer momento no pareció un utensilio más que facilitase la tarea a pintores y dibujantes. Nació con luz propia. Aquella cámara oscura, a través de la cual se cuenta que Aristóteles había observado un eclipse solar, y que a lo largo de los siglos, a pesar de su origen científico, había venido siendo utilizada por los artistas para su labor creativa, se había transformado demostrando que era capaz de crear imágenes por sí misma, relegando la mano del hombre. Era capaz de realizar un dibujo, como se les llamó al principio, tan fiel como ningún artista podría hacer. Comienzo de una carrera, donde la documentación creíble y fidedigna, rápidamente pareció facultad exclusiva de la cámara fotográfica. Camino de aportaciones, reconversiones y usurpaciones mutuas. Parecía fácil desacreditar la representación icónica argumentando la incompetencia de la pintura para la resolución de los problemas de representación. La pintura debía investigar otros campos y posibilidades de la imagen. Con el tiempo, cuando la fotografía se vio relegada por otros medios de reproducción de imágenes, aparecieron las figuraciones surgidas del muro y del espejo negro.

¹⁰ "La invención se debe raras veces al azar. Responde a una necesidad profunda y general, a la vez económica e intelectual. Entre las numerosas invenciones que se suceden a lo largo del siglo XIX, la fotografía, curioso y sublime descubrimiento, presenta ese carácter de necesidad histórica... La urgencia de una nueva técnica de la representación de lo real suscita el nacimiento de un utensilio cuyos principios constitutivos se conocían ya antes de 1800... El siglo XIX, preocupado por conciliar el arte y la industria, pudo ver en la fotografía el instrumento adecuado para ese fin o, mejor todavía, la respuesta a ese problema cultural", Lemagny, Jean Claude (dir.), Historia de la fotografía, Barcelona, Martínez Roca, 1988, pág. 12.

**2. APORTACIONES, RECONVERSIONES Y
USURPACIONES**

2.1. La fotografía aporta sus errores

2.1.1. Las deficiencias técnicas de las primeras fotografías y sus influencias

Los primeros resultados de las fotografías, y aun hoy siguen contraviniendo lo que se espera de una imagen como calco de la realidad, no pocas veces conmocionaron a fotógrafos y espectadores. Todas aquellas soluciones que planteaba la fotografía en desacuerdo con lo que se esperaba de una imagen, como consecuencia de la educación de la *mirada* que pintores y dibujantes habían establecido a lo largo de los siglos, sirvieron para enriquecer el campo de experimentación del artista. Los más atentos, sin sentirse agredidos por el nuevo invento, aplicaron a sus trabajos soluciones que la imagen fotográfica, por error –considerando las pretensiones de los fotógrafos de esa época -, estaban creando.

Al eliminar el detalle, el artista pudo facultar a su trabajo de mayor vigor y velocidad, y esto constituye una de las características más definitorias y conocidas de las artes plásticas más creativas de finales del siglo XIX. A pesar de no ser una forma nueva de trabajar, podríamos emparentarla, por ejemplo, con la pintura española del siglo XVII. Su afianzamiento en este periodo, promovido principalmente por las aportaciones de Corot y Manet , denota una necesidad específica de la época y, la aparición de las nuevas imágenes nacidas del nuevo invento de la máquina fotográfica. Imágenes que suministraban una información empapada de unos "errores" surgidos de un mecanismo en gestación.

Las deficiencias de las primeras emulsiones fotográficas, antes de la llegada del film pancrónico a comienzos de este siglo, ofrecieron, a los artistas atentos a las características de la fotografía, la eliminación de los *tonos medios*, como una manera de simplificar sus imágenes. Un nuevo campo de experimentación donde el artista, al prescindir de gran parte de la información de la imagen, solicitaba la participación activa del espectador para su comprensión (algo que ciertos pintores del barroco ya habían planteado). Corot, ofreció árboles simplificados hasta tal punto que simulaban humo. Sutiles manchas algodonosas, evanescentes pero convincentes. Del mismo modo, las figuras humanas dibujadas por Manet, se comprende que por la iluminación artificial que bañaba al modelo, quedaban reducidas a un contraste entre blancos y negros muy elemental pero efectivo.

Las expectativas de este periodo, que se mostraba impetuoso y deseoso de cambios, indujeron a los artistas deseosos de adaptar su trabajo a su momento histórico a emprender un camino de transformación hacia la *indeterminación*, consecuencia de la simplificación: *la rapidez obliga*.

Inmediatamente, al tratarse de paisaje urbano, la indeterminación se emparentó con el movimiento y el ritmo acelerado de la gran urbe –Monet es un ejemplo-. Sus transeúntes borrosos del *Boulevard des Capucines* se parecen demasiado a los que recogían las primeras fotografías realizadas con cámaras de mecanismos lentos y placas poco sensibles como para no

establecer algún vínculo, y sobre todo, teniendo en cuenta que semejante solución era algo completamente nueva en pintura¹

De esta manera el *movimiento* de la ciudad moderna quedó unido a esa manera de ver que tenía la cámara fotográfica y la *indeterminación* en el paisaje urbano con lo fugaz. Con la animación de la ciudad, el hormigueo de la muchedumbre y el tráfico de los vehículos. En el tema que nos ocupa – el porqué y el cómo de la reaparición de la Figuración después de la II Guerra Mundial -, para entender que sentido tuvo la *indeterminación*, habrá que analizar su incidencia en el periodo expresionista, heredero y antagonista de esta primera mirada impresionista. Pero no podemos olvidar que esta mirada propia del impresionismo, aunque sea a su vez heredera de toda la tradición pictórica occidental, supuso un hermanamiento entre la fotografía y el arte completamente novedoso. Los lenguajes figurativos del siglo XX han encontrado en la *indeterminación* un factor decisivo y, aunque su origen podemos encontrarlo en la suma de tradición e imagen fotográfica, se reafirma principalmente con el rechazo de esta última, como el caso del fauvismo y el expresionismo².

Las numerosas críticas que recibió Corot sobre la apariencia de las cosas, alrededor de los años cincuenta del siglo XIX, se fundamentaban en el equívoco que producía la falta de definición de las texturas: “No son árboles, son humo. Esencialmente, tanto Corot como Monet representaban

¹ Scharf, Aaron, Op. Cit., pág. 181.

² “El gesto impresionista de pintar, de colocar los colores, de darlos fuerza y manipularlos sobre la tela, para de Kooning es un gesto de ruptura que desintegra la realidad”, Argan, Giulio Carlo, El Arte Moderno, 1770-1970, Valencia, Fernando Torres Ed., 1975, Tomo II, pág. 484.

sus temas, no como los veía el ojo humano, sino como los captaría la cámara fotográfica”³

La *indeterminación* de las imágenes fotográficas, que contaminaron a la pintura y el dibujo, tuvieron su origen en la insensibilidad a los colores del espectro de las primeras emulsiones fotográficas, así como la utilización de la luz artificial para la toma de fotografías (el uso de pilas eléctricas, sistemas pirotécnicos, etc.) y la halación. Esta última se trata de un efecto en el cual las zonas iluminadas de la fotografía invaden las partes oscuras próximas, causando una pérdida de definición en las formas. Efecto semejante al que adquirieron las obras de Camille Corot a finales de los años cincuenta del siglo XIX.

Estos errores de las primeras fotografías solventaban a los fotógrafos y tranquilizaba a los dibujantes y pintores que veían la supremacía de su trabajo frente a las deficiencias del medio fotográfico. Pero los rápidos avances de la técnica fotográfica dieron la razón a aquellos artistas que en lugar de ver a la fotografía como una usurpadora, se valieron de ella para enriquecer y renovar su lenguaje, adentrándose en el orden de las condiciones formales: "visible pero no visto"⁴.

La simplificación de tonos que acarreaban las fotografías obtenidas mediante una iluminación con luz artificial, no sólo tuvo una incidencia directa en los trabajos de los artistas más avezados, también, gracias a su

³ Scharf, Aaron, Op. Cit., pág. 181

⁴ Krauss, Rosalind, El inconsciente óptico, Madrid, Editorial Tecnos, 1997

parecido, estimularon una mayor sintonía y aprecio por la estampa japonesa, de tanta influencia en el impresionismo.

Pero la eliminación de detalles propio de la estampa japonesa, tan dibujística, no tenía fácil aplicación en la característica pintura al óleo del arte occidental. Por consiguiente, la simplificación acarreada por la rapidez de ejecución tuvo que resolverse con la utilización de la pincelada suelta. Pues cuando se pretende hacer coincidir el tiempo de ejecución con el tiempo de observación, y principalmente si las condiciones atmosféricas desempeñan un papel protagonista, sólo la pincelada suelta podía servirle al pintor de cultura occidental en aquel momento histórico.

Por su parte, la fotografía ofrecía al pintor imágenes con un alto grado de indeterminación pero con una construcción lo suficientemente sólida como para reconocer lo representado. Resultando de gran ayuda para algo que ya se estaba buscando antes de la aparición de la cámara fotográfica y que ésta vino a establecer prescindiendo de la mano del hombre, reduciendo el tiempo de observación y el tiempo de ejecución a mínimos inimaginables. Como la totalidad de la técnica moderna, introdujo un dinamismo sin precedentes en el conjunto de la actitud ante la vida, "y es, sobre todo, este nuevo sentimiento de velocidad y cambio el que encuentra expresión en el impresionismo"⁵

Esa tremenda velocidad de las tomas fotográficas caló en el ritmo de trabajo del artista, al igual que la primacía por lo meramente retiniano. Por lo

⁵ Hauser, Arnold, Historia social de la literatura y el arte, Vol. III, Madrid, Ed. Guadarrama, 1974, pág. 202.

cual, no es de extrañar que el impresionismo fuese el máximo exponente de lo retiniano. “Desde la llegada del impresionismo –explicaba Duchamp- los efectos de la visión se agotaban en la retina”⁶.

Pero también se entendió a la fotografía, por parte de las posturas más pragmáticas, como un medio para facilitar el trabajo del pintor, facilitándole un material muy amplio y sin esfuerzo. Frases como la de William James Müller (pintor inglés que trabajó sobre temas egipcios, entre 1839-1843), que recoge Aaron Scharf en su libro *Arte y fotografía*, ilustran el punto de vista de aquellos pintores que anteponen la eficacia descriptiva a la creativa y la mera réplica al paciente estudio formativo del artista: “Conviene añadir que, en una era como la nuestra, en la que eso de “*el tiempo es oro*” resulta cada vez más cierto, el uso de la photo-painting produce una notable economía”. Aunque otros motivos parecen más justificados:

“Imaginemos al pobre pintor, lleno de sincero entusiasmo artístico, en medio de esa muchedumbre, y deseoso de dibujarla. ¡Pobre diablo! La verdad es que me da pena. Lo que necesita es algún sistema fotogénico que le fije de manera permanente la escena que tiene ante sus ojos”⁷

Ese mismo pragmatismo podemos contemplarlo en las declaraciones de Courbet, que consideraba a la pintura como un arte totalmente concreto que debía ceñirse a las cosas reales y existentes. Definiendo a la pintura como una cosa puramente física que sólo se refiere a las cosas *visibles*. Y descartando del campo de la pintura a un objeto abstracto, invisible o

⁶ Krauss, Rosalind, *Op. Cit.*, pág.136

⁷ Scharf, Aaron, *Op. Cit.*, pág.84

inexistente⁸. Francis Bacon, y en general la figuración que apareció a finales de los años cuarenta del siglo XX, a pesar de la diferencia de entender el “realismo” con los maestros del XIX, mantiene el rechazo a la abstracción. Los primeros la rechazaban sin que pudiesen pensar que llegaría a configurarse como un movimiento artístico de variadas vertientes. Bacon, después de haber sido espectador de una larga serie de experiencias por parte de múltiples artistas.

“Una de las razones de que no me guste la pintura abstracta, o de que no me interese, es que creo que pintar es una dualidad, y que la pintura abstracta es algo totalmente estético. Siempre se mantiene a un nivel. Sólo se interesa realmente en la belleza de las líneas o las formas. Es bien sabido que la mayoría de los hombres, sobre todo los artistas, tienen grandes sectores de emoción indisciplinada, y creo que los pintores abstractos piensan que esos trazos que hacen, captan todos los tipos de emoción”(Ver subparágrafo 3.2.2.)⁹

Un siglo marcado por avatares de toda índole (donde los de orden artístico no han sido menos convulsos y traumáticos), separan a estos dos artistas. Los inmensos cambios que experimentaron las sociedades por la expansión de la técnica, situaron al hombre en una nueva perspectiva. La fotografía, en lo que al espacio del arte se refiere, ha pasado de ser una colaboradora mimética por entenderla como un *medio* imparcial que refleja la realidad (lo que Philippe Dubois define como *el discurso de la mimesis*), a impregnar a la pintura de su *lógica del index: El acto (fotográfico o pictórico) se ha convertido en absolutamente esencial; la obra no es más que su rastro.*

⁸ “Considero la pintura como un arte totalmente concreto y sólo consiste en la reproducción de cosas reales y existentes; la pintura es una cosa puramente física que sólo se refiere a las cosas visibles. Un objeto abstracto, invisible, inexistente no pertenece al campo de la pintura”. Declaraciones de Courbet recogidas por Hans H. Hofstätter en, Op. Cit., pág. 35

⁹ Sylvester, David, Entrevistas con Francis Bacon, Barcelona, Ed. Polígrafa, 1977

Por consiguiente, la circunscripción de la pintura a las cosas visibles, *la lógica del icono* para Dubois (cuestión que trataremos más adelante), mediante la incidencia de la fotografía se transformó: lo que había supuesto la esencia de las opiniones de Courbet y del Realismo histórico se había transubstanciado (ver subparágrafos 2.3.2. y 2.3.3.), no sólo en lo concerniente a los propósitos artísticos ajenos a la representación icónica, sino a la naturaleza misma de la *figuración*. Consiguiendo que la veamos como un ilusionismo sujeto a distintas soluciones que ella misma encierra o apresada en la huella del gesto, pero no como una profundización del artista para un mejor entendimiento de la realidad.

Nuevo camino de la figuración, sujeto a los *errores*, las *características* y las *posibilidades* de la fotografía.

2.1.2. El color plano –simplificación observada y simplificación meditada

La búsqueda, por parte de los artistas atentos a la situación propiciada tras la irrupción de la fotografía, de “otras vías” para su pintura, apareció casi paralela al nacimiento de ésta. Suscitó, generalmente, la evacuación de lo contingente replegándose sobre la necesidad interior, y estableciendo, como hemos visto en el capítulo anterior, las bases del espacio de investigación de la modernidad: el orden de las condiciones formales. El “visible pero no visto” que apuntaba Rosalind Krauss. No es de extrañar, que las primeras limitaciones de la fotografía indujeran a los artistas a mirar en la dirección donde la cámara no tenía acceso, salvo el caso de aquellos estudiosos de sus posibilidades que precisamente les interesó este aspecto. Por consiguiente, la *acromía* de las primeras fotografías (ver 2.2.4.), dejaba al pintor la aventura del color como campo propio. Esta alternativa, sumada a la fuerte incidencia de la estampa japonesa en todo el movimiento impresionista, dieron como resultado un paulatino interés por el color plano en detrimento de las valoraciones tonales. La estampa japonesa, no sólo facilitó el descubrimiento de las superficies planas de color, abrió nuevas alternativas a la composición (ver 2.2.1.)¹

La adaptación del lenguaje del grabado japonés al arte occidental, con sus transformaciones, abrieron al artista una nueva forma de trabajar

¹ “Estas humildes imágenes –el grabado japonés- me enseñaron que el color puede expresarlo todo, sin recurrir al relieve ni al modelado. Sin más ayuda, el color es capaz de expresar luz, de expresar masa y de expresar un clima pictórico. No es necesario relacionar valores”.

basada en la *simplificación meditada*, postulando, como lo hicieron Bernard y Gauguin que el artista "se sumerja largo tiempo en la imagen de la naturaleza antes de pintarla, y sólo después pongan manos a la obra partiendo del recuerdo y de la reflexión"²

Una consecuencia, quizá la más significativa en el posterior desarrollo del arte, traía implícita esta nueva manera de enfrentarse con el natural. Al basar la configuración de las cosas a partir de un recuerdo transfigurado, el artista se aleja de las relaciones reales, superando el orden de la visión empírica: "El objeto tal y como se "ve", el objeto confinado a sus contornos"³

Tampoco debemos pasar por alto, como ya apuntaba Edmond de Goncourt en su libro *Outamaro* de 1891, la similitud entre el grabado japonés y ciertos componentes propios de la fotografía, cuando compara oportunamente las fortuitas cualidades y calidades de actitudes y gestos que ofrece la obra de los artistas del *ouki-yo-yé* con formas fotográficas parecidas⁴

El artista, cuando comenzó a tratar el cuadro a partir de superficies planas, mitad rechazo, mitad apropiación de las alternativas depositadas por la fotografía, y sin lugar a dudas, confiando más en la influencia del grabado japonés que en el utensilio mecánico. Se planteó, al centrarse en el recuerdo, que aquello que ha observado debía reducirlo a su imagen primitiva. Purificarlo a través de la memoria, pues los detalles que no ha

Declaraciones de Pierre Bonnard recogidas por Fernando Zobel, Zobel, Cuaderno de apuntes sobre pintura y otras cosas, Madrid, Galería Juana Mordó, 1974.

² Hans H. Hofstätter, *Op. Cit.*, pág. 38.

³ Rosalind Krauss, *Op. Cit.*, pág. 232.

⁴ Aaron Scharf, *Op. Cit.*, pág. 208.

retenido, carecen de interés. Rechazo consiguiente a la mecánica impresionista. Estos pintores habían descubierto cualidades en la estampa japonesa que pasaron por alto los impresionistas. Para Bernard, las sombras no se disolvían en la luz, sino simplemente no existían. Sólo consideraban un dibujo en la superficie que evitaba todo modelado y perspectiva ilusionista. Este dibujo, en forma de arabesco, imprimía a la línea una fuerza expresiva y una poesía que expresaba delicadísimos estados de ánimo.

A pesar de la importancia que tomó la retentiva, los artistas aun realizaban bocetos del natural y sólo el cuadro se pintaba en la soledad del estudio. “No se debe pintar frente al objeto –asegura Bernard-, todo lo material se resuelve en reflejos de luz y de aire. Y, por consiguiente, al continuar este desarrollo, se sacrifica también la forma y el dibujo y por último el objeto en general”⁵

Un escrito de Albert Aurier, escritor simbolista amigo de Émile Bernard, Van Gogh y Gauguin, recogido por Scharf, explica la nueva postura de estos pintores herederos pero enfrentados con el impresionismo. Defensores de una mirada interior, creadora, superior al daguerrotipo banal. “La plasmación miope de anécdotas de todos los días, la imitación estúpida de trozos de naturaleza vistos a través del *ojo de la cerradura*, la observación directa, el ilusionismo, la distinción de ser tan exactamente fiel, tan exactamente banal como el daguerrotipo no satisfará a ningún pintor o escultor que sea digno de tal nombre”⁶

⁵ Hans H. Hofstätter, *Op. Cit.*, pág. 48.

⁶ Aaron Scharf, *Op. Cit.*, pág. 266.

Huida, pionera de la modernidad, emprendida por los artistas que daban por superada la *visión empírica* y deseaban abandonar el naturalismo en busca de un subjetivismo reflexivo. Es evidente que no se puede obviar la presencia de la cámara fotográfica y su mayor credibilidad, en esta huida hacia el interior, para construir un nuevo lenguaje plástico basado en el arte de las vidrieras medievales, el *cloisonné* y la estampa japonesa, en una palabra, al auspicio del color plano.

“Lo que constituye el nuevo lenguaje figurativo de la pintura del siglo XIX, no es el descubrimiento de un poder del hombre eterno para analizar y fijar automáticamente sus sensaciones. Es una capacidad renovadora para elaborar un orden de agrupamiento convencional y constructivo. Los que creen que el arte es la transcripción fiel de la realidad, ignoran que en cada sistema que establece, el hombre dispone siempre de un excedente de significación. Podemos decir en última instancia que el artista que consiguiese representar las cosas fiel y totalmente tal como las ve, no sería inteligible: produciría una obra maestra desconocida. La obra de arte no es un calco de lo real; no sustituye a éste, no se experimenta ante la obra de arte las mismas sensaciones que ante la Naturaleza.

...Si el descubrimiento del color plano ha sido indiscutiblemente el gran hallazgo del medio siglo, el gran invento, del mismo orden que la ruptura de las formas tradicionales del dibujo”⁷

La utilización del *color plano* en las tendencias neofigurativas de posguerra (como veremos de una forma más detallada en el subparágrafo 2.1.4.), resultó imprescindible para su configuración y su diferenciación de los movimientos figurativos precedentes. La búsqueda de diversas tensiones en la imagen, compaginando dibujo de línea, *color plano*, gesto y texturas gráficas, suministraron a ésta una frescura renovadora muy en sintonía, la mayoría de las veces, con el lenguaje publicitario. Remitiéndonos al caso de Bacon, como lo haremos a lo largo de todo esta tesis, por considerarle un claro ejemplo de la renovación figurativa posterior a la II Guerra Mundial,

imprescindible para su fermentación y desarrollo. Calibró las sugerencias expresivas que el intercambio de soluciones puede insuflar al cuadro. La yuxtaposición del dibujo de línea sobre un *color plano*, potencia el aislamiento y la soledad de la figura tratada gestualmente. La frialdad exterior incrementa la pasión del personaje y su corporeidad.

⁷ Francastel, Pierre, Arte y técnica en los siglos XIX y XX, Madrid, Debate, 1990, pág. 174-209.

2.1.3. Las fotografías movidas y las fotografías doblemente expuestas

No trataremos en este subparágrafo las aportaciones que, para la comprensión del movimiento, vino a ofrecer la fotografía en virtud de su velocidad, esclareciendo características de la forma que el ojo humano no tiene facultades para apreciarlas (ver 2.3.1.). Nos limitaremos a enjuiciar, como los fallos de la fotografía que eran tan frecuentes antes de la existencia del transporte automático de la película y tanto lamentaban los fotógrafos, abrieron nuevas puertas a los artistas que supieron aprovechar lo que novedoso encerraban estos errores en la imagen.

No sólo el parecido de ciertos recursos pictóricos de cubistas y futuristas con estos errores de la fotografía nos obligan a considerarlos como algo innegable (las transparencias cristalinas, las superposiciones, los emborronados, los deshilachados, etc.). Parece aún más esclarecedor, la coincidencia en el espacio y en el tiempo de una forma de resolver el *espacio pictórico*, que ningún artista había realizado antes de la existencia de estas fotografías fallidas.

Al igual que Marey aprovechó las posibilidades de este *error*, basándose en la superposición transparente de imágenes, para la elaboración de la fotografía de exposiciones múltiples. Cubistas y futuristas solaparon imágenes transparentes, generando sutiles degradados con

aspecto de cristal: un efecto característico del cubismo analítico y de buena parte de la pintura futurista¹.

Este contacto con la fotografía sería la causa, antes que ninguna otra, de la renuncia al color que los cubistas, en el comienzo de su trayectoria, asumieron de forma generalizada. No es que no tuviese un interés por la *forma*, ni que el color no supusiera un impedimento para un correcto análisis de ésta: fue el interés por la *forma* mediatizada tanto, por la geometría heredada de Cézanne y las estilizaciones de los pueblos primitivos, como por el medio fotográfico acromático de aquellos tiempos, los que propiciaron la vuelta al claroscuro de la etapa analítica (ver 2.2.4.)

Si las fotografías doblemente expuestas producen ese efecto transparente de cristal, las fotografías movidas enturbian la imagen, emborronándola. Produciendo una indeterminación emparentada con el movimiento, como también veíamos al analizar la incidencia de las imágenes fotográficas deficientes por culpa de emulsiones poco sensibles (ver 2.1.1.). Si en el caso anterior se identificó con el fragor de la ciudad moderna, el emborronado de las fotografías movidas se aplicó a la plasmación de un gesto, de un movimiento determinado de una figura. Efecto que fue estudiado como recurso expresivo por los hermanos Bragaglia que experimentaron en Roma los aspectos ópticos del movimiento. Sus fotografías fotodinámicas pretendían "representar los estados del alma

¹ "Las interpretaciones de formas, las superposiciones transparentes: la ocupación simultánea de una zona por dos objetos distintos, o por aspectos del mismo objeto (y la consiguiente ambigüedad de las relaciones espaciales), reproduce los efectos de la exposición múltiple en fotografía", Aaron Scharf, *Op. Cit.* pág. 286.

mediante la desmultiplicación de los gestos y los grises de la fotografía movida.”²

Estos emborronados y deshilachados son fáciles de detectar en la obra nofigurativa de Francis Bacon, donde, eludiendo el estudio documental del movimiento, adquieren un carácter expresivo. El pintor centra su atención en el sentido de agresión de la forma: la deformación que resulta de haber congelado la imagen a una velocidad que el ojo humano es incapaz de percibir.

“El caso de Bacon... no se trata tanto de “configurar” una imagen... como de “desfigurarla” o de re-interpretarla; una idea que, años después, retomarán con acierto artistas como el austríaco Arnulf Rainer o el español Darío Villalba”³

² Jean Claude Lemagny (com.), *Op. Cit.* pág. 105.

³ Alfredo Aracil y Delfín Rodríguez, El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno, Madrid, Istmo, 1988, pág. 382.

2.1.4. Las placas defectuosas –a medio velar-

La fotografía, en algunas ocasiones, no solo es la fuente de donde surge la imagen en la obra de los artistas Pop. Se trata también del origen de la configuración icónica que nace como el resultado de la suma de una zona de definición detallada mediante valoraciones tonales, en contraste con la prolongación de la imagen esquematizada, transformada en un dibujo de línea sobre fondo plano, como si se tratase de un cuadro a medio terminar.

El origen de este recurso compositivo lo podemos hallar en el verano de 1914, cuando Picasso, valiéndose de fotografías anónimas de tarjetas postales, dibujos y autorretratos fotográficos, entran en simbiosis visual. Para la realización del lienzo *El Pintor y su modelo* -donde no sólo se ha visto una representación de Picasso en compañía de Eva, sino, en su estado incompleto, la señal de un impulso creativo quebrantado por la declaración de guerra-, se podía entender igualmente una sutil referencia a lo fotográfico. La figura femenina se recorta sobre el fondo azul-verde-marrón de lo que sería un lienzo colgado en la pared del taller. La modelo, medio desnuda, pertenece tanto al cuadro del fondo como al aspecto real. Un cliché encontrado en los archivos del pintor –una placa de vidrio de la cual ha sido impresionada sólo la parte inferior, sin duda por el mal manejo del chasis- deja ver las piernas cruzadas de un hombre sentado sobre una silla; La vista está tomada en un jardín y evoca los autorretratos que Picasso realiza regularmente a partir de 1909. A media altura, la placa que permanece virgen es invadida por una zona de sombra donde la imagen latente no ha podido formarse. Igualmente, *El pintor y su modelo* juegan con lo visible y lo

invisible, con lo real y lo representado, con lo terminado y lo incompleto, junto a un elogio de medios de la figuración, sería así una forma de asentar los términos de la nueva problemática de la pintura¹.

Este recurso constructivo, creado por Picasso gracias a su metódico estudio de la fotografía, tanto práctico como para enriquecer sus recursos en el tratamiento general de la imagen, fue de capital importancia en las tendencias que, desde finales de los años cuarenta del siglo XX, se centraron en la recuperación de la representación icónica. No sólo el arte Pop, la casi totalidad de las tendencias neofigurativas incorporaron un juego ecléctico en el tratamiento de las superficies. Como es el caso del mundo trágico de Bacon, que las superficies planas, donde en algún caso se insinúa algún dibujo (la definición del suelo, las bombillas que cuelgan de un techo inexistente, cordeles colgantes, estructuras de camas o tumbonas, etc.), se ponen en pugna con tensas masas de color que recrean cuerpos enroscados irradiando dolor. Figuras que nos muestran su tragedia al verse abandonadas sobre la superficie lisa del fondo. Diferencia sustancial con el *Expresionismo histórico*, del que se separa al mostrar un drama esencialmente existencial. En la pintura de Bacon, el aislamiento de sus personajes tiene más importancia que el personaje en sí y es este juego en el tratamiento de las superficies el que lo establece.

Bacon supo ver en Picasso como la utilización de las posibilidades, errores y características propias de la fotografía, habían enriquecido su mundo pictórico, dotándole de una versatilidad casi inagotable. Él, por su

¹ Para mayor información, consultar Anne Baldassari, [Le miroir noir. Picasso, sources](#)

parte, se centró en el estudio del drama existencialista, tan presente en la Europa de posguerra:

“Bueno, yo creo que la fotografía y el cine asaltan constantemente nuestro sentido de la apariencia. Y que cuando miramos algo no sólo lo vemos directamente sino que lo vemos también a través de ese asalto de la fotografía y el cine que hemos sufrido ya. Y el noventa y nueve por ciento de las veces descubro que la fotografía es muchísimo más interesante que la pintura abstracta o figurativa. Siempre me ha obsesionado”²

Si comparamos estas declaraciones de Bacon con las de Jean Dubuffet:

“Por el contrario, lo que es útil y no es ninguna tontería, es pintar las cosas de manera totalmente distinta y que la cámara fotográfica no pueda realizar, desplegando en ello el espíritu de inventiva, la chispa, la fantasía, de modo que esa pintura sea para quien la contemple muy divertida...”³. Comprenderemos lo complejo del planteamiento neofigurativo. De acuerdo que ni Bacon, ni el resto de los artistas neofigurativos que consideraban la fotografía un material imprescindible para su labor creativa, veían en ésta un mero instrumento para el acopio de información. Por el contrario, descubrieron en ella recursos que alejaban sus representaciones de la visión establecida por el concepto del realismo decimonónico. Es en este punto de vista donde los neofigurativos muestran posturas enfrentadas y de donde se podía sacar en consecuencia la existencia de dos tendencias específicas, *la figuración que surgió del muro y la figuración nacida del reflejo en el espejo negro*: tema que ocupa el Capítulo III de este estudio.

photographiques 1900-1928, Paris, la Réunion des Musées Nationaux, 1997.

² David Sylvester, *Op. Cit.*, pág. 130.

³ Jean Dubuffet, Escritos sobre Arte, Barcelona, Barral, 1975, págs. 26-27.

2.1.5. La distorsión óptica de la lente de la cámara fotográfica y sus influencias

La posibilidad de detectar, en cuadros y dibujos, deformaciones en la perspectiva causadas por utilización de la fotografía como boceto, resultan tarea más fácil en aquellas obras anteriores a “la sublevación contra la doctrina, con la que estaban implícitamente de acuerdo los impresionistas, de que el pintor no debía de ser más que una *cámara sensible* y bien informada”¹. Al primar la orientación posterior de las artes, no la búsqueda de los factores representativos, sino retinianos. Conduciendo al arte hacia un menor interés por los efectos de la perspectiva, o su total desentendimiento. Lo que no implica que los artistas más comprometidos con la modernidad renunciasen a las soluciones que ofrecía la fotografía, en este terreno, en virtud de las características de las lentes.

El criterio de Rudolf Arnheim para diferenciar la intencionalidad y el mensaje de las deformaciones de la perspectiva en la pintura y en la fotografía, expuesto en su libro *El poder del centro*, pueden servirnos para realizar un sondeo especulativo: A la fotografía se le reconoce su objetividad, entendiéndola como “un documento de un acto de visión”, y en consecuencia, las vistas fotográficas oblicuas parecen “agrupaciones de formas que, más que divergir del sistema del espectador, se atienen a un particular sistema de referencias inclinado”. Mientras, la pintura, aun en el caso de las imágenes más deformadas (como podía ser el caso de los paisajes urbanos expresionistas), “lejos de abandonar el sistema de

referencias cartesianas, extraían su significado de la presencia implícita de tal sistema, aun cuando en muchos casos no se pudiera ver ninguna vertical en el cuadro, porque sólo tenían sentido como desviación de dicho sistema”²

Aquí se nos plantea, como el comportamiento del espectador difiere según se trate de contemplar una fotografía o un cuadro, proporcionando una sensación espacial distinta y ocultando, de no tratarse de representaciones naturalistas, el origen fotográfico de las deformaciones espaciales en los cuadros y los dibujos, entendiéndolas como licencias expresivas

En el caso de imágenes pictóricas representativas, como el lienzo de Edgar Degas *Lala au Cirque Fernando*, de 1879, en la National Gallery de Londres. Arnheim, nos comenta el acatamiento del pintor a los convencionalismos de la representación, situando a las figuras en un espacio terrestre relacionado con la gravedad. Corrigiendo la deformación que se establecería en las verticales al estar la escena vista desde abajo, cuestión que la fotografía, de la que el pintor era tan aficionado, nunca habría recogido de esa manera y que sólo tendría incidencia en la concepción espacial de los pintores, cuando el fotógrafo “comenzó a apuntar libremente en cualquier dirección, contraviniendo lo que en pintura suponía un concepto del espacio que estaba referido a las coordenadas cartesianas del campo gravitatorio, haciéndolo tambalear”³

¹ Kenneth Clark, *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, Madrid, Alianza, 1981, pág. 344.

² Rudolf Arnheim, *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1984, pág. 201.

³ Rudolf Arnheim, *Op. Cit.*, pág. 199.

Degas mantuvo el paralelismo de las verticales, renunciando a un punto de fuga suplementario hacia arriba, para que en el interior del circo el edificio siga respetando la plomada. Y en consecuencia, sea el espectador, al contemplar el cuadro, el que incline su línea visual.

Renuncia de un pintor que extrajo gran cantidad de sus recursos del medio fotográfico, pero que mantenía un concepto del espacio, que solamente perdió el atributo de valor absoluto, a partir de las aportaciones de fotógrafos como el soviético Alexander Rodchenko.

Por consiguiente, se desprende de lo anteriormente expuesto que para detectar la anamorfía producida por el objetivo de la cámara fotográfica, en aquellos cuadros inspirados directamente en fotografías, sólo las obras posteriores a las primeras fotografías experimentales asumen realmente todas las posibles *distorsiones ópticas de la lente de la cámara fotográfica*. Influencias que corrieron paralelas en el tiempo con la desesperación de tantos fotógrafos profesionales, al comprobar ese acortamiento exageradamente acelerado que aparecía en las imágenes fotográficas.

Un claro ejemplo lo tenemos en el cuadro de Toulouse-Lautrec, *L'Ecuyère*, que como apunta Stelzer, no sólo propició cortes aleatorios en las figuras de la composición, tanto en las piernas del director del circo como en las cabezas de los espectadores de las últimas filas (ver 2.2.1.), Si no que para resolver el dibujo del caballo se valió del acortamiento tan característico de la fotografía. Cuestión que no nos debe extrañar, pues es bien sabido la utilización de fotografías como fuente de inspiración para sus trabajos.

Más sorprendente resulta el caso de Boccioni. Su pertinaz negativa a aceptar la utilización de la fotografía por parte de los pintores *futuristas*⁴ no parece sincera si contemplamos *Materia*, el lienzo donde retrató a su madre. La reducción del cuerpo elegida por el artista, recuerda demasiado a las deformaciones fotográficas para poder ser imaginada sin éstas.

“Las enormes manos y dedos, corresponden a un fallo muy lamentable de la fotografía de esta época,... pero que hoy en día todavía conoce todo el mundo”⁵

Sólo nos cabe pensar, para no dudar de la honestidad del artista italiano, que la reputación de innegable veracidad de la fotografía le hiciese asumir la deformación producida por la lente como algo natural y únicamente viese en ello una forma de incrementar la potencia de la imagen.

También Picasso, en su óleo de 1923, *Pablo sobre un burro* (retrato del pequeño Pablo), pintado para que su hijo lo comprendiera. A pesar de ser una traducción directa inspirada en una fotografía tomada en un jardín público por un fotógrafo anónimo, el pintor reencaja, reinterpretando las proporciones del motivo, arrancando a la imagen de las contingencias del instante y del lugar, erigiendo la pintura en una especie de abecedario pictográfico. En este caso, como en anterior de Degas, la corrección de la anamorfía de la imagen responde a facilitar su mejor comprensión. El cuadro nombra y califica cada una de sus partes: el cielo es azul transparente; la hierba, verde y magra; el camino, de tierra; el burro, velludo con mil pelos; el niño tiene las mejillas sonrosadas y su traje blanco resplandece. Esta pintura

⁴ “Siempre hemos rechazado con indignación y burla el parentesco, por distante que fuere, con la fotografía, porque por otra parte se encuentra fuera del arte”, Umberto Boccioni, *Lacerba*, 15 XII 1913. Recogido por Otto Stelzer, *Op. Cit.*, pág. 115.

“por destino” pone también en evidencia la irreductible heterogeneidad de las dos imágenes: El trazo instantáneo de luz y sombra o la disposición didáctica de línea y color. Las separa una decisiva diferencia de formato, dejando mermado el alcance del frente a frente de la imagen impresa.

Pero si el retrato de Pablo niño es un ejemplo de cómo el pintor puede corregir las deformaciones producidas en las imágenes fotográficas por las características de los objetivos de la cámara, en este caso para acercarse a los conceptos del niño. Picasso, como recoge Aaron Scharf, supo aplicar “las deformaciones ópticas más extremas,... consecuente con las investigaciones formales realizadas en este siglo, y lo exageró hasta llevarlo mucho más allá de los límites de la objetividad. ... Lo que Degas tomó deliberadamente de la heterodoxa perspectiva fotográfica, y lo que muchos otros artistas anteriores imitaron sin darse cuenta”⁶

Si nos paramos a estudiar los dibujos de Picasso y consideramos su vuelta al retrato desarrollada entre 1919 y 1920, tomando por modelo a los músicos Igor Stravinsky, Manuel de Falla, Erik Satie, los pintores Pierre Auguste Renoir, André Derain y Berthe Weill. La línea tenue depositada por la mina de plomo y el ligero difuminado que materializa las sombras, dejan su sitio a los grandes dibujos al carbón. Picasso juega con el tachón, el arrepentimiento y la borradura como un sedimento de donde surge el trazo definitivo. No está demostrado que estos dibujos, considerados como *fotográficos* por su precisión descriptiva, hayan sido todos realizados a partir de una fotografía. Comparten, sin embargo, la técnica y el vocabulario

⁶ Otto Stelzer, *Op. Cit.*, pág. 115.

plástico de las obras de este tipo. La línea va, se tuerce, según una lógica expresiva que deja descomponerse el trazo, inflarse. Se producen así efectos súbitos de ampliación, de acercamiento, que presentan como imprevistos a los primeros planos. El espectador interpreta estos agrandamientos, que aproximan partes del cuerpo haciendo que retrocedan otras, como una catástrofe. Las manos no pueden tener esa monumentalidad (acordémonos del mencionado cuadro de Boccioni), ni las piernas esa amplitud. Como aplastados sobre el plano de la hoja, el dibujo pierde parte de la profundidad representada, en ilusionismo, para suscitar un movimiento de balanceo visual. Este choque entre adelante y atrás hace resurgir, de una nueva forma, el trabajo de desestabilización perspectiva llevada a cabo con los *papeles pegados* cubistas. Una simple línea, por esencia cursiva, abstracta, no mimética, es desde entonces el único útil de semejante artificio. Todo hecho de tal manera para que el espectador piense, a primera vista, en la calidad *fotográfica* de la representación, y al mismo tiempo o acto seguido, dudar de su fundamento. Como si Picasso se complaciera en quebrantar el parecido de la imagen, donde se esperaba encontrar, tanto la duda sobre las apariencias, como la de la tautología dibujo\foto\realidad. En este juego ambivalente, que también es el de la mayoría de las posturas neofigurativas, el artista pudo a la vez acompañar, incluso anticipar, el retorno al orden figurativo y prolongar su negación anterior al ilusionismo. En esta serie de dibujos, al margen de lo que Picabia había creído al definirlo como *estilo Kodak*, Picasso no pierde su efecto

⁶ Aaron Scharf, *Op. Cit.*, págs. 289-290.

perturbador, y, mejor que lo explicó la crítica de su momento, lo aclara una anécdota acaecida en 1917, en plena Gran Guerra.

“Queriendo pasar la frontera de Italia en Suiza, Stravinsky llevaba consigo el retrato que Picasso había dibujado de él en Roma. Debió entregarlo, ya que las autoridades militares afirmaban que no era un retrato sino un plano. El músico replicaba en vano que sí, que era el plano de su cara, pero no otra cosa. La presencia misma del modelo no ayudó a convencer a sus interlocutores”⁷

Que el dibujo hubiese sido realizado a partir de una fotografía de grupo tomada en el taller romano del artista, no había impedido a Picasso cargarle de un poso creativo que le alejaba de lo convencional.

En el retrato, casi cuadrado, de André Derain que el artista malagueño realizase en Londres en 1919. Picasso potencia las manos del pintor con un movimiento que las desvía, de manera acelerada, al primer plano. Basculando cuerpo y cabeza hacia detrás, el dibujo quebranta la jerarquía usual del retrato, donde el centro de atención debe ser el rostro, asiento del espíritu y de la expresión. La opción se debe sin duda a la experiencia de Picasso detrás de la cámara fotográfica. Se ha señalado como los retratos y autorretratos fotográficos, que el pintor multiplica durante los dos primeros decenios del siglo, adoptan a menudo un ángulo característico en contrapicado. Tal efecto de signatura, que magnifica la estatura corporal a expensas del tamaño de la cabeza, se sitúa en una ruptura deliberada de las convenciones de la fotografía académica⁸. Es en

⁷, Anne Baldassari, *Op. Cit.*, pág.160.

⁸ Como vimos al principio, y apoyándonos en Arnheim, la fotografía experimental comienza cuando el fotógrafo, en sus tomas, abandona la perpendicularidad:

“...Rodchenko fue quien más ruidosamente protestó contra las *tomas umbilicales* de la fotografía tradicional, es decir, instantáneas tomadas en la dirección horizontal. Luego la cámara comenzó a apuntar libremente en cualquier dirección, y muchas de las primeras fotografías abandonaron la perpendicularidad”. Rudolf Arnheim, *Op. Cit.*, pág.199.

cuclillas, próximo al suelo, como Picasso pinta, fotografía o dibuja gran parte de su obra, introduciendo la singularidad de semejante perspectiva en falso, que impone a la imagen una percepción muy personal, donde el sujeto toma un carácter táctil, sensual y físico a la vez que visual.

Como el retrato de Deraine, también los de Satie, Stravinsky y Falla están resueltos con la misma intención subjetiva a la vez que dinámica. Posando todos en el mismo sillón de madera que había en el taller de la calle La Boétie, los tres músicos son tratados en una secuencia que tiende a confundirlos. Otorgando a las manos una fuerte carga expresiva, como si en ellas, en su entrecruzamiento y su dilatación gráfica, se manifestara la vida misma de la música.

Siempre resulta peligroso buscar similitudes entre las intenciones del retorno al orden figurativo de Picasso y el posterior surgimiento de la Nueva Figuración⁹. Ambas posturas, que hay que analizar sin olvidar sus respectivas negativas al mero ilusionismo, nos hacen descartar, tanto en un caso como en otro, que son actitudes regresivas fruto de recapacitar sobre la trayectoria del arte abstracto, considerándole culpable de una supuesta pérdida de valores.¹⁰

Ni el periodo neoclásico de Picasso, artista tan innovador como provocador, ni la figuración experimental que irrumpió en el panorama artístico desplazando al informalismo y al expresionismo abstracto, como

⁹ Término acuñado en Francia y utilizado por la crítica francesa, española e italiana

¹⁰ "Quizá lo que, en los alrededores de 1920, significó, con respecto al expresionismo, el movimiento bautizado con el nombre de "realismo mágico" o "nueva objetividad" haya venido a

rechazo a un *gestualismo* que se había convertido en decorativismo, pueden entenderse como un retroceso hacia posiciones más tradicionales. Como así lo quisieron ver ciertos sectores de la crítica, en sus respectivos momentos.

“La vuelta a la figuración de los años sesenta sirvió a un sector de la crítica para intentar justificar sus reticencias sobre la abstracción y especialmente en lo concerniente a la corriente informalista.

...Lo que, a mi juicio, otorgaba sus cartas credenciales al movimiento neofigurativo era el hecho de que, a su través, la pintura moderna entroncaba de nuevo en la corriente evolutiva del arte de siempre y verdadero, abandonada en las manifestaciones extremas de la no figuración, el geometrismo y lo informal”.¹¹

Como veremos en el Capítulo 3, dedicado específicamente al tema de la Nueva Figuración. La vuelta al figurativismo de los años sesenta (como se entendió en Francia, Italia y España), habría que contemplarla como un posicionamiento frente a los *nuevos soportes*, más que un rechazo por la abstracción, de la que aprovechó, no sólo recursos formales, sino de orden compositivo.

significar treinta años después, frente al informalismo, la nueva figuración”. Manuel García-Viñó, *Pintura española neofigurativa*, Madrid, Guadarrama, 1968, pág. 36.

¹¹ García-Viñó, *Op. Cit.*, págs. 36-40.

2.2. La fotografía aporta sus características

2.2.1. El encuadre casual y la fotografía instantánea

No es nada nuevo, recordar al lector, la aportación impresionista en el terreno de la composición, donde el marco del cuadro secciona ásperamente a las figuras o cualquier otro elemento de la escena, dotándola de un sentido casual, de *estar ahí*, en el lugar de los hechos. El pintor, asumiendo su papel de cámara viviente, capta el momento. Congela el instante sin preocuparle si lo que está ocurriendo es de interés y, casi siempre, prefiriendo el mero fluir del tiempo. Sólo en ocasiones aparece el reportero que constata un hecho, limpiando la escena de melancolía y pasividad: "El impresionismo es el despegue del hombre del espíritu; el impresionista es el hombre degradado a la condición de gramófono del mundo exterior"¹

No podemos ver en ese recurso compositivo, como algunos estudiosos del tema han hecho, únicamente la influencia de la estampa japonesa. Lo cierto es que las vistas fotográficas instantáneas, que se prodigaron a partir de 1860 y que en su mayoría eran de autor anónimo, también recogen esas peculiaridades de la composición. Las consecuencias derivadas del interés por recrear el fluir del tiempo, que A. Hauser relaciona con el teatro de Chéjov tanto como con la pintura de Degas, suscitaron una renuncia a toda organización formal, a toda concentración e integración. Composición que deriva de la instantánea e impregna la escena de

¹ Hermann Bahr, Expresionismo, Milán, Bompriani, 1945, pág.85. Recogido por Mario De Micheli en Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid, Alianza, 1983, pág. 74.

pasividad e indolencia como consecuencia de la falta de propósitos, por parte del artista, ante la intervención en los acontecimientos externos².

En los postimpresionistas, esta característica de la composición, al tiempo que pone de manifiesto el espíritu *casual*, sirve para valorar el espacio vacío del cuadro y lo que sucede entre los personajes de la escena, desviando la atención, como sucedía con los impresionistas, que lo planteaban para recalcar lo vivo y real que nos ofrece el cuadro.

Quizá nos podemos remitir a Paseo, cincografía realizada por Emile Bernard entre 1886\1887, como el origen de esta manera de estructurar el cuadro deudora del grabado japonés que, al poner de manifiesto el *espacio vacío* resuelto por grandes superficies planas de colores intensos, tanto Bernard como Gauguin aplican para la potenciación y el aislamiento de los personajes. Aislamiento que soslayan colocándolos en actitud de diálogo por parejas o grupos.

Recurso compositivo que, como ya vimos, Bacon empleaba para marcar el drama existencial de sus figuras (separadas en dípticos o trípticos para no perder la incomunicación), encerradas en un espacio que abandona la métrica euclidiana para centrarse en las topológicas y proyectivas³. Una distribución espacial que "acelera la desintegración bloqueando la perspectiva, quitando el aire"⁴. Demostrando su capacidad de articular planos y manejar volúmenes en un espacio sustraído a las leyes de la

² Degas "prefiere expresarse en una forma excéntrica de composición, en la que la estructura dada es olvidada o violada." Arnold Hauser, *Op. Cit.*, pág. 250.

³ Simón Marchán Fiz, Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna". Antología de escritos y manifiestos, Madrid, Akal, 1990.

perspectiva mononuclear de Alberti. Un rasgo, como indica Francastel, de la modernidad.

Estas relaciones espaciales, que Simón Marchan considera característica común a toda la Nueva Figuración, le deben tanto a la fotografía instantánea y al grabado japonés, como al rechazo de los postimpresionista al ilusionismo que el impresionismo llevaba implícito.

“Las relaciones espaciales de estos espacios son de contigüidad, vecinaje, separación, desarrollo, etc. Y estas relaciones hallan su equilibrio en leyes primitivas de organización espacial: separación, sucesión, proximidad, interioridad-exterioridad, sin que exista un sistema general de referencias y distancias... el espacio vital de las obras neofigurativas, se asemeja a lo que en biología se ha denominado *espacio activo*”.⁵

El *espacio activo* de Bacon propone al espectador el mismo carácter transitorio que pretendieran los impresionistas, la misma fugacidad de la instantánea, que refuerza al colocar a muchos de sus cuadros tras cristal, logrando mediante el reflejo de quien los contemple una mayor transitoriedad.

⁴ Giulio Carlo Argan, *Op. Cit.*, pág. 660.

⁵ Simón Marchan, *Op. Cit.*, pág. 27.

2.2.2. EL Negativo

La ilustración modernista¹ fue un despliegue de blancos y negros en paralelo con una pintura esencialmente colorista. Las posibilidades de los contrastes, positivo contra negativo, permitieron a los dibujantes investigar, y lo que fue más importante para su evolución, simplificar, atendiendo a muchos de los efectos que había suministrado la fotografía. Organizando el dibujo de acuerdo a unas propiedades del blanco y negro que anteriormente quedaban ocultas tras un entramado de líneas, o se limitaba a la línea en sí.

El negativo fotográfico, así como la búsqueda de esencialidad en el arte más avanzado del momento, facilitaron un nuevo rumbo a la ilustración que empezó a valorar las grandes manchas negras y los amplios espacios vacíos, donde líneas finas contrastadas daban las claves para la definición de la imagen. Este pulso entre dos contrarios fue sin duda el resultado de lo que habían significado la aparición de las primeras fotografías, que por lo rudimentario de las emulsiones quemaban las zonas de luz y empastaban las de sombra, produciendo un efecto de blanco y negro sencillo pero muy descriptivo.

Si en el periodo analítico del cubismo se detecta el aprovechamiento de este recurso formal, donde la construcción de la imagen se basa en un juego de positivo y negativo, no es de extrañar que fuese Juan Gris quien lo utilizase de la forma más parecida a las ilustraciones modernistas. El pintor

¹ Pertenece al Modernismo español como estilo artístico diferenciado, coincidente con el Art Nouveau francés

madrileño había practicado el dibujo ilustrativo, dentro de la mencionada corriente artística, antes de iniciar su trayectoria cubista.

“El estilo lineal de los dibujos y de las letras... no solo refleja las fuentes del Jugendstil alemán sino... el diseño modernista de finales y principios de siglo... Se acentúa también un sentido recortado de las formas mediante áreas de luz y sombra.”²

En otro pintor español, Picasso, y en el cuadro que se considera como el punto de partida del movimiento cubista, *Las señoritas de Aviñón*, también podemos sondear como el negativo fotográfico, no sólo influyó al pintor, sino como es el origen constitutivo del cuadro. Se ha documentado exhaustivamente a esta pieza capital del siglo XX. Se ha estudiado la cronología de su realización. Se le han buscado distintas relaciones con el arte del pasado, desde Miguel Angel, El Greco, Ingres, Manet, Cézanne, Gauguin a Seurat. Se ha visto en el cuadro un diálogo en oposición a la *Alegría de vivir* de Matisse y emparentado con el arte primitivo, o yendo más lejos, se le ha considerado el resultado de la influencia que supuso la introducción en Occidente de este tipo de arte.

“Al mismo tiempo se reafirmaba la tesis, ya desarrollada en la exposición americana *Primitivism and XXth Century Art*, según la cual el descubrimiento por Picasso de las colecciones etnográficas del Trocadero no se situaría sino al final del periodo de elaboración del cuadro y que era excesivo considerar, un pleno conocimiento del arte primitivo, el origen directo de aquel”³

Sobre la utilización de modelos para la realización del lienzo, Picasso replicó mirando con aire de guasa al interlocutor: “¿Dónde quiere que los encuentre?”. Con esa sonrisa socarrona, el artista daba por sentado que era

² Marilyn McCully, “Los comienzos de Juan Gris como dibujante”, AA. VV., Juan Gris (1887-1927), Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pág. 17.

³ Anne Baldassari, *Op. Cit.*, pág.69.

imposible encontrar personas con unas características físicas que pudieran servirle de modelo y dejando constancia que semejante transformación sólo podía ser fruto de la imaginación.

En la exposición *Le miroir noir, PICASSO, sources photographiques 1900-1928* (El espejo negro, PICASSO, fuentes fotográficas 1900-1928), celebrada en el Museo Picasso de París entre marzo y junio de 1997, el origen del cuadro se enmarca dentro de las investigaciones que el pintor realizó sobre la fotografía y el proceso fotográfico.

“Ni arte negro, ni modelo vivo en *Las señoritas de Aviñón*. Su comprensión bien podía tener otro modelo “negro”. Una relación entre el cuadro y la imaginería colonial... El conocimiento de los archivos personales del artista ha permitido sobre todo identificar en ellos un conjunto de unas cuarenta tarjetas postales, precisamente de 1906, que testimonian sensibles parentescos con numerosas obras pertenecientes al ciclo de *Las Señoritas*. Todos estos clichés llevan la misma marca: Fortier, Dakar”.⁴

El interés de Picasso por las tarjetas postales de Edmond Fortier - fotógrafo activo en el Senegal desde finales del siglo XIX, que emprendió a partir de 1900-1901 el más gigantesco trabajo fotográfico de todo el continente africano. Comprendiendo su catálogo, en la fecha de 1928, más de 8.000 fotografías – se manifiesta en la gran cantidad de estas que poseía y en el hecho de que muchas le sirviesen como motivo de estudio. Transformando las imágenes de las formas más insospechadas. A veces, como consecuencia de la investigación de lo propiamente fotográfico (bidimensionalidad, acromía, objetividad visual, etc.). Otras, atendiendo a diversas cuestiones que inquietaban al artista (arte primitivo, ensamblaje, facetados, etc.)

Una de estas tarjetas postales, como expone Anne Baldessari, conservadora del Museo Picasso de París, en su estudio sobre *Las señoritas de Aviñón*, fue el origen del cuadro, que no es el resultado de una transcripción literal, sino un profundo desarrollo de las posibilidades de la imagen de Fortier adaptándola a un nuevo concepto espacial. En esta ocasión la pérdida de ilusionismo dejaba paso a una construcción simplificada por planos.

Hay un grupo de obras, previas al gran lienzo, que corroboran el uso que el artista hizo de las tarjetas postales de Fortier: "Dos mujeres desnudas"(1906), "Busto de mujer" (1907), "Desnudo en la pañería", son, entre otros, las consecuencias del interés suscitado por las fotografías de personajes africanos de Fortier. En lo concerniente a *Las Señoritas*, como ya hemos dicho, no se trata de una mera copia de la tarjeta *Mujeres en el mercado*. Responde a la interpretación que el pintor hace de una imagen con nueve personajes, que quedan reducidos a cinco, y de los cuales aprovecha aquello que considera más interesante de sus ubicaciones, posturas, ritmos, etc., hasta construir una composición nueva adaptada a sus necesidades.

Picasso había realizado, y realizó con posterioridad, obras fieles a la objetividad visual de la fotografía, pero en este caso le interesaba utilizar la tarjeta postal con personajes africanos como el *negativo* del cuadro. Así, cuando la mirada examina la película fotográfica impresionada, el ojo tiende instintivamente a restablecer los valores naturales, el pintor habría empleado la fuente fotográfica como matriz negativa de la cual habría, literalmente,

⁴ Anne Baldessari, *Op. Cit.*, pág. 72.

sacado una prueba pictórica: *Las señoritas de Aviñón*. El negro de las figuras de la fotografía se convierte en el color rosa de los personajes del cuadro. El suelo, el plano de fondo de la aldea y el cielo, describen una carta de valores tonales claros, de los cuales se encontraría el equivalente, puesto en vertical, en las bandas ocre rojizo, gris caliente, azul y marrón que cierran el espacio del cuadro.

La idea de *instantánea* ha sido considerada, repetidas veces, por los diversos comentaristas de la obra. La disposición de los modelos se estimó que "reflejaba posiblemente la influencia del aspecto frontal de las fotografías de grupo de esta época... Grupos de prostitutas en poses provocativas, insinuándose al espectador, eran corrientes en las fotografías eróticas y pornográficas de la época". Como indica Michael Leja, en comentario recogido dentro del citado catálogo⁵.

La alteración aparente que Picasso infiere a las miradas, con respecto a la imagen fotográfica, no es tal. Esas miradas con expresión de rechazo, o al menos de distanciamiento, que adoptan las modelos africanas frente a la cámara, se transforman en unas pupilas *ibéricas* sobre la superficie de los párpados caídos; unas miradas vacías, rectas, acusadoras, que ofrecen en definitiva el mismo mensaje.

Esa reorganización picassiana de grupos negros transmutados en rosas a través de un lenguaje *negro* –la estética primitiva y la estética del negativo-, mantiene el hieratismo y el aislamiento propio de cada figura. En esta etapa protocubista la pintura expone así su propio trabajo de

ensamblaje, donde las líneas de sutura ordenan la geometrización del dibujo.

Anne Baldassari (que como ya hemos apuntado es la autora del texto del catálogo sobre *Picasso y la fotografía* de la exposición celebrada en el Museo Picasso de París, en 1997) cita parte de la opinión donde Leo Steinberg sopesa el aislamiento de las figuras en el cuadro:

“La pintura mantiene con una lógica despiadada el aislamiento de cada figura, y el que mira está constantemente en la obligación de orientarse entre modalidades pictóricas divergentes. Yendo de izquierda a derecha: la figura que levanta la cortina inscribe como una incisión su forma plana –un relieve ahuecado sobre un fondo que se habría suprimido; (...) Ninguna continuidad la une a la siguiente”⁶.

La referencia a la fotografía de Fortier, como sostiene la autora del texto, podría, en cierta medida, aclarar la génesis de semejante dispositivo formal. Siluetas percibidas como si fuese sobre el fondo transparente de un cristal. Traducción del motivo en una especie de huella pigmentaria, cuerpos reducidos a una Gestalt geométrica, halos nacidos del violento contraste entre la sombra y la luz. La imagen fotográfica de las *africanas* en el mercado, que no pretendían más que “significar” el mundo exterior, metamorfoseadas mediante una nueva lectura visual en *Las señoritas de Aviñón*. Juego de sombras que transubstancia el negativo ilusionista en un positivo geométrico.

Distinta, pero no por ello ajena totalmente en las intenciones, podríamos entender la obra de Richard Hamilton *I'm dreaming of White Christmas* (Sueño con unas Navidades blancas), de 1968. Donde el artista,

⁵ Anne Baldassari, *Op. Cit.*, pág. 103.

sometiendo a varias transformaciones un fotograma de una película cinematográfica, "ha sustituido el positivo a colores por el negativo a colores, de forma que el cantante se transforma en un negro, alusión irónica al título de la canción"⁷. Hamilton, siempre interesado por el dadaísmo y amigo personal de Marcel Duchamp, demostró un especial interés por el compromiso social, lo que le impidió llevar una trayectoria estrictamente dadaísta a la manera de su admirado amigo. Con esta obra, en particular, el elemento irónico se centra en una transformación, a la inversa que hiciera Picasso con las *Africanas del mercado*, del positivo en negativo. El artista a transmutado al cantante melódico Bing Crosby (cantando la canción Navidades *blancas*) en una figura que podría parecer un hombre negro. Juego contrario de intenciones que explican, tanto el cambio sufrido por la sociedad, como el papel que desempeña el artista dentro de ella. Pero con todo, la diferencia que denuncia con mayor contundencia la misión del artista, es de orden formal. Picasso, atento al lenguaje plástico de los pueblos primitivos, a partir de una imagen ilusionista, configuró una construcción geométrica. Por su parte, Hamilton utilizó una imagen ilusionista que al pasarse a negativo no pierde su carácter, simplemente resulta más difícil de descifrar, y la transformación no supone un esfuerzo constructivo por parte del artista, sino un hallazgo, consecuencia de una búsqueda conceptual. Si Picasso encontró la fotografía, Hamilton encontró el fotograma y el modo de resolver el cuadro. *Ambos* existían antes de que él los utilizase; las soluciones técnicas vendrían después.

⁶ Anne Baldassari, *Op. Cit.*, pág. 103.

⁷ Edward Lucie-Smith, El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo, Madrid, Cátedra, 1983, pág. 247.

2.2.3. La Bidimensionalidad

Esta cualidad, consustancial con la imagen fotográfica, facilita la traducción de los cuerpos en el espacio a dos dimensiones. Cuestión por la cual, cuando el pintor busca el ilusionismo como factor decisivo de su labor artística, resulta de gran ayuda. Por consiguiente, desde los inicios de la fotografía hasta la reacción postimpresionista, el arte occidental se basaba en la descripción naturalista de las cosas y perseguía un ilusionismo mediatizado por los gustos de las diferentes escuelas. Estos criterios artísticos facilitaban que esta forma específica y bidimensional de resumir la realidad, junto a la *objetividad visual*, fuesen las *características* de la fotografía que exclusivamente despertaban el interés de pintores y no pintores, haciéndolas parecer como las únicas que existían.

Para muchos pintores académicos, esta facultad de la fotografía les permitió resolver problemas, que el paciente estudio a base de bocetos y apuntes del natural, difícilmente lo hubiera hecho. Pero esta información visual resumida a dos dimensiones siguió siendo utilizada por artistas que, como el caso de Gauguin, habían reaccionado contra el impresionismo. Aquí estriba la característica de la bidimensionalidad, su facultad específica. La interpretación de la realidad que se consigue, al pasar a papel la imagen recogida en el interior de la cámara fotográfica mediante un proceso fotoquímico, nos puede dar las claves para diversas disquisiciones. El artista puede ver en ella un boceto tecnificado dispuesto a cualquier intervención. Como una indígena en manos de Gauguin, una modelo profesional en las de

Mucha o el grupo de africanas en las de Picasso, sólo por citar unos ejemplos. Esta particularidad es la misma que describe Alan Sekulla y recoge Philippe Dubois: el caso del antropólogo Melville Herskøvits que cuando mostró a una aborígen la fotografía de su hijo, ella fue incapaz de reconocerlo. "Para que la aborígen comprenda la foto es necesario una expresión verbal que haga explícitos los códigos que proceden a la composición de la foto. El dispositivo fotográfico es por tanto un dispositivo *culturalmente codificado*"¹.

Los pasos dados por Picasso, que tanto investigó las sugerencias que la fotografía podía aportarle a su labor artística, le llevaron a una solución capital para la posterior trayectoria del arte del siglo XX. El ensamblaje de diversas imágenes fotográficas en las que descubría particularidades que le atraían, y creando un rompecabezas con estas partes que consideraba más expresivas, conseguía como resultado una imagen desarticulada, ya que el montaje por piezas y trozos operado por el pintor no intentaba en ningún momento hacer plausible anatómicamente los elementos heterogéneos tomados de diversas imágenes. Picasso, por el contrario, parecía disponerse a preservar la singularidad, la orientación primera de cada uno de esos fragmentos y a jugar abiertamente con sus disonancias formales. El cuadro muestra que está hecho mediante "collage" y las entidades que él agregaba se quedaban deliberadamente desarticuladas. En oposición a toda síntesis, las figuras que pintó en esta época y en muchas de las etapas posteriores,

¹ Alan Sekulla, "On the invention of photographic meaning". Recogido en: Philippe Dubois, El acto fotográfico. De la representación a la recepción, Barcelona, Paidós Ibérica, 1986.

consistían en un puzle de signos opuestos cuya dinámica centrífuga define un lenguaje formal inédito.

Son cuadros donde la colocación crítica de los elementos cabeza\torso\brazos\manos presentan una disfunción icónica. Pero el cuadro existe precisamente porque el cuerpo "no funciona". No obstante, no era suficiente que la fotografía hubiese servido de modelo. Era preciso que, para el pintor, estos cuerpos fueran convertidos en imágenes independientes: un compendio de trazos significantes que él pudiera libremente diseminar, desplazar, reutilizar, con el fin de que se llegase a un sujeto de pintura que no deba nada al ilusionismo. Etapa intermedia de un viaje hacia lo que acabaría siendo el cubismo analítico y, más particularmente, la revolución de los *papeles pegados*. El descubrimiento de un verdadero mundo propio.

El *mundo propio* de Francis Bacon también se fundamenta en la disfunción icónica. Sus disonancias formales, al contrario que Picasso, son utilizadas con un criterio menos constructivo que expresivo pero también basándose en las imágenes fotográficas. Como cuando consultaba imágenes de animales salvajes para definir el carácter expresivo de sus modelos:

"Bueno, una imagen puede ser profundamente sugerente respecto a otra. Yo pensaba por entonces que las texturas debían ser mucho más gruesas y en consecuencia; la textura de la piel de un rinoceronte, por ejemplo, podía ayudarme a pensar en la textura de la piel humana"².

² David Sylvester, *Op. Cit.*, pág.32.

La rapidez y agilidad que supone, para el trabajo del artista, poder consultar cualquier imagen reducida a *dos dimensiones* de texturas que pueda considerar interesantes para la realización de su obra. No sólo recibiendo una información codificada de aquello que le interesa, sino con la posibilidad de cotejar diferentes opciones antes de emprender la realización del cuadro, eligiendo la más sugerente. Por consiguiente, puede considerarse esta premura, propiciada por la *bidimensionalidad* de la fotografía, un factor constitutivo del pintor. Bacon inflige a sus figuras deformaciones que son el resultado del enfrentamiento de distintas imágenes de origen fotográfico; y en el caso de los retratos, su predilección por personajes de su círculo de amistades, no evitaba que prefiriese trabajar de fotografía mejor que hacerlo del natural:

“En el caso de amigos que pueden venir y posar, he procurado tener fotografías para los retratos, porque prefiero mucho más trabajar sobre ñas fotografías que directamente de ellos. Te aseguro que no sería capaz de intentar un retrato de alguien que no conozco partiendo de fotografías. Pero si conozco a la persona, y además tengo fotografías de ella, me resulta más fácil trabajar sin su presencia en el estudio. Creo que si tengo ante mí la presencia de la imagen, no puedo dejarme llevar con la misma libertad que partiendo de la imagen fotográfica. Quizás se deba sólo a mi propio sentido nemótico, pero me resulta menos inhibitor trabajar a base de los recursos y las fotografías que tenerlos realmente sentados ahí delante de mí”³.

El pintor trabaja pasionalmente consultando unos bocetos tecnificados que le permiten evitar *el cuerpo a cuerpo*, colofón impresionista de las búsquedas, hacia un mayor ilusionismo, de la pintura occidental hasta el siglo XX, y orientando su pintura hacia una experimentación en el terreno de la expresión.

No podemos pasar por alto el rasgo que quizá marque de una forma más clara el método de trabajo de Picasso: las series (ver 3.2.1.). Práctica de trabajo, donde un mismo referente puede transformarse, dependiendo de las múltiples interpretaciones del artista, en imágenes totalmente distintas. Picasso nunca intentó limitar sus investigaciones en una sola dirección y, en lo concerniente a los retratos, no intentó resumir a una única posibilidad sus impresiones sobre la gente que conocía bien.

Por su parte, las imágenes fotográficas de personas desconocidas encontradas en tarjetas postales o fotografías anónimas, liberaban a Picasso de toda afectividad parásita. Le autorizaban a entrar pictóricamente en una especie de resonancia secreta con el sujeto. La fotografía jugaba entonces el papel de un vector ontológico que mantenía al modelo en la lejanía espacial y temporal de su propia existencia, proyectándolo en el aquí y el ahora del pintor.

Una de las cuestiones que influyeron en la constitución del lenguaje cubista, pudiera estar relacionado con el cuadro que Picasso, después del trabajo emprendido a partir del fondo fotográfico de Fortier, hiciera inspirado en Fernande Olivier y Dolly Van Dongen. La fotografía en su taller, posando delante de los dos lienzos más importantes de los dos últimos años, situando a Dolly en los brazos de Fernande. El cuadro, *Madre y niño*, donde se ponen en escena los lienzos depositados en el fondo del taller y los modelos vivos. Reunidos en un mismo espacio físico, todos los elementos avanzan al primer

³ David Sylvester, *Op. Cit.*, pág. 38.

plano, desapareciendo las diferencias, de cualquier tipo, entre las figuras y el fondo. Es así como *Madre y niño* sintetiza la disparidad física, estilística y cromática de los dos cuadros situados detrás de las figuras, que con éstas, se reparten el espacio físico del taller y vienen a dotar a este lienzo de un lenguaje específico mediante la interferencia estilística que ejercen sobre las figuras. El fondo mediatiza a la parte real.

En la etapa cubista, cuando ya hacía mucho tiempo que Picasso había pintado o dibujado a partir de modelos fotográficos, las exigencias metodológicas de sus búsquedas le llevaron a penetrar geometría e imagen fotográfica.

“Vector de un diálogo silencioso e indirecto con lo real, este medio pone también en juego su virtualidad propia. Bidimensionalidad, acromía, objetividad visual, materialidad de la prueba sobre papel, definen una relación de referencias homotéticas, a partir de las cuales se elabora el cuadro. La banalidad, a veces trivial, de la imagen fotográfica y su realismo escueto pueden igualmente sustentar un halo iconoclasta, que responde a la preocupación de des-sublimación del lenguaje artístico que perseguía por entonces Picasso.”⁴

Por consiguiente, atendiendo al juego en las intenciones estilísticas que representa el cuadro *Madre y niño*, podemos especular con una hipótesis que explicaría el origen de la descomposición cubista por planos. Dentro de las fotografías que hizo Picasso, con la intención de que le sirviesen como *bocetos tecnificados*, no debemos pasar por alto la importancia que tuvieron los cuadros apilados en el taller del artista. La superposición de lienzos dados la vuelta, o de cara al espectador, constituyen un entramado de planos que rodean absolutamente a la figura o

figuras que posan delante de ellos. Las figuras, al ser interpretadas pictóricamente por Picasso, son absorbidas por la misma construcción geométrica del fondo. Las formas planas, los ángulos y las estructuras transforman a las figuras desnudándolas de su ilusionismo y conformándolas como una organización geométrica que las reduce a unas claves rítmicas, resueltas mediante el claroscuro como la consecuencia del blanco y negro de la fotografía (ver 2.2.4.). El cubismo analítico, por tanto, surgió cuando el taller atestado de cuadros metamorfoseó al modelo vivo. Periodo de transmutaciones al cobijo de la bidimensional donde la construcción de las figuras, le deben menos a los lenguajes artísticos de los pueblos primitivos, al mostrar un tratamiento geométrico distinto a la estilización de éstos.

Algunos ejemplos de cuadros de este periodo, recogidos en el mencionado catálogo de la exposición francesa dedicada a este tema y de los que se tiene documentación fotográfica, ayudará a comprender mejor el proceso creativo de Picasso en este periodo crucial para el arte del siglo XX.

Anne Baldassari nos hace referencia a una serie de tarjetas postales que Picasso adquirió en Céret en el verano de 1911, de las que varios ejemplares fueron empleados para la correspondencia, "como lo testimonian los envíos a Apollinaire o a Kahnweiler. Muchas otras se quedaron en manos del artista"⁵. A partir de éstas, con membrete del Gran Café, el artista realizó una serie de *Bustos Ceretianos* estrechamente emparentados con las tarjetas postales de "*Grupos de Catalanes*" adquiridas por el pintor. El

⁴ Anne Baldassari, *Op. Cit.*, pág. 129.

hieratismo de los personajes y las innumerables coincidencias en las claves anecdóticas que emplea el artista para su construcción así lo confirman.

Su dibujo de 1911 *Hombre bigotudo con clarinete*, realizado a tinta china y lápiz sobre papel, se podría buscar entre los músicos de la *Banda musical del Vallespir*, tarjeta postal que poseía el pintor, donde la presencia de los músicos tiene unas características idénticas a las claves descriptivas que nos da Picasso en su dibujo. También en el realizado a lápiz grueso y carboncillo, técnica poco común en estos años de 1910-1911, *Cabeza de hombre*, exhibe todas las características formales de una tarjeta postal que muestra a un pastor de los Pirineos orientales. Cuello redondo, pipa, bigote, nariz prominente, barretina y frontalidad.

Por su parte, el lienzo *Señorita Leoni* se ha pensado tradicionalmente que representaba una artista del circo Medrano; pero se trataría de otra figura de la escena, La Bella Chelito. Dos tarjetas postales de la artista presentan un parentesco inmediato con la pintura y su dibujo preparatorio. La masa de la cabellera es fácilmente reconocible, aunque en el cuadro la modelo se reduce a un juego geométrico de ángulos y curvas, toma los elementos para esta desconstrucción de dos fotografías que Picasso tenía de la cupletista barcelonesa. Aunque el cuadro está elaborado de forma idéntica, el tratamiento de la superficie pictórica establece cualidades más ilusionistas donde en la fotografía, y por efecto de la luz, los rasgos de la modelo son más legibles.

⁵ Anne Baldassari, *Op. Cit.*, pág. 142.

Como explicaba Picasso: "Es necesario siempre comenzar por alguna cosa. Se puede enseguida levantar toda una apariencia de realidad; no hay peligro, porque la idea del objeto ha dejado un rasgo imborrable". El trabajo "a partir de foto" aproxima así lo real allí donde el artista crea la imagen, allí donde se formula como motivo visual. También puede haber, paradójicamente, encuentro entre el ilusionismo fotográfico y la codificación propia del cubismo. Los cuadros arriba mencionados podrían ser un ejemplo de cómo las cualidades formales de la fotografía participaron en la elaboración del lenguaje cubista. "Una escritura creadora de signos que nos hace suponer como el mundo se refleja en el artista, y como este reflejo ejerce sobre los aspectos del exterior un poder propio para dar innumerables interpretaciones"⁶

Hombre con quepis, cuadro datado entre los años 1913 y 1916, parece relacionarse con la fotografía que Georges Braque hiciera en 1911 de Picasso, vestido con uniforme militar, en su taller del Bulevar de Clichy. Picasso ya había realizado un dibujo entre 1912 y 1913, *El Pintor*, basándose en esta fotografía. El lienzo, por su parte, no está excluido que se realizara en dos veces, una, paralela a la ejecución del mencionado dibujo, y otra posterior, cuando el artista decidió simplificar el fondo pintándolo de rojo plano. Como el dibujo, la pintura está construida por trazos desplazados y según una geometría de ángulos divergentes evocando la que forman los marcos y los bastidores que ocupan el fondo de la fotografía. Esta obra, al margen de sus connotaciones políticas o nacionalistas (no olvidemos que

⁶ Anne Baldassari, *Op. Cit.*, pág. 128.

Braque, el autor de la fotografía, partió para el frente del que volvió herido en 1915), apreciamos un nuevo rumbo en los planteamientos de la composición. En este caso, la geometría, que en la fotografía ocupa la zona del fondo (marcos y bastidores), solamente construye la figura y el fondo se limita a un color plano. El juego de formas a que se ha reducido la figura está planteado como un collage, donde diversas texturas matéricas y gráficas, reorganizadas mediante grafismos, conforman la figura del militar. Lo que el fondo del taller, atendiendo a la fotografía, suponía de complejidad geométrica, en el lienzo se ha depositado en la figura y se ha eliminado del fondo.

Como balance, podríamos establecer los tres hallazgos más elocuentes de este maridaje fotografía-pintura en la obra de Picasso, que, aproximadamente, durante los años 1906 a 1916, dio como resultado la aventura cubista:

- Periodo de *Discontinuidad*. Causada por la consulta de diversas imágenes fotográficas en la realización de la figura (Fotografías del catálogo Fortier). Vía abierta hacia el collage
- *Injerencia de lo geométrico*, localizado en el fondo de la fotografía (marcos y bastidores del taller), *en la totalidad de la imagen pictórica* (fondo y figura).
- *Injerencia de lo geométrico sólo sobre la figura*. Liberando al fondo

Sería tentador hacer coincidir cronológicamente cada uno de estos hallazgos con el periodo negro, el cubismo analítico y el cubismo sintético. Pero realmente lo que nos interesaría es dejar constancia de cómo, la *bidimensionalidad* de la fotografía, sustentó la andadura de Picasso en la búsqueda de un lenguaje afín con las necesidades de un nuevo siglo. Abriendo el camino hacia una Nueva Figuración cíclica:

“Cuando Rothenstein le preguntó a Bacon si durante su estancia en Roma había tenido ocasión de contemplar el original de Velázquez” – el retrato de Inocencio X- “en el Palazzo Doria, contestó que no, que aquello no le interesaba”⁷

⁷ Otto Stelzer, *Op. Cit.*, pág. 163.

2.2.4. La acromía

Si, como se preguntaban en el siglo XIX, la finalidad del grabado consistía en su capacidad para traducir, en un formato diferente, un cuadro a blanco y negro. La fotografía resolvió esta cuestión, inundando, en poco tiempo, a la sociedad con reproducciones de cuadros, esculturas y edificios singulares, arrebatando al *grabado* esta competencia.

La fotografía fue el vehículo que transmitió las evoluciones de las investigaciones artísticas en sus distintos géneros, difundiéndolas a través de una codificación diferente a la del grabado. Esta rápida difusión, hasta el abaratamiento de la reproducción en color, se hizo a través de imágenes que también conllevaban una característica común al grabado tradicional: la *acromía*.

Los artistas jóvenes, para enriquecer su formación, ya no sólo disponían de la posibilidad de visitar los museos, más o menos próximos. Mediante las fotografías tenían acceso a una información de aquello que no podían contemplar directamente:

“Las fotografías orientan de muchos modos a las artes de la primera mitad del siglo XX. En primer lugar, como elección o inventario, dirigiendo la atención a lo que ya había sido reproducido. Después, en pintura y en escultura, como reducción preventiva del color a un sistema de valores, y de la tridimensionalidad a una visión del clarooscuro. Finalmente, en la escultura, la fotografía canónica imponía puntos de vista precisos”¹

¹ Carlo Bertelli, “Iter itálico fotográfico” en Germano Celant e Ida Gianelli (comisarios), Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra. Milán, Fabbri, Bompiani/, Ministerio de Cultura-Centro de Arte Reina Sofía, 1990, pág. 46.

La fotografía registra, tanto del natural como de cuadros, agudizando ciertos aspectos que dotan a la imagen de una descripción diferente a la que percibe el ojo humano y son datos que se pierden por completo al contemplar los originales.²

La fotografía en blanco y negro parece la responsable de la vuelta al claroscuro, al cambiar la actitud del pintor, de agresividad frente al medio fotográfico, a dependiente de él. Ocupando la valoración tonal un lugar decisivo en la construcción del cuadro y conduciendo el quehacer artístico por canales que se desentienden del color. Si no el pionero, desde luego uno de los primeros artistas experimentales que canalizaron su trabajo en esta dirección, fue Picasso. Quien a partir del *periodo azul* centrará su atención sobre la fotografía sin color que, conduciéndole hacia la monocromía pictórica, alimentará su obra en beneficio de orientaciones plásticas muy diversas.

A comienzos del siglo XX se dirigió hacia una pintura donde la forma se reduce a una especie de dibujo construido por las sombras, sustentándose de uno de los descubrimientos propio del procedimiento de virajes: la *cianotipia*. Procedimiento que tiene como característica proporcionar imágenes de un azul sostenido.

“Con los lienzos inaugurales del *periodo azul*, como *Mujer en cuclillas y niño*, la confrontación con la fotografía se hace paradójica. En un momento en el que el interés de Picasso le lleva a una expresión

² “Las escarpadas formaciones triangulares de las formas, los secos cortes del Greco, los convulsivos movimientos de los pliegues, se refuerzan en fotografía... La fotografía acentúa en Cézanne las estereometrías, la sequedad de las deformaciones,...” Paolo Fossati, “Las rosas de Bengala y el reloj de la Aduana (Morandi 1918-1922 en la época de “Valori Plastici”)” en Germano Celant e Ida Gianelli, *Op. Cit.*, pág. 57.

radical del antagonismo sombra/luz, su pintura *azul* testimoniaría la elección de una especie de no-color... En el extremo del espectro luminoso, el azul sería, por tanto, un color eminentemente moderno, una conquista cultural reciente de la percepción. Picasso hace esta elección en un momento en el que se dedica a la manipulación de la fotografía”³

Como se pregunta Anne Baldassari. ¿Se trata de una coincidencia?.

Más bien cabe pensar que el registro en azules que ofrece este nuevo medio tuvo alguna razón para incitarle a dicho empobrecimiento cromático. ¿Por qué, en este momento?. Descartar la pintura saturada de pigmentos de principios de 1901 para volcar su trabajo en crear imágenes empañadas, una especie de grisalla que no deja aparecer más que los valores de lo sombrío a lo claro. Un diálogo subterráneo se teje entre la pintura que degrada el color a mero comparsa y el registro de la fotografía. El azul, que en la pintura clásica designaba la pérdida del objeto, la fuga del espacio, invade ahora la totalidad del lienzo conformando el dibujo de una profundidad abolida.

Una cianotipia realizada por Picasso entre 1899-1900, y encontrada recientemente en su archivo, demuestra el conocimiento que el artista tenía de esta técnica. La simultaneidad entre ésta y el inicio del *periodo azul*, que el pintor data a de la muerte de Casagemas, cuando se puso a pintar en azul un retrato del poeta para ilustrar la nota necrológica, demuestra su vinculación. Este primer dibujo, realizado sobre papel gris azulado, concentra ya la estética propia del cianotipo.

³ Anne Baldassari, *Op. Cit.*, pág. 32.

La sencillez que el artista buscaba en aquel momento pudo buscarla en la característica monocromática de la fotografía en blanco y negro, como lo hiciese Manet.

“La luz se representa con tal unidad que un solo tono era suficiente para reflejarla y que era preferible, pudiendo parecer brutal, pasar bruscamente de la luz a la sombra que acumular cosas que el ojo no veía y que no solamente debilitaban el vigor de la luz, sino que atenuaban la coloración de las sombras que él trataba de resaltar”⁴

La atracción del azul sería también para Picasso la de un color límite que, poco antes, había sido como el símbolo del escándalo en pintura. El cromatismo de Manet sufrió el ataque frontal de la tradición, arguyendo la crítica conservadora que el uso de “tanto violeta” sólo podía ser la consecuencia de una enfermedad en la vista. La “indigomanía” de Caillebotte o la “retina enferma” de Cézanne, son otros ejemplos de cómo la crítica justificaba aquello que se apartaba de lo manido.

En el verano de 1901, Picasso exponía precisamente en casa de Ambroise Vollard, el marchante de Cézanne y el organizador de la provocadora exposición de 1895. Es para él el momento de una aproximación más directa a la obra del Maestro de Aix, de su postura en la línea de rupturas inaugurada por Manet y por el impresionismo. El azul y el violeta, adquisiciones de la sensibilidad moderna, se identifican por otra parte con la corriente de la revolución en pintura. Medio de una expresividad incolora, el azul de Picasso, puede también encontrar a sus ojos el carácter teórico de un “*color-manifiesto*”. En el límite de lo visible.

⁴ Anne Baldassari, *Op. Cit.*, pág. 17

Dos fotografías le sirven a Picasso en este *periodo azul* para la realización de sendos retratos, los de Sebastián Junyent y Jaime Sabartés. En el primero, es sorprendente la diferencia del tratamiento del rostro con la ejecución del resto del cuadro. El rostro está resuelto con un estilo mimético donde el artista ha permitido que tonos rosas y ocres se escapen ligeramente de la entonación azul del conjunto. El resto, en gama de azules, está pintado con una pincelada suelta. Picasso practicará en otras ocasiones esta estrategia: elaborar zonas del cuadro dotándolas de una apariencia postiza: incrustada (ver 2.1.4.). Fusión ambigua entre ilusionismo óptico e inacabado pictórico; recurso aplicado principalmente durante el periodo llamado *clásico*, como el conocido retrato de *Olga en un sillón*, igualmente inspirado en una fotografía.

El retrato de Jaime Sabartés, que elaboró en el momento que dejaba de nuevo Barcelona por París en 1904. Aunque el pintor dejó constancia de su ejecución rápida del natural, sorprende constatar el parecido entre éste y una fotografía de Sabartés, la única que se ha conservado en los archivos del artista⁵. El encuadre ligeramente descentrado, la postura, la expresión, la iluminación, el relieve, en resumen, todo permite leer la imagen pictórica como el reflejo de la fotografía. No hay más diferencia que la corbata sujeta por una joya. Desde el punto de vista pictórico el estilo es todavía austero y tiene ese aire congelado, propio de la vista fotográfica, que también se detecta en el retrato de Sebastián Junyent.

⁵ Para una mayor información: Anne Baldassari, Op. Cit.

En el *periodo rosa*, Picasso lleva a cabo un trabajo de análisis y de síntesis sistemáticas sobrepasando el estudio ocasional de la fotografía o su mera transcripción imitativa. El artista descifra y combina con otras fuentes de inspiración cada una de las unidades significantes de la imagen, como si quisiera agotar todas las proposiciones, tanto documentales como plásticas. Procediendo mediante cortes, montajes y mezclas, configura criaturas posibles, a medio camino entre la realidad y la imaginación, que toman de la fotografía su verosimilitud, una consistencia objetivable y una vibración sensual. Pero la imaginación y la intuición del pintor han contribuido a inyectarles algo mágico que las hace imprecisas. Manchas, trazos y detalles otorgan al color múltiples matices dentro de la casi monocromía y la línea de los contornos, cuando se dibuja, lo hace suavemente, como amortiguada. Esta forma de imprecisión, esta plástica sorda y tonal, es la consecuencia de una mirada a la que le está prohibido la agudeza. Picasso habría encontrado un límite a la representación exhaustiva de lo real, a la afluencia de información demasiado exacta. Jugando con lo borroso y con lo nítido se hacía eco con el gran debate abierto por el pictorialismo en fotografía. Donde sus partidarios quisieron ver, en su búsqueda de emulsiones y sus procedimientos gestuales, un asentamiento de la fotografía como un suplemento del arte. En un movimiento contrario, Picasso, parafraseando estos métodos los utilizó para devolverles su verdadero objeto: la pintura. Partiendo de la fotografía, el pintor se libera de ella gracias al desorden consentido de su visión. El ejercicio adivinatorio de los ojos entornados no encontraría en los modelos más que una discreta solución formal y el aura que subsiste de su fugitivo paso por la cámara.

La pintura se hace carne. Esa nobleza natural, sin pretensiones, que adquieren la composición y las figuras de este periodo, se debe principalmente al estudio de imágenes fotográficas como las de Plüschow. Fotografías de niños egipcios desnudos, a pleno sol, que despertaron un interés por el cuerpo humano, más entroncado con el clasicismo que en el de los deudores de la tradición académica (Ingres, Puvis de Chavannes, etc.).

Este *periodo rosa*, consecuencia de un viaje a Holanda de donde Picasso trajo algunas pinturas a la aguada y numerosas tarjetas postales de tipos regionales. Esas pinturas en tonalidades rosa y azul supusieron un giro en su obra, pero que por otro lado, seguía investigando otras alternativas de las mismas fotografías en blanco y negro. La acromía seguía dejando su huella; como la dejó, de forma aun más significativa, en el periodo cubista.

2.2.5. El grano

Podemos comenzar por considerar que la pincelada impresionista fue un reflejo de lo que el grano de la fotografía aportaba como medio para la definición de la imagen. Y esa manera de resolver el cuadro, que sin perder sus intenciones ilusionistas descompone la imagen en toques de pincel cortos y desvinculados, prima lo que el grano de la fotografía por aquel momento no podía ofrecer: el color.¹

La relación entre grano y pincelada, que tendrá su máxima comunión en el periodo divisionista, prosiguió con el *pictorialismo*. Cuando el fotógrafo, influido por la pincelada deshecha, se valió de pantallas, filtros, lentes suavizadoras, bambalinas, claroscuros y contraluces para dar de lado a la realidad, hasta tal punto que todavía se la conoce como *escuela del desenfoque*². Pero no olvidemos el que quizá sea el motivo principal que empujó al fotógrafo pictorialista a otorgar a sus fotografías cualidades propias de la pintura y el dibujo. La revolución tecnológica puso la fotografía, a finales del siglo XIX, al alcance de la mano del aficionado, al abaratar los precios y aumentar la producción, provocando la reacción por parte de los profesionales, que para avalar su trabajo "sitúan la imagen mecánica bajo los auspicios de un maestro situado en las antípodas de la ciencia y que lleva un nombre mágico y prestigioso: el arte."³

¹ "El impresionismo, un naturalismo de lo subjetivo, fue en principio un método coincidente con el proceso fotográfico. La construcción del cuadro a partículas de color se correspondía al grano de la fotografía; el resultado era una reproducción en color de la realidad, tal como no le era posible captarla la cámara", Otto Stelzer, *Op. Cit.*, pág. 173.

² Jean Claude Lemagny, *Op. Cit.*, pág. 96.

³ Jean Claude Lemagny, *Op. Cit.*, pág. 85.

El grano, un *fallo* de la fotografía que se viene dando desde los días de la calotípia hasta hoy y evidenciado por la reproducción mecánica de la autotípia, que descomponía la imagen en una retícula de puntos, debió contribuir a la formación de las teorías del divisionismo. Como se pregunta Stelzer, si estos artistas, con Seurat al frente, quisieron hacer valer una supuesta ley óptica y la disolución de la superficie en puntos únicamente se basaba en la reflexión sobre la óptica de los colores. ¿Por qué seguían empleando la técnica puntillista en sus dibujos a pluma, en blanco y negro? ¿O por qué Seurat usaba papel de grano grueso en sus dibujos al carbón, siendo su pintura lisa y plana?. El autor de *Arte y fotografía* también se cuestiona sobre las posteriores aplicaciones de esta característica: “¿Y por qué Sérusier, Vallotton o Vuillard emplearon la técnica puntillista, pero únicamente como efecto de superficie, sin preocuparse en absoluto por su aspecto óptico, por las leyes de la división?”⁴

Consideremos, por consiguiente, que el interés suscitado en los artistas por el grano de la fotografía se debió más a lo que tiene de *fallo* en la nitidez y definición de la imagen, que por cuestiones de índole estética. Desde la primera apropiación de los neoimpresionistas, hasta la de los neofigurativos y los pop, ha sido el error de la fotografía lo que ha facilitado a los artistas encontrar una fuente que alimentase sus necesidades de renovación, induciéndoles a considerar “la proyección del campo retiniano en el plano pictórico”⁵.

⁴ Otto Stelzer, *Op. Cit.*, pág. 135.

⁵ Rosalind Krauss, *Op. Cit.*, pág. 137.

Los divisionistas quizá, como dignos hijos de su época, viesen una correspondencia total entre lo que registraba la cámara y lo que veía el ojo y esto les hiciese conjeturar como cierto la disgregación de la imagen en miles de puntos de color de aterradora uniformidad. Para Arnheim, este método de trabajo basado en la monotonía maquinal, "refleja una voluntad a aceptar la fachada de lo informe como sustancia y naturaleza intrínseca de nuestro mundo. Expresa esa sumisión de la iniciativa a poderes trascendentes que lleva al hombre a confiarse a dioses, espíritus, instintos, arquetipos, al accidente o a la matemática de la probabilidad, *cuando hay angustia en las naciones y perplejidad*"⁶

La incidencia de los planteamientos pictóricos de los divisionistas, en lo que tenían de una valoración extrema de lo retiniano, fue decisiva para la modernidad. Tal es el caso, citado por Rosalind Krauss, de Delaunay, "para quien las leyes de contraste simultáneo en el interior del ojo y las leyes de la pintura son una y la misma cosa"⁷.

Delaunay, y en esto coincide con los divisionistas, decía que crear consistía en producir nuevas unidades con la ayuda de nuevas leyes. Mensaje que recibieron, no sólo el mencionado pintor francés, sino la mayoría de los artistas deseosos de investigar "lo nuevo" en el terreno de lo retiniano, y que Marcel Duchamp criticó con tanto denuedo. Atacando la interpretación del sistema visual que esta postura encerraba, desde el impresionismo a la abstracción, pasando por el cubismo. Y a Seurat, aun

⁶ Rudolf Arnheim, Hacia una psicología del arte. Arte y entropía. Madrid, Alianza, 1980, pág. 170.

⁷ Rosalind Krauss, *Op. Cit.*, pág. 137.

siendo el ejemplo más palpable de lo que significa la aplicación de los principios de la óptica moderna a las obras pictóricas, no le consideraba “retinalista”⁸.

En lo concerniente a la Nueva Figuración, y volviendo a centrar nuestra atención en Francis Bacon. Como vimos en el párrafo dedicado a *las fotografías movidas y las fotografías doblemente expuestas*, el pintor buscaba soluciones pictóricas fundadas en estos efectos erróneos de la fotografía para evitar en lo posible todo embellecimiento. Propiciando un desenfoque, frotando o arrastrando la pintura, en las figuras que estaba pintando y que estaban inspiradas en las fotografías de Muybridge, desvirtuándolas de tal manera que es difícil identificarlas (en especial sus cuadros de perros). También estuvo atento, como era de esperar en un artista amante y estudioso de la fotografía, a las posibilidades expresivas del grano de la fotografía; mostrando preferencia por las reproducciones fotográficas en los periódicos por sus gruesos y notorios puntos de la trama. El grano ensuciado con huellas de tinta de imprenta, al servir de modelo, transmite a las imágenes de Bacon una crudeza expresiva en los antípodas del realismo mágico y del surrealismo figurativo, emparentados con las cuidadas fotografías de trípode.⁹

Para Bacon el grano lo entendía como un accidente que acentúa el componente de casualidad de la imagen, sugiriendo cierto aspecto de

⁸ Rosalind Krauss, *Op. Cit.*, pág. 137.

⁹ Técnica que, como en el caso de Dalí, suscitaba el rechazo del teórico del grupo surrealista: “Yo no tengo a Dalí por un gran “pintor” y es por la excelente razón de que su técnica es manifiestamente regresiva”. En respuesta de André Breton a una nota enviada por Claude Lévi-Strauss donde le preguntaba su opinión sobre las relaciones entre la obra

impotencia que insufla pasividad a la figura, como si la abandonara a su destino y la condenara a su aislamiento. Pues, al perder el artista su capacidad de calcular, planear y controlar la definición de la imagen, deja sus figuras en manos del azar y cualquier mancha, tachón o salpicadura puede formar parte de ellas. Esta renuncia de la iniciativa del artista, en favor de la espontaneidad, es causa común con las tendencias abstractas, tachista, expresionismo abstracto e informalismo. Supone un abandono de la conciencia heredado del surrealismo, que Bacon compagina con un ordenamiento de la superficie que, por contradictorio, incrementa la expresión de la figura.

Warhol también buscó en el grano de la fotografía una indeterminación que variase el sentido de sus imágenes. Sus modelos, también los dibujos de época temprana, no son resultado de observaciones directas, sino las imágenes comercialmente estilizadas o fotografías de distinta procedencia. Fotografías impresas, Warhol no busca precisamente la fotografía original, que sea “el documento que ha alcanzado la máxima difusión y que, en virtud de la transferencia de la imagen y el proceso de impresión, ha perdido ya algo de nitidez. El artista parte de reproducciones reproducidas”¹⁰.

El artista, al realizar cuadros con una serie de imágenes repetitivas, se vale de las tramas desvirtuando la nitidez, para establecer unas diferencias entre ellas que agilicen el conjunto, dotándolo de una expresión

de arte y el documento. Claude Lévi-Strauss, Mirar, escuchar, leer. Madrid, Siruela, 1994, pág. 105.

distinta a la que se obtiene con la fría repetición mecánica. Podría considerarse como el camino de vuelta que se inició con las *cuatricromías* pintadas a mano de Seurat, basando en la claridad de la imagen el sentido de su investigación. Warhol, a pesar de su posicionamiento anti-expresionista, devalúa la fidelidad de la imagen como una consecuencia técnica del recurso de lo reproducido. Al ampliar la imagen, las tramas cogen mayor presencia. Dando lugar a cierta inexactitud que libera de precisión fotográfica al motivo.

“El tono del papel sobre el que va a fijarse el motivo definido por la trama -un tono de papel que en las reproducciones fotográficas de pequeño formato publicadas en los periódicos resulta inapreciable a simple vista- aparece ahora fuertemente acusado. La citada inexactitud confiere al motivo algo de cosa flotante”¹¹

Dentro del arte pop, al margen de las investigaciones de Warhol, encontramos la apoteosis de la trama. La obra de Roy Lichtenstein, deudora de la iconografía del cómic por sus característicos puntos benedictinos y las franjas, llega al regodeo en la utilización de la trama con la serie *Espejos*, 1970-72. Aunque con anterioridad, como en el caso de *Littoral* (1964), el artista había reducido el cuadro a dos zonas irregulares donde la trama, de un mismo azul en positivo y negativo, señala la diferencia de las superficies. O cuando pintó nubes, *White Cloud* (1964), o humo. Su estrecha dependencia de la fotografía, de la que parte para recrearla sus cuadros, resumiendo la imagen mediante una serie de tramas de puntos o rayas y superficies planas en colores escuetos.

¹⁰ Werner Spies (texto), Andy Warhol. Coches, Madrid, Fundación Juan March, 1990, pág. 30.

¹¹ Werner Spies, *Op. Cit.*, pág. 30.

“Salvo en las naturalezas muertas de los años setenta, la pintura de Lichtenstein no es nunca del natural. (Y aún así... Preguntarle si fotografió esas composiciones suyas para pintarlas.) Suele ser arte sobre arte, artificio –también en el sentido de astucia- que plantea múltiples problemas sobre las problemáticas relaciones entre realidad y arte a través de imágenes más o menos transpuestas de otras pinturas, de cómics, de catálogos... Las fronteras entre arte culto y popular se borran en el pop-popurrí de Lichtenstein...

En la era de la reproducción mecánica el *modelo* viene a ser su imagen difundida en libros ilustrados, calendarios, carteles, postales... Y además suele suceder que, como diría Borges, los originales son infieles a las copias, éstas disimulan a veces las torpezas, vacilaciones y desmanes de la mano del artista”.¹²

La importancia e incidencia de lo que en Lichtenstein son señas de identidad inconfundibles. Las tramas heredadas del cómic, que los dibujantes utilizaban por imperativos de la reproducción impresa, han supuesto una de las aportaciones de mayor incidencia, no sólo en el lenguaje pop, sino en las tendencias nofigurativas vinculadas con éste. A los *puntos* de los divisionistas les une un lazo de continuidad con los *puntos* de Lichtenstein: las reproducciones fotográficas y fotomecánicas. Sin las cuales no habrían existido.

¹² Julián Ríos, “Picasso, pintor y modelo”, El Paseante, números 18/19, 1991, págs. 32/33/34

2.2.6. La objetividad visual: ilusión referencial

Esta característica, que tanto ha dado que pensar a los teóricos de la fotografía, sólo nos interesa en tanto en cuanto haya podido mediatizar los trabajos de los artistas plásticos. Cuando éstos creían en sus propiedades descriptivas como incuestionables, trabajar usándola como bocetos tecnificados, en general, les creaba mala conciencia por considerar que su utilización les desprestigiaba como artistas. Postura de los pintores académicos y oficiales, quienes utilizaban la fotografía a escondidas y únicamente como sustituto de sus modelos: “La cámara fotográfica era un buen medio de acopiar bocetos de ropa y modelos y podía ahorrar al artista las molestias de varias poses”¹

Quizá por ello, la consideración que daban en el siglo XIX a la fotografía aquellos artistas que no emprendieron una andadura de investigación sobre sus peculiaridades, sino que vieron en ella una mera ayuda que les facilitase la continuación del ilusionismo academicista, les situó en una posición vergonzante que, de saberse, podría devaluar sus obras. Esta práctica, en los grupos de personajes, impregnó sus trabajos de un aspecto fragmentario, salvo que la sensibilidad del pintor, como es el caso de Rossetti y de los pintores de la Escuela de Barbizon, supiera infundir a las imágenes una suavidad general y una consistencia tonal.

Pero la *tecnificación del boceto* no comenzó con el empleo de la fotografía como referente informativo, sustituto de bocetos y apuntes del

¹ Aaron Scharf, *Op. Cit.*, pág. 112.

natural, sino que se remonta a los primeros utensilios que sirvieron al artista para conocer mejor su entorno y dotar a sus representaciones de un mayor verismo. Estudio al que renunciamos, a pesar de lo apasionante y revelador, por considerar que desbordaría la intención de esta tesis.

Pero la bidimensionalidad de la fotografía, su fisicidad, hicieron que este nuevo utensilio fuera distinto a todos los anteriores. Un artefacto que ofrecía unas imágenes tan convincentes no se podía limitar al uso restringido de científicos y artistas: exigía un lugar propio. Y rápidamente desestabilizó las funciones de las artes plásticas, compitiendo y desbancándolas en muchas de sus anteriores competencias (ver 2.4.).

Salvo aquellos que supieron ver su potencial como renovadora de la imagen y a través de la fotografía experimental estudiaron sus posibilidades "para hacer visible lo hasta entonces no visto"², tanto pintores como fotógrafos pedían a la fotografía imágenes convencionales derivadas de la pintura. En mayor o menor medida, a los artistas de final del siglo XIX, les fue más fácil desprenderse de esos *cánones*, valiéndose de los recursos implícitos al medio fotográfico. Courbet resulta más actual, crudo y coherente con su postura revolucionaria, cuando pinta un pubis de mujer con un encuadre absolutamente fotográfico que al reproducir fielmente, a partir de la fotografía de Adolph Braun que mantiene los conceptos compositivos tradicionales, el *château de Chillon*.

Delacroix, que hizo gran cantidad de bocetos a lápiz a partir de fotografías, como otros tantos artistas del siglo XIX, daba a estas nuevas

imágenes el valor de ser la transformación mecánica del modelo en dos dimensiones: bocetos exactos, tomados directamente de la naturaleza, a modo de unos vaciados del natural que deberían ser utilizadas como se utilizaban los apuntes, pero que nunca podrían equipararse a una gran estatua, y arrogándose el derecho a modificar a su antojo sobre el lienzo aquellos aspectos de belleza y proporción que el pintor considerase aberrantes.

Este sentimiento, de entender la fotografía como un mero artificio ilusionista coincidente con la pintura más convencional y descerebrada, ha permanecido vivo en la mentalidad de muchos artistas, que como Jean Dubuffet, no ocultan su latente menosprecio:

"Y si quisiera representar a mi mujer moliendo café o a mi telefonista, muy prudentemente, con gran exactitud, como lo hace la placa fotográfica con todas las sombras y los reflejos, totalmente como una foto, sabría hacerlo como cualquiera (es un asunto de paciencia), pero entonces tendría la impresión de estar perdiendo el tiempo, de realizar una obra completamente ociosa e inútil, puesto que en ese caso resultaría muchísimo más expeditivo apretar la pera de una *kodak* para conseguir en un instante, sin fatigarse y de forma aún más perfecta, el mismo resultado"³

La *objetividad visual*, es para Dubuffet el factor que define a la fotografía y, circunscribiéndola al terreno del documento, hace que tenga poco o nada que ver con la creación artística.

Dentro de la riada de experiencias figurativas que a principio de los sesenta surgieron como rechazo, superación o hastío frente al informalismo y demás tendencias subjetivistas. Los pintores de Hamburgo Deiter Asmus,

² Otto Stelzer, *Op. Cit.*, pág. 59.

³ Jean Dubuffet, *Op. Cit.*, pág. 9.

Peter Nagel, Nikolaus Störtenbecker y Dietmar Ullrich, que formaron el grupo *Zebra*, respondieron, para superar la *indeterminación* que aún mantenían las nuevas tendencias figurativas, con el Hiperrealismo fotográfico. Estilo manierista, frío y distante que rechazaba la queja subjetiva y las ambigüedades sintácticas y semánticas que habían causado a la Nueva Figuración el estar en deuda con las experiencias matéricas precedentes: “Un realismo *Hard-edge* que se vale de la alta precisión de la óptica fotográfica como boceto, alcanzando con su helada poesía una síntesis de expresividad gestual natural y artificial a un tiempo”⁴

Por su parte, en los Estados Unidos, dentro del resurgimiento del realismo de los años sesenta, los pintores volvieron a sentirse interesados por la información que era capaz de recoger la cámara fotográfica y volvieron a utilizar las fotografías porque les era más cómodo que hacer dibujos. Retomando, de las posibilidades de la imagen, la predilección por la objetividad visual; consideran más lógico mirar a través de la imagen fotográfica ya que ve mejor que el hombre.

Las coincidencias suelen esconder una suma de causas que las justifican. Cuestiones que latían en el ambiente de un determinado momento histórico. Por tanto, al establecer un paralelismo entre la presencia de la televisión y la paulatina pérdida de terreno de la fotografía de reportaje. Significaba que la televisión, por su mayor rapidez, se estaba erigiendo como el máximo difusor del *documento* y apropiándose de la *objetividad visual*. Al descrédito, le sobrevino un prestigio artístico que hasta entonces

⁴ Karin Thomas, Diccionario del arte actual, Barcelona, Labor, 1978, pág. 203.

era impensable. Conclusión: a mayor prestigio, su consiguiente pérdida de vigencia práctica.

La televisión presenta la noticia "*en directo*", razón de peso que relega al reportero fotográfico, hasta ahora consagrado a la noticia, y capaz del sacrificio de su vida por mostrar una realidad sin maquillaje. Ya en la mitad de los años cuarenta se oyeron voces de fotógrafos que reivindicaban la subjetividad de la visión fotográfica, momento álgido en la rapidez de la comunicación, antes de que la televisión venga a hacer la competencia a la fotografía de prensa. Pero es en los años cincuenta cuando dos acaecimientos trastocan el panorama de la imagen mundial: El reportero, que en la época entre las dos guerras mundiales encarnaba la transparencia de la imagen, reivindica cada vez más la subjetividad de la visión, como consecuencia de su pérdida de eficacia e influido por las experiencias subjetivistas del arte del momento, y la vuelta inesperada de la figuración a finales de la década. La relación entre ambas cuestiones parece evidente. La pintura figurativa, al pasar la fotografía al mundo del arte, parece como si se viese liberada de unas trabas morales que la impedían desarrollarse, obligándola a buscar justificaciones de orden político. La pintura, con el debilitamiento de la *objetividad visual* de la fotografía, puede volver al icono. No podemos olvidar el desgaste de la abstracción, la demanda de un mercado artístico que rechazaba lo no figurativo y, lo que traerá enormes repercusiones, una pérdida de confianza en los soportes tradicionales de la pintura. Se propone un lema: ¡Vale todo!. En este momento de eclecticismo,

fructífero para el desarrollo de cualquier propuesta artística, incluso retomar la figuración podía estar bien visto.

“Después de todo ello vendrá, como en el colmo de la astucia, los remedos, las parodias y las desviaciones del hiperrealismo. Esa ironía un poco hipócrita, que toma lo que participa en su juego por una sobrerrepresentación de esplendores fotogénicos, Brillante huida hacia delante”⁵

⁵ Régis Debray, *Op. Cit.*, pág. 228.

2.3. La fotografía aporta sus posibilidades

2.3.1. La imagen congelada y las series –el movimiento-

Como comenta Rosalind Krauss, sin duda Walter Benjamin tenía en mente las fotografías de Muybridge o de Marey cuando hablaba de que el ojo, como tal, no puede discernir siquiera los más simples movimientos:

“No tenemos ni la más remota idea –dice Benjamin- de lo que ocurre durante la fracción de segundo en la que una persona aprieta el paso”. Pero la fotografía, se felicita Benjamin, “con sus mecanismos de ralentización y ampliación, revela el secreto. Es la fotografía la que nos descubre la existencia de este inconsciente óptico, del mismo modo que el psicoanálisis nos descubre el inconsciente instintivo”¹

Con la aparición de la fotografía en series consecutivas, se demostró que el ojo humano no puede apreciar ciertas particularidades del movimiento y que lo que se había entendido como tal no era sino una suma de convencionalismos, de reglas establecidas. En consecuencia, se puso en cuestión ser fiel a la naturaleza, pues “lo que era fiel no siempre estaba al alcance del ojo, y lo que estaba al alcance del ojo no siempre era fiel”².

Momentos de controversia que, al poner en tela de juicio la *verdad*, emparentándola con la regla o la convención, provocó que surgieran dos posiciones: los defensores de la *verdad óptica* y los que abogaban por la *verdad literal*. Los primeros argumentaban sus conclusiones exponiendo que, al no detenerse el tiempo, el artista debía construir una imagen que produjese la impresión de *movimiento*, adaptando su trabajo a las

¹ Rosalind Krauss, *Op. Cit.*, pág. 194.

² Aaron Scharf, *Op. Cit.*, pág. 223.

características y posibilidades del ojo humano y renunciando a representar la realidad de una forma diferente a como somos capaces de apreciarla.

“No, es el artista el que es veraz, y la fotografía la que miente, porque, en realidad, el tiempo no se detiene, y, si el artista consigue producir la impresión de movimiento que tarda varios instantes en realizarse, su obra, ciertamente, resulta mucho menos convencional que la imagen científica, en la que el tiempo queda bruscamente detenido”³

Con la disputa se ponía en juego el valor de la *imagen congelada* proporcionada por la fotografía. Si el ser humano vive inmerso en el tiempo, sin que éste pueda detenerse, la fotografía demostraba que no era capaz de registrar el movimiento, porque, sencillamente, lo único que sabía hacer era captar posturas y actitudes completamente inmóviles.

Para potenciar la intensidad del movimiento, los artistas defensores de la *verdad óptica*, que renunciaban ser fieles a la naturaleza, buscaron la manera más convincente de poner en evidencia la expresión del acto; como ocurrió con la controvertida posición de las patas del caballo al galope. Éstos, como más tarde explicaría Arnheim, proponían que “sólo la máxima separación de las patas traduce la intensidad del movimiento físico en dinámica visual, aunque ningún caballo llegue a adoptar jamás esa postura al correr... y que las posiciones reales registradas en las fotografías eran pictóricamente erróneas”⁴. La solución que dio Géricault al problema de las patas de los caballos, en su lienzo *El derby de Epson*, confirmaba la *visión óptica* que defendía Arnheim. A partir de la incidencia de las fotografías de caballos de Muybridge, en el panorama artístico del último cuarto del siglo

³ En una entrevista realizada a Rodin donde se planteaba este asunto y recogida en: Aaron Scharf, *Op. Cit.*, pág. 238.

⁴ Rudolf Arnheim, Hacia una psicología del arte. Arte y entropía, *Op. Cit.*, pág. 78.

XIX, los pintores empezaron a corregir las posiciones de las patas de los caballos al galope, perdiendo fuerza en la expresión y diluyendo el ímpetu del movimiento, ya que de no haberlo hecho su reputación profesional hubiese corrido peligro.

El acaecimiento, tanto de las fotografías en series consecutivas de Muybridge como las fotografías consecutivas en una misma placa (que comenzaron a realizarse en los años setenta del siglo XIX), desató en la pintura de su tiempo un interés por los efectos de animación, que ya antes del invento de la fotografía se había explorado en la pintura occidental. El cuadro de Pieter Brueghel, *los ciegos*, o *El embarque para Citera* de Wattéau, sirven, como le sirvieron a Rodin, de ejemplo para afirmar que tales progresiones el artista las implanta muchas veces en el cuerpo de una figura; y es el observador, al hacer su recorrido por el cuadro, el que descubre los cambios de postura. Propiciando el pintor, de esta manera, un efecto de actividad en la escena⁵

El trabajo en *series*, que se desarrolló por los artistas partidarios de la *verdad literal* aplicando, consciente o inconscientemente, las enseñanzas de la fotografía en sus trabajos, distinguió varios procedimientos para enfrentarse con el tema que se quería representar.

El modelo se mueve y el pintor le observa desde un punto fijo: Degas, y más tarde Seurat, realizaron, a partir de la suma de posiciones correlativas

⁵ Hablando del cuadro de Brueghel, *los ciegos*, Arnheim explica: "... los ciegos que guían a otros hacia el desastre, las seis figuras en hilera representan fases progresivas de la misma acción. El ojo del observador, al explorar el cuadro de izquierda a derecha, transforma la

de una misma figura, construcciones en progresión cinética que sugerían la presencia de una figura animada. Planteamiento que sentó las bases para lo que sería, gracias al puntillismo, el *movimiento futurista*.

Degas, para la realización de este tipo de trabajos, descartó la sensualidad de las modelos de la intención de la imagen, utilizándolas como conejillos de indias para documentar; adoptando una postura distante que le permitiese “presentar un *documento* tan congelado como una instantánea”⁶.

La *cronofotografía* de Marey, valiéndose de la múltiple exposición de las placas, causa de tantos desesperos para los primeros fotógrafos, registró el desarrollo del movimiento de una figura, congelando una serie correlativa de posturas en el transcurso de la traslación (ver 2.1.3.). La suma de estas imágenes, que al estar registradas en la misma placa, se superponían y evidenciaban la trayectoria descrita por el modelo, dotando al conjunto de una elasticidad que no poseían las secuencias de Muybridge. De esta forma se solventaba el enfrentamiento entre los partidarios de la *verdad óptica* y los de la *verdad literal*. La fotografía había conseguido, manifestando el ritmo de la acción, perder la impresión de imagen congelada.

La cámara de Marey, al moverse en paralelo al modelo y a su misma velocidad, registraba en todas las tomas una visión *frontal*, nos permite que evaluemos únicamente el movimiento y no las transformaciones del modelo, que veríamos si la cámara hubiese permanecido fija en un punto. La extrema frontalidad conseguida por estas imágenes, pudiera emparentarse con los

coexistencia en secuencia: registra sucesivamente las acciones de caminar, tropezar y caer al arroyo”. Rudolf Arnheim, Hacia una psicología del arte. Arte y entropía, Op. Cit., pág. 80.

frisos persas, tan estables que su efecto sobre el espectador es el contrario a los cortes por los márgenes, característicos de las fotografías instantáneas⁷.

Esta es la misma *frontalidad* que nos presenta Balla en “el conocido óleo *Muchacha corriendo en el balcón* (1912, Civica Galleria d’Arte Moderna, Milán), realizado todavía en la técnica divisionista, en sus imágenes sucesivas remite de un modo bastante literal a la cronofotografía de la locomoción humana del ya citado E. J. Marey”⁸

A pesar de las reticencias, la influencia de la cronofotografía de Marey y el cinematógrafo, parece irrefutable en las intenciones artísticas de los futuristas. Casos como el Balla, en estrecho contacto con los hermanos Bragaglia o Severini, que, por tomar un ejemplo, su cuadro *Baile Pan-Pan* es un intento desesperado por crear la impresión de duración temporal en el espacio.

“Ha sido registrado que nosotros dedicamos una atención especial a las fases del movimiento (bailarines, automóviles, caballos de carreras, etc.) y se ha pensado que nuestra expresión de dinamismo hacía referencia al cambio de lugar (displacement). Se creyó como cierta que nuestros esfuerzos iba encaminados hacia algo que ya había sido realizado por la cinematografía. Pero tal interpretación no sólo es falsa, sino también absurda”⁹

El pintor gira alrededor del modelo, mientras éste permanece en la misma posición: Degas, que fue tan sensible a las posibilidades de la

⁶ Paul Virilio, La máquina de visión, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 45.

⁷ “Sigue un principio formal que está en todos los aspectos opuesto a la *frontalidad*, en el cual todo tiende a dar a la representación el carácter de algo oído por casualidad, insinuado por casualidad, de algo que ha ocurrido por casualidad. Arnold Hauser, *Op. Cit.*, pág. 253.

⁸ Simón Marchán Fiz, Fin de siglo y los primeros “ismos” del XX (1890-1917), Madrid, Espasa Calpe, 1994, pág. 469.

⁹ Declaración de Boccioni recogida por Stelzer, *Op. Cit.*, pág. 112.

fotografía y siempre permaneció atento, ya había realizado trabajos en este sentido antes de que los cubistas lo utilizaran como el fundamento de su ideario. El caso de *Bailarinas atándose las zapatillas* es una prueba evidente. Degas nos ofrece cuatro secuencias, desde cuatro distintos puntos de vista, de la misma bailarina en la misma actitud, que al dibujarlas en cadena, ofrece al espectador cuatro ubicaciones distintas desde donde contemplar la modelo. Saber si esta obra responde al influjo directo de las fotografías de Muybridge, parece dudoso por la cronología, pero lo que sí es cierto, es que el fotógrafo presentó en 1887 la serie *Mujer cogiendo una toalla*, dentro de *Animal Locomotion*, donde recreaba un recorrido alrededor de una figura mientras realizaba su aseo personal.

El posterior empleo del encadenamiento de vistas parciales de un objeto, consustancial con la pintura cubista, parece más vinculado a la fotografía en la obra de Balla. El pintor futurista pintaba incluso las líneas punteadas que aparecían en las fotografías de Marey, y que respondían al reflejo de la luz en unas láminas que colocaba el fotógrafo sobre los miembros y los utensilios del modelo. Los pintores cubistas, por su parte, al resolver la construcción de la imagen descartaron la idea de configurar un puzzle de vistas parciales pintadas de un modo ilusionista y, entroncando sus búsquedas con las enseñanzas de Cézanne y la estilización de los primitivos, juzgaron que sólo con una estructuración geométrica se obtendría un nuevo lenguaje pictórico. Lo que no significa que, al menos en el caso de Picasso, el asiduo manejo de la fotografía y su aplicación como boceto

tecnificado, hiciesen de ésta un factor decisivo en la creación del mencionado movimiento artístico.

Una prueba decisiva la encontramos en el cuadro de Picasso de 1912, *Naturaleza muerta sobre silla de rejilla*, que realizó al año siguiente de la composición fotográfica, *Naturaleza muerta sobre un velador*. Donde la elipse de la bandeja en perspectiva de la fotografía, le inspirará el formato en tondo del lienzo. En este primer *collage*, el elemento incorporado a la superficie pictórica introduce una doble heterogeneidad ya que este fragmento de objeto real es, en sí mismo, portador de un ilusionismo *casi fotográfico*. La superficie del velador, después de haber inspirado el óvalo del lienzo, aparece a su vez significado e imitado por el asiento ficticio. Esta obra importante se sitúa así en el punto de desenlace de un ciclo entre lo real/ la imagen fotográfica/ el facsímil, del cual el velador sería el centro.

Podemos, con este ejemplo entre muchos otros, percibir que la apropiación de la imagen fotográfica en las intenciones de Picasso, no se ciñe a la mera imitación de sus cualidades ilusionistas, que tampoco desdeña. La fotografía, como mero referente, le inspira soluciones de la imagen que ésta puede llevar implícita; si el ojo atento del pintor, sacándolas de su contexto, las potencia dotándolas de otro significado.

Rosalind Krauss, hablando del cuaderno de dibujos que Picasso realizó sobre el *Déjeuner sur l'herbe* en los años sesenta, nos descubre como el dispositivo de trabajo del pintor, contrariamente a lo que el mismo defendía, parece inmerso en las formulaciones que la repetición mecánica implica. Los dibujos, según Krauss, no responden a una ardua tarea creativa

de innumerables interpretaciones y enfoques de la idea original. Por el contrario, lo entronca con el ejercicio repetitivo del dibujante de películas de animación; donde cada dibujo conduce al siguiente en un proceso rutinario. De ser así, podríamos sacar en conclusión que el proceso de reproducción, el trabajo en *serie*, no lo abandonó el maestro durante toda su vida.

“Los dibujos de Picasso, con toda su maestría,... en cierta medida, obraba en poder de un procedimiento reproductivo, mecánico, para seguir un proceso. Los cuadernos de dibujos que Picasso fue llenando durante los dos años y medio que consagró al *Déjeuner* parecen propios de un film de animación. De hecho, el dibujo de cada página – sus nítidas líneas grabadas a lápiz en papel blanco y grueso- hunde su relieve en la página siguiente. Este trazo, idéntico al anterior, sirve de perfil para un nuevo dibujo, casi gemelo al de la página precedente, sino fuera porque... las cosas han experimentado ligeros cambios. Basándose en este ahora, el proceso sigue su curso...

Y es imposible entender esta animación a modo de vitalismo estético: no se trata de la antigua metáfora orgánica aplicada a unidades compositivas. Sus asociaciones son más modestas: los cómics, las caricaturas, Disney. De hecho, al examinar las sucesivas láminas de secuencias –exfoliándolas en orden inverso y advirtiendo cambios mínimos de posición y de volumen- no tenemos la impresión de estar viendo una idea en desarrollo, sino de observar un gesto en movimiento. De modo que, contra lo que cabría esperar, Picasso sitúa al espectador en presencia de un correppáginas”¹⁰

Estemos de acuerdo, o no, con esta opinión, parece seguro que la imagen en *movimiento* determinó el procedimiento y la manera de trabajar de Picasso. Posterior al estudio del movimiento en la imagen fotográfica, el tiempo entró a formar parte del arte; dando paso, una época en la también la máquina asumió los medios de transporte, del ilusionismo del espacio inmóvil a un espacio marcado por lo indeterminado. Las imágenes congeladas, atrapadas por el tiempo, debían encargarse a otra máquina más rápida y sincera que la visión humana: la cámara fotográfica. Esta

¹⁰ Rosalind Krauss, *Op. Cit.*, págs. 239-242.

encrucijada de la figuración en el siglo XX, ha obligado al pintor a buscar la solución al problema de la imagen, escrutando entre las que se desarrolla en el tiempo y las que se definen como una suma de imágenes congeladas, bien estudiando al modelo mientras se mueve, bien moviéndose el propio pintor. En un siglo compartido con la fotografía y el cine, el hombre no puede ver y mirar a la misma velocidad.

Las *series* de la transitoriedad (imágenes que se desarrollan en el tiempo y buscan dejar constancia de él) exigieron del artista que emprendiese un trayecto de adecuación para que su mirada y las cuestiones técnicas fuesen capaces de *registrar* el fluir del tiempo.

“Bergson en su filosofía, Proust en su novela, Monet en sus series están obsesionados por la idea de que ni nuestro ser ni las cosas permanecen semejantes a sí mismas, de que no se mantienen intactas en su identidad: cada segundo nuevo les aporte una modificación que transforma su propia naturaleza”¹¹.

El interés por la representación cinemática, tan arraigada en la tradición popular del siglo XIX, vino a dar como resultado la proyección moderna, donde el movimiento de la imagen trastocó el concepto que había de ésta, suscitando nuevas necesidades y requiriendo nuevas soluciones. Su incidencia en el dibujo y la pintura no se hizo esperar. Por consiguiente, cuando Monet realiza sus *series* de almiarés, catedrales, puentes, álamos, etc., no sólo escucha el palpitar de su vida en la permanencia, también le mueve su interés por la cinematografía. Su obra surge como consecuencia del afán generalizado por poner la imagen en movimiento. A la vez, hay en Monet una inquietud por representar como retratos a las catedrales, los

puentes, los álamos, etc., como si de rostros humanos visibles por la luz se tratase, buscando las distintas expresiones que se desarrollan en el fluir del tiempo, sujetos a la vida y a la muerte.

El color deseoso por aprehender lo momentáneo se constituye en un remolino de pinceladas que se independizan. “¿No divide la ciencia la materia en miles de millones de átomos que convierten el universo en un inmenso magma de partículas infinitesimales que giran en torbellino? El azar y la lógica de las asociaciones crean los cuerpos, las formas, los efectos, cual otros tantos fantasmas provisionales.”¹²

Camino emprendido por el pintor que, con la inercia del trabajo, va desdibujando lo figurativo, diluyendo la imagen en una sinfonía de color. Frenético enfrentamiento con lo transitorio que, al desmembrar las formas en pinceladas de colores brillantes, suscita en el artista una valoración distinta de sus recursos expresivos, predominando el *gesto*, las pinceladas impregnadas de color, sobre el tema representado.

Este trabajo en *series* se vincula con “la suprema filosofía del buscador en las ciencias naturales” que “consiste en soportar una visión del mundo inacabada y preferirla a una visión del mundo aparentemente cerrada, pero insuficiente”.¹³

Así, cada hilera de álamos de Monet, por mencionar una de sus *series*, es una posibilidad que el color dictamina y que evidencia una visión

¹¹ René Huyghe, “Monet y Proust: una nueva visión del mundo”, Claude Monet (1840-1926), Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pág. 30.

¹² René Huyghe, *Op. Cit.*, pág. 26.

del mundo abierta donde las cosas no son sino probabilidades. Acontecimientos que el pintor no puede dar por resueltos y de los cuales sólo puede ofrecer una visión inacabada. Esta visión fragmentaria, mediante la cual un cuadro nunca llega a definir el tema representado y sólo el conjunto de una *serie* de lienzos, donde el pintor haya investigado distintas posibilidades –atmosféricas, expresivas, constructivas, formales, etc.-, puede ofrecernos un conocimiento aproximado. Constituyendo una mecánica de trabajo que parece una constante en el arte del siglo XX, de la que no se puede descartar cierta tendencia al trabajo repetitivo, al margen del ingenio desplegado por cada pintor.

“Si tenemos ahora ante nosotros una obra pictórica que presenta repetidamente un motivo, se pone en evidencia que cada uno de los motivos individuales suministra diversas informaciones acerca del objeto representado. En una de las visiones queda sin aclarar lo que otra versión ofrece de manera precisa, y a la inversa. Tomadas en su conjunto, las repeticiones declaran más cosas sobre el motivo de partida. Podría hablarse de una suma informativa, o de una suma de informaciones, que resulta de la captación simultánea de las imágenes individuales”.¹⁴

La gran diferencia que se puede encontrar entre las *series* de Monet y las de Warhol, al margen de la técnica empleada en su realización, radica en la diferencia de concepto entre *cuadro independiente*, que permanece en los trabajos de Monet y en los de Picasso, frente al doble juego establecido por Warhol. Sus obras nos plantean una nueva alternativa, la suma de imágenes en un mismo lienzo configura una *nueva imagen*, que comunica al espectador un mensaje muy distinto del que proporciona el descubrimiento paulatino de cada una de ellas en el cuadro. El recorrido físico, necesario

¹³ Ana María Leyra y Carmen Mataix, *Arte y ciencia: una visión especular*, Madrid, La Palma, 1992, pág. 134.

para la contemplación de las *series* de Monet, aquí se amplía con un recorrido del ojo que va descubriendo *series* inmersas en la *serie*, que lanza al espectador a un vértigo similar al producido por el reflejo en dos espejos enfrentados.

Cuando se contempla una *serie* de Warhol, si se trata de una representación humana, "lo que debía representar un ser individual, una persona, se convierte en una mera cosa estereotipada, en ficha de juego. Individuo, a fin de cuentas, significa "indivisible"; pero la repetición nos induce a pasar por alto esta cualidad esencial. En lugar de concentrarnos en el retrato único y considerar atentamente sus rasgos, nos vemos seducidos a separar alguno de los elementos, ya sea un ojo, la boca, una sombra situada en cualquier parte, y fundir todo ello en un nuevo conjunto de formas y efectos, como en un caleidoscopio. Una serie de ojos continuamente repetidos no son ya los ojos de una persona determinada".¹⁵

Por lo tanto, también resulta diferente el mensaje que proporciona la repetición de la imagen de una persona. Configura una nueva imagen que, abarcando a todas, se desvincula de ellas para establecer unos valores distintos que, como indicaba Gombrich, trastocan su propia autonomía, transmitiendo un grado de redundancia que llega a desconcertar.

Otra peculiaridad de la *imagen congelada*, que ha influido en una nueva visión expresiva de la figura, ha sido la deformación que infiere a las figuras en acciones violentas, donde se muestran movimientos anómalos

¹⁴ Werner Spies, *Op. Cit.*, pág.33.

que han inspirado, por sus aberraciones de la forma, las grotescas distorsiones de las figuras de, por ejemplo, Francis Bacon. Este factor decisivo en la obra de este pintor neofigurativo consigue que, lo que podíamos calificar de expresionismo, se desvincule del movimiento histórico, otorgando a sus trabajos un enfoque renovador.

Como en el caso de Degas, se trata de un artista atento a las sugerencias que podía aportarle la fotografía. Si en el caso de Degas, cuando realizó su lienzo el *Mercado de algodón de Nueva Orleans*, sumó a la deformación de la perspectiva causada por la aberración esférica de las lentes empleadas en las cámaras fotográficas (ver 2.1.5.), la incomunicación y dispersión de los personajes que viven en una sociedad marcada por el individualismo. Bacon por su parte, al descoyuntar a sus personajes y situarlos en el desamparo de unos espacios ilimitados, coge de la imagen fotográfica aquello que mejor expresa la angustia existencial. Sus figuras aisladas y recluidas en el vacío, quieren hacer creer al espectador que son su propio reflejo. Que el drama que proclaman los tres personajes del tríptico que tienen delante (que es el mismo personaje visto de perfil y de frente) es el suyo propio: "Parece entonces que el conocimiento que tenemos de la naturaleza que ha quedado convertido en el que nos daría una habitación llena de espejos con distintas imágenes, de perfil y de frente, de un solo personaje: el observador."¹⁶

¹⁵ Declaraciones de Ernst H. Gombrich sobre un retrato en serie de Marilyn Monroe. Recogido por Werner Spies, *Op. Cit.*, pág. 37.

¹⁶ Ana M^a Leyra y Carmen Mataix, *Op. Cit.*, pág. 145.

Poso subjetivo que también marcó al informalismo y se corresponde con una interpretación de la realidad donde el pintor es consciente de su presencia, de cómo sus propias ideas son el filtro que la interpreta. Descartando una representación objetiva por considerarla inalcanzable y no especialmente deseable. Cayendo en el abandono del acto, en la sensualidad del gesto y creyendo que al liberar los fantasmas de nuestro subconsciente se producirá una descarga de emociones que contribuirá a conocernos mejor, o lo que es lo mismo, a conocer mejor la realidad. Pues si para el hombre del siglo XX, la fotografía es un método imparcial que está facultado para registrar la realidad sin interferencias, el artista, al verse como un manipulador y no dar crédito a sus propios ojos, echó por tierra la visión que tenía de sí mismo. Ya no era un espectador privilegiado de la realidad que podía colocarse en cualquiera de los lugares del mundo para contemplarla, imitarla o describir lo *real*. Un velo subjetivo enturbiaba ahora su visión impidiéndole tener *la mirada limpia* que se había empeñado en alcanzar y tan trabajosamente había ido buscando. Con el advenimiento de la duda, el artista buscó ensanchar las provincias rescatadas del caos con mayor ímpetu que en cualquier otro momento histórico.

Con la llegada de los fotorrealistas, en los años sesenta, el artista vuelve a sentir curiosidad por comparar la percepción de la cámara con la del ojo humano. "La búsqueda de esa diferencia de percepción, y el proceso

de convertir la información fotográfica en información pintada ocupa a muchos de los mejores pintores foto-realistas”¹⁷

La opinión de Chuck Close, uno de los pintores fotorrealistas más emblemáticos, sobre las intenciones de su trabajo, quiere dejar bien sentado que cuando utiliza las fotografías para la realización de sus cuadros, es por la diferencia entre la flexibilidad del ojo humano, en comparación con la visión a través de un solo ojo de la cámara; y es por eso por lo que entiende que la fotografía abre nuevas puertas al trabajo del artista, como es el caso de las imágenes borrosas: pensemos en las imágenes de Gerhard Richter¹⁸

¹⁷ Frank H. Goodyear, Jr. , El realismo norteamericano contemporáneo (desde 1960), Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982, pág. 33

¹⁸ “Pretendo dejar bien sentado que realizo mis cuadros valiéndome de fotografías y que así no es como ve el ojo humano... El ojo es muy flexible, pero la cámara es la visión del mundo a través de un solo ojo, y creo que sabemos el aspecto que tiene una imagen borrosa sólo gracias a la fotografía”. Declaraciones de Chuck Close recogidas por Frank H. Goodyear, Jr. *Op. Cit.*, pág. 33.

2.3.2. La vista desde arriba y la vista aérea

Cuando los pintores impresionistas sintieron curiosidad por investigar las posibilidades de la vista desde arriba, dio como resultado cuadros que mostraban curiosos puntos de vista y que eran más propios de la fotografía que de la pintura –pensemos en el cuadro de Caillebotte, *Bulevar visto desde arriba*, de 1880-.

Con los postimpresionistas estos planteamientos tuvieron una incidencia en el sentido espacial del cuadro. Bernard, al aplicar en los dibujos preparatorios de *Mujeres bretonas*, y posteriormente en el propio cuadro, una elevación de la línea del horizonte hasta hacerla desaparecer por el margen superior. Trasladando la visión del urbanita, que contempla las calles de la ciudad desde alturas elevadas, a una escena de tema campestre; contradictoriamente, para describir la pureza de los pueblos no contaminados por esa cultura urbana. Ocasionando el desplazamiento de la visión de la gran urbe al mundo rural.

“En primer lugar, y principalmente con Degas, tenemos desde mediados del siglo XIX el desarrollo de una de las más sólidas tradiciones del arte moderno: La *visión caballera*, que hasta entonces era generalmente utilizada con fines documentales, se convierte en un punto de vista propiamente estético”¹

Al eliminar la línea del horizonte del cuadro, el espacio se aplanan. Las figuras se incrustan, desenvolviéndose en una superficie donde la mirada del espectador queda retenida y produciendo una sensación espacial en

¹ Pierre Francastel, *Op. Cit.*, pág. 176.

estrecha relación con la perspectiva a vuelo de pájaro del arte chino y japonés

Ya para las primeras vistas panorámicas de París, el fotógrafo eligió lugares elevados desde donde fotografiar la amplitud y grandeza que ofrecía esta gran ciudad. Las fotografías que Nadar realizó desde un globo mostraban la ciudad desde un punto de vista aún más elevado, enseñándonos sus tejados y ocultándonos sus calles. Pero fue en 1914, cuando el desarrollo de la técnica y la maquinaria del armamento que requería la contienda europea que comenzaba, predispusieron a artistas como Lissitzky y Malevich a interesarse por las fotografías aéreas:

"...ya se tratasen de vistas tomadas efectivamente desde un avión y desplegando paisajes terrestres apenas identificables –sin horizonte ni profundidad, sin huecos ni salientes, aplanados, geometrizados, abstractizados, transformados en texturas, en configuraciones formales o cromáticas, etc.- o, a la inversa, de vistas tomadas desde el suelo, más o menos verticales, y mostrando escuadrillas de aeroplanos, en pleno vuelo, componiendo curiosos jeroglíficos sobre la pantalla del cielo"².

Este momento de la expansión de la aviación militar y de los instrumentos ópticos necesarios para su misión de combate, desvelaron una visión del *paisaje* absolutamente desconocida, que las pesquisas de los impresionistas y postimpresionistas, al elevar la línea del horizonte fuera del cuadro, parecían estar reclamando.

Esta visión aérea del mundo obliga al espectador a entablar otra relación con el *paisaje*. Debe descifrar las imágenes que le proporciona este nuevo medio de interpretarlo, obligándole a adoptar una nueva posición,

distinta de la que se servía para contemplar un *paisaje* a ras de suelo. La vista desde un aeroplano, o las fotografías realizadas desde ellos, ofrecían un modo de percepción y representación del espacio completamente distintos al heredado de la perspectiva monocular del clasicismo y el Renacimiento. Las formas, aún siendo objetos conocidos, parecían esconder sus habituales apariencias precisando de unas nuevas claves para su reconocimiento. Se establecía una ambigüedad en el *paisaje* que venía a concebir las nociones plásticas y teóricas del suprematismo y a configurar el arte abstracto (tema obviado en este trabajo por cuestiones de espacio).

De la fotografía aérea, dentro de sus múltiples aportaciones y evitando su vinculación con el arte abstracto, lo que nos interesa es la transformación del *paisaje* como textura. Descubriéndonoslo, no como un abstracto mapa geográfico, sino como una realidad vivida, "como si la tierra estuviera marcada por cicatrices y llagas"³

Este paisaje transubstanciado en materia, que es el universo de Alberto Burri⁴, promovió un posicionamiento plástico que precedió, convivió y, cercando las posibilidades, ayudó a que surgiese la primera tendencia neofigurativa reconocida, deudora del informalismo, y que recogía la exposición celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, New Images of Man, de 1959.

² Jean Claude Lemagny, *Op. Cit.*, pág. 233.

³ Germano Celant e Ida Gianelli, *Op. Cit.*, pág. 53.

⁴ "Alberto Burri, cuyos primeros sacos, expuestos en 1951, y de nuevo en 1952, por su complejidad estratificada, por la carga histórica que los empapa, frecuentemente se percibieron como evocaciones de paisajes de asceta", Germano Celant e Ida Gianelli, *Op. Cit.*, pág. 53

La importancia de contemplar la realidad desde arriba, en las experiencias artísticas del siglo XX, no se limita a esta nueva manera de observar, induce al artista a trabajar *desde arriba* o, lo que es más desestabilizador, a que el espectador contemple el lienzo desde arriba. Un ejemplo lo encontramos en las obras de Pollock y Warhol.

“El que, en 1962, Warhol exhibiera *Dance Diagrams* extendiendo los lienzos sobre el suelo de la Galería Stable pone de manifiesto que su lectura de Pollock estaba focalizada en inconfundible horizontalidad que, hasta donde alcanzaba ver, labraba la reticularidad de las pinturas de goteo”⁵

Estas experiencias de principios de los sesenta, donde Warhol, tumbando los lienzos en el suelo quería aprovechar la accidentalidad de esta posición, recogiendo las pisadas casuales de la gente al pasar o, como en sus *pinturas de pis*, la orina sobre el lienzo, comprendemos la lectura formal que hizo Warhol de la *action painting* de Jackson Pollock. Si los cuadros de Pollock denotaban que sólo habían podido ser pintados en horizontal por el recorrido del goteo de la pintura, Warhol necesita, valiéndose del mismo método de trabajo en horizontal, dejar constancia de la huella del hombre.

Estos encadenamientos, estas búsquedas de las potencialidades expresivas y constructivas, mediatizaron una nueva forma de mirar del artista que ha virado un nuevo rumbo para la obra de arte, determinando otro lugar para su ubicación. De las pinturas del expresionismo abstracto, donde la pintura describía su recorrido dócil al empuje gravitatorio, “la horizontalidad sobre la que se aplicó la pintura en la técnica del goteo de Pollock, debía ser extremadamente eficaz a la hora de acabar con la

*imagen*⁶. La pérdida paulatina de la ilusión del espacio heredado de la perspectiva monocular, ha originado que el espectador haya ido perdiendo referencias hasta chocar literalmente con la superficie del lienzo.

“No era suficiente con pintar *abstracto*, pues incluso ante un cuadro no figurativo el espectador puede introducir con facilidad el espacio visual tradicional, siempre que el cuadro esté construido para contemplarlo de frente. Por el contrario, la vista desde encima es un medio para escapar al viejo imperativo visual, tal como demostró en primer lugar la fotografía”⁷

⁵ Rosalind Krauss, *Op. Cit.*, pág. 289.

⁶ Rosalind Krauss, *Op. Cit.*, pág. 300.

⁷ Otto Stelzer, *Op. Cit.*, pág. 61.

2.3.3. El primer plano y la fotografía microscópica

“Si se observa la realidad desde bastante cerca... la realidad se hace fantasía”¹

El primer plano, así como la rotación sobre el eje vertical, fueron posibilidades de la imagen que investigaron los fotógrafos surrealistas para expresar lo *informe*. Mediante la rotación del eje vertical, con el cual se identificaba tradicionalmente la especie humana, hacia el eje horizontal y el primer plano: “el cuerpo humano está desorientado, y ha perdido —en términos de Bataille- su discontinuidad para mezclarse con el espacio que le rodea, emergiendo de la materia, por así decirlo”²

La simultaneidad, aunque dando por lógico la anterioridad de la fotografía como exploradora en estos terrenos que son más adecuados a sus características, del empleo del primer plano y la similitud entre las fotografías y los cuadros, se puede apreciar cotejando las obras de Imogen Cunningham y las de Georgia O’Keefe que ambas artistas realizaron en los años veinte. Esas flores que, en las fotografías de Imogen Cunningham, nos desbordan por la información que encierran y donde tal suerte de detalles parece inabarcable, en las pinturas de Georgia O’Keefe disponen de otros medios para impresionarnos: el formato del lienzo. Si en las fotografías es el detalle lo que nos fascina y arrastra, las pinturas sobrecogen por mostrarnos una visión imposible. El tamaño de la flor representada, al sobrepasar su medida real de manera tan ostensible, adquiere el mismo aire misterioso,

¹ Frase de la fotógrafa Diane Arbus recogida en Jean Claude Lemagny, *Op. Cit.*, pág. 206.

² Manuel J. Borja-Villel y Serge Guilbaut, Tápies. Comunicació sobre el mur, Barcelona y Valencia, Funcació Tápies y el IVAM Centre Julio González, 1992, pág. 26.

inquietante y surreal que las fotografías. Cada medio ha utilizado los recursos más apropiados a su configuración.

Con las búsquedas de los fotógrafos de los años veinte, el primer plano amplió las posibilidades expresivas de los objetos, resaltando su lado insólito.³

“Antes se representaban objetos que se podían ver sobre la tierra, que gustaba o que habría gustado ver. Ahora se da a conocer la relatividad de los objetos visibles y, con ello, se expresa la creencia de que lo visible en relación con el universo es sólo un ejemplo aislado y de que lo más frecuente son otras realidades latentes”⁴

En este escrito de Paul Klee, publicado en 1920, donde el artista explica su concepción sobre la función del arte y el papel del creador, pueden apreciarse conclusiones destiladas del conocimiento de la fotografía científica y, más especialmente, de la *fotografía microscópica*. Ésta, como Klee propone al artista, también se adentra en los objetos para ofrecernos *otra realidad latente* y confirmarnos la relatividad de los mismos.

“...las que hacen la vida algo más amplia de lo que parece por termino medio. Pues no refleja sólo de un modo más o menos temperamental lo ya visto, sino que hace visible lo que se ha percibido interiormente”⁵

Estas *realidades del arte* que Klee propugnó en su conferencia “Über die moderne Kunst” (Sobre el arte moderno), pronunciada en 1924 en Jena, donde presentó una detallada visión de la función del arte y el papel del artista, nos hace sospechar que escondían detrás las experiencias, o al menos el conocimiento, de la fotografía microscópica. Cosa por otra parte

³ “Cuando el *Cuello almidonado* de Paul Cooterbridge apareció en el número de junio de 1922 de *Vanity Fair*, Marcel Duchamp lo recortó y lo colgó en la pared de su habitación. En efecto, el rigor de la compaginación y la iluminación contribuían a hacer resaltar el lado súbitamente insólito de ese objeto”. Jean Claude Lemagny, *Op. Cit.*, pág. 174.

⁴ Rainer Wick, La pedagogía de la Bauhaus, Madrid, Alianza, 1986, pág. 206.

probable al formar parte del conjunto de docentes de la Bauhaus, donde la experimentación fotográfica, tanto de primeros planos de texturas como de fotografía abstracta, era de reconocido prestigio.

Si Klee planteaba un acercamiento diferente a los objetos visibles y que el artista hiciese visible lo que se ha percibido interiormente, la fotografía lo estaba haciendo desde mucho tiempo atrás. En 1853 con la fotografía microscópica y, "gracias a la combinación de un microscopio solar con una cámara oscura y el empleo del colodión", se obtienen "clichés fotomicroscópicos de insectos y luego, en 1857, clichés de cristal bajo la luz polarizada".⁶

A través de estas imágenes de cristales el hombre descubre que la geometría se encuentra dentro de los objetos visibles, en su constitución interna y organizando su estructura –algo también muy próximo al arte de Paul Klee-. No es un artificio implantado para, simplificándola, comprender mejor la realidad. Quizá, este convencimiento de la pertenencia de geometría al mundo tangible, fue lo que propició, también por los años veinte, que la palabra *realismo* fuese utilizada frecuentemente para designar movimientos artísticos estilísticamente abstractos. "Los constructivistas rechazaban para sí la denominación de abstractos. Estaban convencidos de construir una nueva realidad, y, por tanto, el uso de la palabra *realismo* era natural en ellos"⁷

⁵ Declaraciones de Paul Klee recogidas en, Rainer Wick, *Op. Cit.*, pág. 206.

⁶ Jean Claude Lemagny, *Op. Cit.*, pág. 47.

⁷ Mario Micheli, *Op. Cit.*, pág. 272.

Estas búsquedas en el *interior* del artista parecen distanciarse de las expresionistas de tinte pasional. La inclinación radical por lo “objetivo”, tanto de la Bauhaus como de los constructivistas rusos, parecen atestiguarlo, desvelando unas intenciones constructivas y estructurales ajenas por completo a la expresión visceral alejada de todo control. Por consiguiente, “*el interior*” de que nos habla Paul Klee no guarda relación con el subjetivismo expresionista, sino con una mirada en el interior de las cosas que facilite al artista hacer visible las impresiones no ópticas y ¿qué hay más alejado de lo visible que lo que nos descubre la fotografía microscópica?

El contacto de los artistas con la fotografía microscópica, aunque rechazado en la mayoría de los casos, se manifiesta, desde la frecuente representación en los cuadros futuristas de movimientos muy rápidos por medio de líneas en forma de flecha, que parecen estar vinculados con las fotografías de proyectiles. Hasta la explosión y desarticulación en gestos de las pinturas de los expresionistas abstractos, de fácil parentesco con las fotografías de partículas subatómicas bombardeando electrones de núcleos atómicos.

Y en cuanto al primer plano se refiere. La aportación de una nueva geografía del cuerpo humano establecida por la fotografía, la obtuvieron los fotógrafos surrealistas con un simple giro de sus cámaras. Bocas puestas cuerpo arriba: *Desnudos* de Brassai, *Anatomy* o *Facile* de Man Ray, *Affichez Vos Imades* de Uzac. Visiones abruptas del cuerpo humano, geografía dramática, y, no por agresiones infligidas a las figuras, sino por la

crueldad del encuadre. ¿Deuda de Bacon con esta recopilación de desgarros callados? No olvidemos sus orígenes surrealistas.

Por consiguiente, las contribuciones de la fotografía aérea y la fotografía microscópica trazan la ausencia de un "límite visual en forma de horizonte y, por tanto, tampoco pueden construirse una perspectiva. En ambos casos se trata de visiones desde arriba, una visión con eje visual vertical"⁸. Y no es de extrañar que, cuando la mayoría de los pintores abstractos niegan la influencia de estos tipos de fotografías en su labor artística, tal vez estén olvidando que, en muchos casos, el proceso de elaboración oculta la materia prima que dio origen a sus obras. Que la confianza en su fuerza creadora les propicie algo parecido a la amnesia.

Como recoge Stelzer en su libro sobre arte y fotografía, vemos, por lo explícita, interesante incluir la siguiente frase de Paul Valéry: "El hombre no se puede apropiarse de nada que no le parezca como hecho expresamente para él, de modo que lo ve como hecho por él mismo"⁹

⁸ Otto Stelzer, *Op. Cit.*, pág. 62.

⁹ Otto Stelzer, *Op. Cit.*, pág. 66.

2.3.4. La fotografía abstracta

De todas las posibles influencias que hayan acontecido entre experimentos de la fotografía abstracta, que generalmente la ejercitaron artistas multidisciplinares, sobre otros que no utilizaron directamente el medio fotográfico para sus creaciones artísticas, hemos elegido un caso que es la prolongación del subparágrafo anterior y, por evidente, merece nuestra atención.

A partir de 1922, los alumnos de la Bauhaus Ludwig Hirschfeld-Mack, Josef Hartwig y Kurt Schwertfeger, experimentaron sobre efectos de colores y luces en sus fotografías de *juegos reflectores de luz*. Estas fotografías abstractas interesaron tanto a Schlemmer como a Moholy-Nagy, de quien es bien sabido su interés por los problemas de la creación de la luz, y que por aquel tiempo eran profesores en la Bauhaus.

La incidencia que estas fotografías de *juegos reflectores de luz* tuvieron en la labor creativa de Paul Klee, “no sólo en composiciones geométricas, sino también en acuarelas con motivos figurativos o con motivos que admiten asociaciones figurativas”¹, parece algo evidente. Al menos la disposición por la fotografía experimental que en los años veinte hubo en la Bauhaus, pudo incitarle a que asimilase en su propia obra las manifestaciones más abstractas de este medio de expresión visual. Las gradaciones de color en las que trabajaba Klee por entonces, a parte de estar directamente relacionadas con su preocupación sistemática por la

¹ Rainer Wick, *Op. Cit.*, pág. 212.

teoría de los colores, parecen, por su enorme semejanza con los *juegos reflectores de luz*, inspiradas en las fuentes fotográficas de la proyección cinemática.

Nos hemos detenido en este aspecto de la fotografía experimental, por considerarlo parejo a la observancia que mantuvo la Nueva Figuración de las aportaciones del arte abstracto. Si Paul Klee supo apoderarse de características que ofrecía la fotografía abstracta para enriquecer su personal concepto de la pintura figurativa, los artistas neofigurativos, desde finales de los años cincuenta, también consideraron imprescindible aplicar ciertos descubrimientos del arte abstracto en la realización de sus tentativas. Siendo esto motivo de cierto descrédito ante parte de la crítica especializada, que estimaron la Nueva Figuración –entendida como tendencia enfrentada con el informalismo, pero marcada por la noción de huella- una labor de continuadores y no de auténticos creadores.

2. 4. Reconversiones y usurpaciones

Mientras el color fue privilegio de la pintura, los artistas se reafirmaron excluyendo lo que tenía el Impresionismo de reproducción fiel de la naturaleza. De las múltiples reacciones frente al Impresionismo, las que se basaron en una extrema valoración del color, reclamaban la pérdida del control que habían conseguido los impresionistas y les permitía, al basarse en métodos ópticos seguros, sentirse cómodos asumiendo unos resultados que, aún cuando aparecieran como falsos, estuvieran lógicamente deducidos. Estas nuevas propuestas artísticas comprendían que era la pérdida de ese control, lo que les diferenciaría de la fotografía.

“Aludiendo a su periodo *fauve*, hacia 1905, constan como de Derain las siguientes palabras: Esa era de la fotografía pudo muy bien influir en nosotros y contribuir a nuestra *reacción* contra cualquier cosa que se parezca a una placa fotográfica sacada del natural. Nosotros trabajábamos el color como si fuese dinamita, haciéndolos estallar para producir luz. La idea de que todo podía elevarse por encima de la realidad era maravilloso, por causa de su prístina frescura. Lo más grande de nuestro experimento era que liberaba a la pintura de todo contexto imitativo o convencional. Íbamos directamente al color”.¹

A partir de este momento la confianza en la ciencia, propia del arte realista e impresionista y que pretendía erradicar las brumas de la noche y los monstruos arrojados por la oscuridad, pierde consistencia. El color, que introdujo la limpieza y la luz, ahora debe servir para investigar confines más oscuros o violentos. La sospecha, por parte del artista, de que las posibilidades de la fotografía son inimaginables y su desarrollo imprevisible, le obliga a reaccionar descalificándola e intentando ofrecer lo que la máquina no puede ofrecer: el color. Detonante que impulsa el arte hacia el

subjetivismo. “Así, sólo quedaba el compromiso: pensar y actuar positivamente en las exigencias de la vida cotidiana, política y económica y, al margen de ello, construir un reino estético secundario en el que el alma se encontrase en su propio elemento”²

El arte se ve en la obligación de hacerse ininteligible. La *indeterminación* independizaba al color de su subordinación al ilusionismo, partiendo hacia un terreno autónomo de lo visual, donde la expresión sepultase a la representación. Camino hacia el expresionismo, que se constituyó como un movimiento tan destacado y ceñido a las necesidades del hombre del siglo XX, que reaparece tantas veces como la situación general del arte o, las personales de cada artista, así lo requieren. Por consiguiente, no es de extrañar que cuando surgió la primera tendencia neofigurativa, vinculada al informalismo, hubiese quienes viesen en ella un nuevo resurgir de este movimiento:

“Creemos que en el fondo de lo que estamos llamando *Nueva figuración* —y que no es otra cosa que las formas más recientes adoptadas por el expresionismo— existe la necesidad de concretar el entorno social del hombre, de configurarlo de alguna manera, sin renunciar a los hallazgos aportados por el informalismo”³

Una pérdida de competencias, que los artistas venían realizando desde su invención, fue la del grabado como medio de divulgación de los cuadros.

“De hecho, la era de la lógica formal de la imagen, es la de la pintura, el grabado, la arquitectura, que se termina en el siglo XVIII.

¹ Aaron Scharf, *Op. Cit.*, pág. 269.

² Hans H. Hofstätter, *Op. Cit.*, pág. 38.

³ Texto de V. Sánchez Marín recogido en: Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto*, *Op. Cit.*, pág. 24.

La era de la lógica dialéctica es la de la fotografía, en el siglo XIX. La era de la lógica paradójica de la imagen es la que se inicia con el invento de la videografía, de la holografía y de la infografía... como si, en este fin de siglo XX, el agotamiento de la modernidad estuviera en sí mismo marcado por el agotamiento de una lógica de la representación pública”.⁴

En la era de la lógica dialéctica, como apunta Virilio, que sentido tenían las pacientes transcripciones hechas por artesanos o artistas que traducían los cuadros a una imagen en blanco y negro: conservando su efecto general de la luz y la sombra, sin perder el efecto general de contraste de colores y, todo esto, sin otro medio que el de trazar líneas sobre una plancha de cobre. Con la aparición de la fotografía, era inminente que la máquina liberase al arte de su soporte artesanal. Ella se haría cargo del trabajo mecánico, empujando al artista a justificar su existencia como productor de ideas, como claro representante del “creador”. Obligado a ofrecer innovaciones constantemente, lo que “a menudo trae consigo una manía de innovación estéril y sin sentido, una lucha sin descanso por lo nuevo, por el simple gusto de la novedad”⁵

En un primer momento no faltaron las escenas de pánico: “A partir de hoy, la pintura ha muerto”, exclamó el pintor de batallas Delaroche, al contemplar por primera vez un daguerrotipo. El mismo miedo hizo que un grupo de pintores, fundaran en Francia, la Sociedad de Aguafuertistas en 1862. En noviembre del mismo año, Ingres, Fladrin, Henriguel-Dupont y otros pintores firmaron una petición contra toda asimilación de la fotografía con el arte.⁶

⁴ Paul Virilio, *Op. Cit.*, pág. 82.

⁵ Arnold Hauser, *Op. Cit.*, pág. 202.

⁶ Jean Claude Lemagny, *Op. Cit.*, pág. 45.

El grabado que, hasta ese momento, no era considerado como un arte noble, sino un elemento de transmisión, alcanzó oficialmente ese rango. La reproducción de los cuadros, las esculturas y los edificios pasaban a ser competencia de la fotografía; lo que trajo consigo, al no poder competir con los constantes avances de los medios de reproducción, la erradicación de dos profesiones: el grabador y el litógrafo. La reproducción de la fotografía prácticamente *ad infinitum* y su rapidez, exhortaba al grabado, cuyos precios empezaron a resultar prohibitivos, a entrar en la dinámica que le imponía su ascensión al elevado campo del arte. Otro tanto le aconteció a la fotografía que, a partir de los años sesenta del siglo XX, al entrar en el universo de los museos, en la enseñanza superior, en el mercado del arte y en la cultura en general, la era de la lógica dialéctica se tambalea para dar paso a de la lógica paradójica. Para resolver la situación y adaptarse, se le buscaron soluciones a la fotografía que ya en su momento se tomaron para el grabado: la canalización comercial, como producto artístico, dentro del mercado del arte. Valiéndose del artificio de las tiradas limitadas⁷ y numeradas se podían asignar un precio que compensase introducirla en el mercado del arte. Treta que ocultaba, avergonzándose, el poder que la impuso sobre este medio, el grabado, que ahora imitaba: su capacidad de reproducción. “La vida de los géneros recuerda una ronda divertida, que hace pasar cada forma artística del público sin prestigio, en sus inicios, al prestigio sin público, en su fin”⁸.

⁷ “El público desconfía a causa de las posibilidades de multiplicación indefinida de las pruebas. Para seducirlo, hay que recurrir al artificio de las tiradas limitadas y numeradas”, Jean Claude Lemagny, *Op. Cit.*, pág. 196.

⁸ Régis Debray, *Op. Cit.*, pág. 248.

La vigencia o desaparición de los géneros al estar sujeta a las transformaciones y demandas de la sociedad que dictamina una cruel selección. Como cuando, la competencia de la fotografía, hizo desaparecer la especialidad de pintor de miniaturas, pero encendió la inquietud en los pintores amantes del color. Frente a la máquina, que consideraban tan banal que sólo era capaz de imitar estúpidamente trozos de naturaleza vistos a través del ojo de la cerradura, proponían al pintor, para ser digno de tal nombre, dedicarse a la captación de la quintaesencia de las cosas, expresando las sensaciones en su carácter subyacente, sin detenerse en su aspecto exterior.

Nuevos conceptos que movieron a pintores como Anquetin a valerse de artificios para buscar otras formas de representar la realidad. La influencia del impresionismo aún le obligaba a mirar al exterior para expresar lo que estaba en su interior. "Su experimento consistía en contemplar el paisaje a través de vidrios de diversos colores... descubrió que cada vidrio, según su color, modificaba el paisaje en el sentido de un determinado estado de ánimo."⁹

Áreas enteras, que anteriormente habían sido competencia del arte, caían en manos de la fotografía. El grabado como transmisor de la pintura, la pintura de miniaturas; después, los dibujos que ilustraban periódicos y revistas -la prensa femenina sustituye casi completamente el dibujo por la fotografía-, la litografía publicitaria. La asunción de la fotografía como *documento*, la cualificó, en publicidad, por delante de las versiones estéticas

⁹ Hans H. Hofstätter, *Op. Cit.*, pág. 61.

de pintores y dibujantes. Así penetraba en todos los hogares y participaba de las funciones más elementales de la vida moderna.

Con su rapidez, bajos costes, veracidad y reproducción casi ilimitada, la fotografía había arrebatado definitivamente al artista su parcela de artesano. El malabarista, capaz de suscitar la admiración de su público, pasó a ser sinónimo del *mal artista*: el aburrido. Ya no se trata de recopilar mucha información en un cuadro que después no nos dice nada, ni "se trata de aprender muchas cosas y volverse muy sabio y hacer unas cosas largas, muy complicadas y muy difíciles."¹⁰

El prestigio del artista había cambiado. Cuando decidió alejarse del ilusionismo, con la consiguiente pérdida de contacto con el público, se vio obligado a personalizar. Hablando y dando que hablar para compensar el mutismo de la obra que, si en la mayoría de los casos provocaba el asombro, también conducía al desarraigo. Como en el caso arquetípico de Picasso, que aplaudió el descubrimiento de la fotografía como liberadora de la anécdota, la literatura e incluso del motivo en la pintura, pero que siempre mantuvo su reticencia al pleno reconocimiento artístico de ésta: "Es imposible que la fotografía llegue a satisfacerme del todo"; de igual modo que también expresó sus reticencias cuando, por los años sesenta, cierto sector de los artistas más jóvenes planteaba, al cobijo de las experiencias de Duchamp, la superación de lo que parecía intocable: el lienzo. Si fue el primero "que comprendió, antes que Dalí, que el eclipse del Mesías y la ascensión de los medios conspiraban para el regreso de los individuos

¹⁰ Jean Dubuffet, *Op. Cit.*, pág. 11.

carismáticos, cuyas palabras y gestos recoge cada semana la sección “gentes” de las revistas. Lo que cuenta no es lo que el artista hace, sino lo que es”¹¹. Picasso siempre defendió la separación de los géneros y su inviolabilidad, lo que nos explica su irritación ante el ascenso de Marcel Duchamp a finales de los cincuenta y la década de los sesenta, que consideraba inconcebible. Indignándole la actitud de la nueva generación de artistas que ambicionaban sacar al arte “del ciclo análisis/síntesis, desatelizándose de la teoría clásica de los soportes y resatelizándose en el cuerpo mismo de los objetos, en el cuerpo de las mercancías, en el cuerpo a cuerpo, en todo lo que es soporte efímero.”¹² Para Picasso, todas esas experiencias habrían tenido interés de no haberlas entremezclado con la Pintura, intentando confundirlas con ella, y, lo que le resultaba más dramático, si sus artífices no defendiesen la espeluznante proclama de la muerte de la pintura.

Por consiguiente, por su ubicación en el tiempo y dadas las circunstancias, esta cuestión –los nuevos soportes- debe tenerse en cuenta para ayudarnos a descubrir qué reavivó la iconografía en la pintura de los sesenta. Pudo ser una reafirmación de los soportes tradicionales frente la aparición de las propuestas desestabilizadoras que iban implicando a un número cada vez más notable de artistas.

“Allí, en el angosto portal de la Pintura, se vertían todos los detritos de la ciudad –sus luces de neón, sus histéricas sirenas, sus rastrojos de chatarra metálica, su ballet enteramente mecánico- como si alguien

¹¹ Régis Debray, *Op. Cit.*, pág. 56.

¹² Marcello Walter Bruno, “Necrológica por la civilización de las imágenes”, AA. VV., *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 163.

hubiese abierto el sumidero y hasta la misma presa hubiera reventado”¹³

La pintura figurativa ya no tenía enfrente a la abstracción, que por otra parte utilizaba los mismos materiales y soportes, sino la abolición de la idea de *cuadro*. Se trataba de la implantación de otros materiales que funcionaban en otros soportes y a través de los cuales se buscaban otras intenciones. Esto significaba penetrar en el ámbito de *lo conceptual*. No se trataba de mantenerse en la frontera de la indeterminación, significaba aceptar otras intenciones y pretender otros fines dentro de la búsqueda de la expresión; abandonando unos materiales y unos métodos de trabajo que, salvando las diferencias, siempre habían estado presentes en la labor del artista. Consistía en asumir la tarea de *mediador*, que había inaugurado Duchamp con su catálogo de indicaciones: “¿Quiere una obra de arte? Coja este urinario, llévelo al museo y mire bien dentro: es un espejo. Así descubrirá que un museo es una acumulación de indicadores, “atención: esto se debe ver.”¹⁴

¹³ Rosalind Krauss, *Op. Cit.*, pág. 217.

¹⁴ Régis Debray, *Op. Cit.*, pág. 123.

3. LA VUELTA INESPERADA A LA FIGURACIÓN

3.1. La figuración que surgió del muro

3.1.1. El muro y su huella

Con el advenimiento de la corriente surrealista, se dieron cita soluciones artísticas tan variadas y adyacentes como contradictorias. No se establecieron distinciones categóricas entre imagen fotografiada, pintada o ensamblada, todas las cuales pasaban por ser igualmente eficaces en tanto que manifestaciones gráficas o concretas de lo *surreal*. Conviviendo, aquellos que deseaban transmitir pensamiento y fantasía irracional con el mayor grado de ilusión óptica, como el remedo de hipotéticas fotografías de los sueños, y los que perseguían lo *irracional* en las calidades matéricas y en la organización mágica de la imagen, pretendiendo que sorprendiesen e inquietasen al espectador. Los primeros simulaban fotografías por medio de la pintura: “fotografías en color instantáneas y hechas a mano”, como explicaba Dalí de su obra. Así su irracionalidad concreta se volvía factible. “Esto quizá explique los colores estridentes que caracterizan sus cuadros, como, sin duda, sugiere la fuente de su extremada verosimilitud.”¹

Por otro lado, la curiosidad por la textura aparecía en las experiencias de la *decalcomanía*, el *frottage*, el *flottage* o el *fumage*; que, Óscar Domínguez, Max Ernst, Marcel Jean y Wolfgana Paalen, aplicaron en sus trabajos. Las texturas obtenidas por medio de estos procedimientos, acentúan la intriga del espectador al impregnar la imagen de un halo de misterio, al mismo tiempo que su logro accidental, le remiten a unas

¹ Aaron Scharf, *Op. Cit.*, pág. 209.

posiciones confusas y le hacen dudar sobre la autoría del pintor. Son calidades matéricas que se depositan, surgiendo ajenas a la intervención controlada, como en el proceso fotoquímico. Huellas que acontecen casuales y al capricho de los propios materiales.

Esta inquietud, surgida en el seno del grupo surrealista, por explorar las posibilidades expresivas de la materia bien pudo ser la causa de que Brassai (fotógrafo húngaro que desarrolló en París su labor creadora) encontrara en los *muros* cargados de “graffitis” el atractivo que le obligase a disparar su cámara. Tal como publicó en el prestigioso marco de Minotauro, sus fotografías, que patentizan un destacado esfuerzo, vieron la luz diez años antes de que a Jean Dubuffet se le ocurriera explorar intensivamente los múltiples recursos del art brut.

“La gran curiosidad que anima todos los hechos y gestos de Brassai encuentra sus fuentes en las mismas profundidades de la materia. En esto, no sólo su intención se une con la de los surrealistas de la misma época, sino que además prefigura la de Cobra, una auténtica escuela salvaje cuyos animadores se dedicaban también a descifrar la gran cita natural de las cortezas de los árboles, los muros y sus grietas, como las preocupaciones de un Antoni Tàpies a principio de los años cincuenta, cuando recreaba espacios matéricos abstractos muy similares a los muros corroídos y arañados de las grandes ciudades y sus arrabales.”²

Brassai supo descubrir el *muro* buscando el graffiti que albergaba. El interés por lo gráfico trajo consigo el hallazgo de lo matérico; como indica Tàpies, para quien la curiosidad del fotógrafo tuvo su origen en la contemplación de la obra de Paul Klee: un pintor que, como hemos analizado en el capítulo anterior, mantuvo un estrecho contacto con la

² Edouard Jaguer, “Brassai y los ojos del muro”, AA. VV., Brassai. Del surrealismo al informalismo, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1993, pág. 41.

fotografía. Klee, del que además de un interés común por la pintura naïve y desinhibida, le unía una sensibilidad hacia la línea concebida como expresión caligráfica, sensible a las más delicadas sugerencias del sistema nervioso y responsable de las asociaciones más sutiles.³

Cuando surge la pintura informal de la mano de los pintores Hartung y Wols, como máxima valedora de lo matérico, no es casualidad que ambos tuvieran una estrecha relación con la fotografía. El primero desarrolló un amplio trabajo fotográfico en compañía de su esposa y, en cuanto a Wols, su formación en la Bauhaus le había proporcionado un conocimiento del medio fotográfico que ejerció profesionalmente. Lo que nos conduce a una curiosa conclusión: En el arte del siglo XX, hasta en los casos en que, tanto la pintura como la fotografía, intentan profundizar en su autenticidad y pureza, el intercambio de ideas e intenciones se mantiene o aumenta.

Por consiguiente, la pintura informal, que destila de las paredes de la ciudad. Esos muros, tan importantes para el arte del siglo XX, como espejos de lo que ocurría en los espacios habitados, con su amalgama de texturas diversas, de tipografías inconexas que se volvieron ininteligibles por los desgarros del tiempo. Paredes agredidas con colores de los carteles publicitarios que, al incluir fotografías, las imágenes formaron parte de ellas; superpuestas, contradictorias, desgarradas o manchadas. Que fácil para una mirada atenta el descubrir sus posibilidades estéticas. Miradas como las de

³ Siguiendo este encadenamiento entre fotografía y pintura, no podemos obviar que, en lo concerniente a la parte gráfica, los dibujos de Klee de línea blanca sobre fondo negro, según plantea Scharf, tienen su origen en las fotografías de trayectoria de figuras en movimiento de Marey. Donde la línea, sin detenerse, construye el dibujo: delimitándose como una línea activa de paso.

los cubistas o de Schwitters, capaces de apreciar como los caracteres de imprenta bailan en las construcciones geométricas que han establecido los carteles pegados unos sobre otros. O la de Walker Evans que, máquina en ristre, supo descubrir su belleza y fotografiarlos ¿No habría, previamente, descubierto sobre el muro las mismas composiciones dadaistas o ciertas intenciones cubistas?: la huella inspira al artista y el fotógrafo retoma la huella registrándola de nuevo.

De una información elegimos y aprovechamos aquello que concuerda con nuestras pretensiones suscitando nuestra curiosidad. La obra de Walker Evans, escritor frustrado que se vio inmerso en la catastrófica crisis estadounidense del año veintinueve, a la hora de decantar su camino en la fotografía, como la mayoría de los fotógrafos jóvenes del momento, tomó una dirección totalmente diferente a la llevaba la fotografía comercial de los años veinte. Consideró que la fotografía se había equivocado descartando lo espiritual y dando la espalda a la persona humana, que, por seguir a la técnica y encumbrar al dinero, había remarcado la superficialidad de la vida americana a través de los valores publicitarios. El trabajo de Evans se desarrolló bajo esos principios de respeto al ser humano y la búsqueda de su autenticidad, dos décadas antes de que apareciera en la publicación *Realy*, de Nueva York, una declaración de cuarenta y siete pintores estadounidenses pidiendo una reconciliación entre el arte y la representación del hombre, proponiendo una nueva visión en su contexto social actual. Estas declaraciones coincidieron con la insistente denuncia de Bacon sobre el hombre desprotegido. Las fotografías de Evans no se quedaban en el

mero “documento puntual”, sus imágenes adquieren la categoría de denuncia, revelando el abandono del ser humano. El registro que hace de carteles desgarrados y descascarillados o de las señales pintadas a mano – con o sin palabras-, le sirven al fotógrafo para transformarlas en los *fetiches* de la sociedad de su época. A esta recopilación de huellas, que los símbolos y los signos confeccionan con el paso del tiempo, podríamos aplicarles dos lecturas relacionadas con las intenciones del fotógrafo: La fascinación por la materia agredida y el potencial que se esconde detrás de la escritura *encontrada* de los graffitis.

Cuando el artista, al sentir su desconfianza ante el lenguaje como medio de comunicación entre los hombres, considera más gratificante investigar las cualidades mátericas y el gesto irracional. Es el muro, espejo de la realidad incontestable de la existencia, la mejor superficie para contemplar el paso del tiempo y sus consecuencias, donde se recogen ecos de vida que desbordan la corta existencia del artista. Actitud de los artistas informalistas, tachistas y del expresionismo abstracto que recogieron, consciente o inconscientemente, las enseñanzas de estos fotógrafos pendientes por registrar la materia. También, su sensibilidad ante el motivo *encontrado*, presente en la obra de Evans, la apropiación de los signos y señales para constatar su presencia, le sitúan como claro predecesor del arte “pop” que se desarrollaría en los años sesenta. Sin olvidar la más amplia utilización, en las tendencias artísticas posteriores, de los *signos* y *señales*. Pues Evans, no sólo estaba descubriendo, con anterioridad a los artistas conceptuales, el potencial que se hallaba detrás de la escritura

encontrada; fue el primero en verlo, convirtiendo el “*objeto*” en algo trascendente, al patentizar, en todo momento, que su visión tiene una validez penetrante.⁴

En ninguna tendencia artística como el informalismo y su homónimo americano, el expresionismo abstracto, el componente *figurativo* ha representado un papel tan determinante para, apareciendo, variando, desapareciendo o volviendo a aparecer, establecer diversas soluciones dentro de una misma intención artística. Ambas concebían el cuadro como una pizarra donde expresar las angustias y las reflexiones internas a través de la materia, ofreciendo un aspecto inédito de un mundo fatalmente urbano y tecnológico, mediante los nuevos sistemas de comunicación y su difusión.

Con la aparición del componente figurativo en la tendencia informalista, cuando la influencia del graffiti le hace gestual y primario, otorga al cuadro una nueva lectura de pintada subversiva. Pero cuando la imagen se traslapa con lo matérico ofreciendo su *objetividad* y su contenido informativo, es el punto de vista formal el que cambia, retomando las intenciones dadaistas de collage provocador, volviéndose a colocar en primer lugar el cociente reconocible en una imagen común.

Este es el caso de Mimmo Rotella. Haciendo un balance de su despreocupado recorrido, “es posible reconstruir casi dialécticamente el paso del informal al neo-dada: otra vez es discriminante la presencia o ausencia del elemento figurativo. En un principio el manifiesto separado y

⁴ Véase: AA. VV., Walker Evans (1928-1974), Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983.

manipulado vale como residuo, despojo, estratificación de materias coloreadas. Luego es precisamente la imagen, su contenido informativo, el cociente mítico, la que ocupa el primer lugar.”⁵

Si en la obra de Rotella, la figuración surge de los amontonamientos reales de imágenes sobre el muro, los casos de Dubuffet o Tápies, aunque sus relaciones con Dada son manifiestas, es mayor su dependencia al muro como objeto presente en la ciudad y descubierto a través de las fotografías de Brassáï; al no consistir sus obras en collages de diversas texturas donde la *imagen* puede mostrar su presencia de cualquiera de las infinitas formas que puede adoptar, sino a través de una figuración que se ajusta al trazo más primitivo, propio de los graffitis.

En Estados Unidos, los expresionistas abstractos que en un principio no podían sino rechazar la fotografía, tenían, no obstante, ciertas apariencias para descubrir nuevas posibilidades a la configuración del cuadro con las fotografías microscópicas, de detalles de paredes⁶ y las fotografías urbanas donde se mostraba el inmenso desorden de la ciudad moderna tomado desde ángulos e instantes novedosos.

En cuanto a su posterior transformación de la *materia* en sí, como sustancia expresiva autónoma, por el posterior diálogo de ésta con engranajes compositivos que implicaban la participación de la imagen. Tanto

⁵ Germano Celant y Ida Gianelli, *Op. Cit.*, pág. 155.

⁶ “Aaron Siskind, insatisfecho de su experiencia como reportero en la Photo League, pasa por un periodo de reflexión entre 1940 y 1943, a semejanza de sus amigos pintores Barnett Newman, Willem de Kooning y, sobre todo, Franz Kline, que están a punto de convertirse en los maestros del expresionismo abstracto americano. Los detalles de pared, los papeles maculados y arrugados fotografiados por Siskind les abren con frecuencia el camino... No se trata ya de decir la realidad,

Rotella como Rauschenberg, al incorporar la imagen como factor informativo, dan un paso hacia el reconocimiento del ilusionismo en la obra de arte de vanguardia. Sus *imágenes encontradas* son la traducción en términos galerísticos de las construcciones accidentales que el artista descubría a su alrededor: bien cuando iba por la calle, como es el caso de Rotella, bien en los periódicos y revistas, caso de Rauschenberg.

Convendría una más estricta aclaración de las diferencias entre estas dos vertientes de lo matérico. Los artistas del informalismo y del expresionismo abstracto, las tendencias más aferradas a lo matérico, que encontraron en el graffiti su vehículo de expresión, mantuvieron una postura ante la fotografía similar a la actitud que mostraron los fauvistas. Fervientes defensores de la obra única, detestaban las reproducciones fotográficas

“Cabe, incluso, que esta resistencia a la reproducción fotográfica sea, precisamente, lo que atraiga a algunos de estos artistas. Puede que ansien comprobar que su obra sigue siendo realmente algo único, producido por las manos del artista en un mundo en el que tantas cosas están mecanizadas y estereotipadas. Sienten preferencia por lienzos de tamaños enormes, cuya sola dimensión ya impresiona de por sí, a la par que pierde su sentido en una ilustración”⁷

Entienden el cuadro como una superficie bidimensional en la que dejar una huella (entendiendo por dejar una huella como depositar su propia huella). “Muchas de las imágenes que he realizado son puramente huellas del cuerpo humano... Seguramente también tienen otro sentido, el de

sino de decir lo que uno siente a propósito de la realidad”. Recogido en Jean Claude Lemagny, *Op. Cit.*, pág. 175.

⁷ Ernst H. Gombrich, *Op. Cit.*, pág. 507.

demostrar que la materia tiene una fuerza y que en ella han ocurrido cosas trascendentales”⁸

Los neodadaístas, entroncados con el dadaísmo de forma más sustancial, dieron sentido e intención a obra, concediendo a los desechos (a *lo encontrado*), dignidad artística. Recurriendo a la repetición, factor común de las sociedades de consumo, para componer o ensamblar, como ocurre en los muros de la gran ciudad y en las tiradas masivas de los periódicos y las revistas.

La utilización de la imagen dista mucho entre ambos planteamientos artísticos. Los diferentes enfoques que tuvieron ante la figuración Pollock y Warhol, servirá para aclararlo. Pollock que, tras un periodo de dudas causado por las críticas adversas de sus pinturas de goteo, volvió a refugiarse en la figuración de Picasso para reflexionar. Warhol, por su parte, sólo define su personalidad cuando renuncia a la obra única y, a través de la reproducción y la mecanización, perfila lo que sería, contradictoriamente, su trabajo personal. La diferencia es manifiesta: los primeros entienden su labor artística como una búsqueda en el interior de la materia. Los otros, plantean un escape hacia soluciones conceptuales. El cambio de enfoque suponía, pasar de una etapa de investigación *de los nuevos materiales*, a un periodo donde se iban a poner en juego *los nuevos soportes*.

⁸ Manuel J. Borja-Villel y Serge Guibaut, *Op. Cit.*, pág. 52.

3.1.2. De los nuevos materiales a los nuevos soportes

Las dos figuraciones que surgieron del muro desarrollaron su trabajo de investigación sirviéndose, como parte activa, de la utilización de nuevos materiales¹. Sólo cuando entra en juego la explotación de los *nuevos soportes*, la firmeza de la mayoría de los grandes maestros del modernismo se tambalea. El pintor de la modernidad creía y estaba dispuesto a utilizar, o al menos a asumir, todas las indagaciones sobre materiales que el ingenio artístico fuese capaz, pero sin plantearse el posible abandono del lienzo, o la superficie bidimensional en general (lienzo, papel o madera). El abandono de los soportes tradicionales causa un desequilibrio en los principios establecidos por la modernidad, "el nivel en el que la forma "pura" actúa como principio de coordinación, unidad, estructura: visible pero no visto. Ese es el nivel que el modernismo desea cartografiar, capturar, registrar... Pero la figura tiene un tercer orden, un orden al que Jean-François Lyotard ha dado en llamar *matriz*, haciendo referencia al ordenamiento vigente fuera del alcance de lo visible, un orden que impera bajo el fondo, underground."²

Este orden de la figura, ocasionado por la incursión de los *nuevos soportes*, se desvincula de las intenciones propuestas por los artistas del modernismo. Se presenta como una amenaza (pensemos en las opiniones de Picasso con respecto a Duchamp) que, aún no teniendo su origen a finales de los años cincuenta, si se extendió en esa época como alternativa común en la mayoría de las propuestas más vivas y renovadoras. Pero un

¹ "Las herramientas, máquinas y materiales de la civilización industrial iban a ser, literalmente, parte activa en la formulación de un arte nuevo", Aaron Scharf, *Op. Cit.*, pág. 317.

miedo parecido al que sintió Picasso en los años sesenta por lo que para él suponía una amenaza, ya lo había percibido Lyonel Feininger siendo profesor de la Bauhaus, cuando vio sobrevolar sobre ellos, los estrictamente pintores, una nube negra que personificaban los *nuevos soportes*.

“Sólo óptica, mecánica, paralización de la *vieja* pintura estática... Una y otra vez se habla de cine, óptica, mecánica, proyecciones y movimiento, e incluso de diapositivas ópticas realizadas mecánicamente policromas, en los colores más espectaculares, que uno puede guardar como discos de gramófono... colocar ante el foco y proyectar de esta manera cuadros sobre la pared. Podemos afirmar que eso es terrible y que constituye el fin de todo arte... de hecho se trata de una tarea técnica, masificada. Ahora bien ¿por qué conferir a esa mecanización de toda la óptica el nombre de arte, considerarla el único arte de nuestra época y más todavía del futuro? ¿Es ésta la atmósfera en la que pintores como Klee y algunos de nosotros pueden seguir creando? Ayer Klee se mostró realmente angustiado al hablar de Moholy”³

Estos nuevos soportes, tan amenazadores para el pintor, deben entenderse como un peldaño más que ha reactivado la superstición de lo nuevo. Anterior a la crisis del informalismo y del expresionismo abstracto, aunque es precisamente en ese momento cuando el deseo de encontrar nuevas alternativas se hace más acuciante. Cuando no es suficiente dejarse fascinar por las cualidades de la materia, ni deslumbrarse por las explosiones internas de color circunscritas a la superficie bidimensional o por el gesto caligráfico y expresivo. Todas estas propuestas queda reducidas a vestigios de vanidad emparentados con una angustia existencial que la generación de los sesenta, salvo excepciones, descarta.

² Rosalind Krauss, *Op. Cit.*, pág. 232.

³ Del libro sobre Lyonel Feininger de Hans Hess publicado en 1959. Recogido por Otto Stelzer, *Op. Cit.*, pág. 141.

Ante esta coyuntura, la Nueva Figuración que surgió a principio de los años sesenta, independiente del arte pop, llevaba implícita una renuncia no sólo a los nuevos soportes, sino, en la casi totalidad, a los materiales ajenos a la forma tradicional de entender la pintura. Proponían, coincidiendo en esto con los informalistas, mantener la defensa de la obra única y, tomando como eje la figura humana, convertir sus trabajos en una denuncia sobre el abandono del ser humano, convergiendo con el aliento que había movido a Walker Evans, en los años treinta, a fotografiar la otra cara de los Estados Unidos. Un ideario en los antípodas de aquello que los artistas del pop proponían y que curiosamente les había inspirado formalmente:

“La fotografía se ha equivocado de camino en este mundo de técnica arrogante y de no existencia espiritual. Puede decirse que el tono general es el dinero, la comprensión de los valores publicitarios, una elegancia de nuevo rico, una técnica hábil y por encima de todo, la dureza y la superficialidad de la América de estos últimos tiempos, que no tiene nada que ver con la persona humana”⁴

Por consiguiente, esta vuelta a la reinstauración icónica, producido a través de un amplio abanico de *figuraciones*, que comenzó lanzando una mirada de compasión y fascinación hacia el ser humano, contemplando el lado más dramático de su existencia, para derivar en una miscelánea de propuestas: no surgió del muro. Debe su existencia al *espejo negro* que, como hemos visto en el capítulo precedente, utilizara Picasso, y tantos otros artistas.

En aquellos principios de los años sesenta, cuando Picasso era el pintor más importante del mundo y Bacon se reafirmaba como un asidero indispensable. Se despertó, en paralelo con la huida del lienzo, una

confianza, por parte de los artistas jóvenes amantes de la representación, en la vigencia de la pintura figurativa. Pero su labor, en general, en lugar de continuar el camino emprendido por los grandes maestros figurativos del modernismo, siempre atentos a las características de la fotografía, se limitó a buscar soluciones insistiendo en los resultados plásticos de éstos y olvidando, en la mayoría de los casos, los orígenes que les dieron lugar. En consecuencia, rápidamente las galerías se llenaron de formas viscerales, más o menos complicadas, recortadas por colores planos.

Con posterioridad a la primera figuración, que supuso un eslabón y una ruptura con la pintura matérica y el abstraccionismo “sentido ya como problema artístico, resuelto y concluido, tanto en su postura de reacción contra toda figuración en los contenidos, cuanto como desarrollo según una dirección, en conjunto cada vez más orientada hacia la complacencia decorativa y, en resumidas cuentas, manierista”⁵. La fotografía, superando el rechazo que los primeros figurativos aún mantenían por su vinculación implícita con la corriente informalista, cogió una importancia capital y declarada en la representación icónica de los artistas neofigurativos. Con la pérdida de vigencia de los “homeless”⁶, cuando la figuración dejó de inspirarse en el graffiti para poner sus miras en la fotografía, se configuró realmente una Nueva Figuración independiente de las tendencias matéricas.

⁴ Jean Claude Lemagny, *Op. Cit.*, pág. 160.

⁵ Germano Celant e Ida Gianelli, *Op. Cit.*, pág. 482.

⁶ “Homeless representation –representación sin hogar-, como la definió el crítico Clement Greenberg y que designaba a los pintores que realizaron una obra figurativa dentro de su pertenencia a las tendencias informalista o del expresionismo abstracto. Considerados por muchos teóricos como los creadores de la Nueva Figuración.

Este grupo de artistas, a los que se agrupó bajo el lema de “Homeless representation”, en cuanto planteaban “fines abstractos, pero continuaban sugiriendo elementos representacionales”⁷, fue el puente que unía las tendencias informalista y del expresionismo abstracto con la Nueva Figuración. Se incluyeron, desde el grupo Cobra, De Stäel, Dubuffet, E. Vedova, hasta los que Claus agrupó bajo el término de “modelos dudosos”: Wols, De Kooning, Antonio Saura y Hans Platschek.

Pero cuando los pintores figurativos vuelven sus ojos a Bacon, e indirectamente a Picasso, descubriendo de nuevo las posibilidades escondidas en la fotografía, el momento en que se desligan de las búsquedas de la generación de los cincuenta para ofrecer una variedad de planteamientos más amplia: nueva figuración, figuración narrativa, figuración libre, mitologías cotidianas, etc.

“En cuanto a los artistas de la nueva figuración, es imposible describir el papel específico de la fotografía en el trabajo de cada uno de ellos. Diremos esquemáticamente que tan pronto lo importante es el trabajo sobre nociones de huella, de contacto, de vestigio, de impregnación, de transferencia, etc., como la foto se convierte en un instrumento (técnico y simbólico) esencial para la elaboración del trabajo.”⁸

Por consiguiente, si consideramos a los “homeless” como precursores y no como integrantes, lo que parece más convincente por razonado, obviando las listas contradictorias que los incluyen. Bacon se perfila como el pintor coetáneo que supo resolver satisfactoriamente la encrucijada planteada por la vuelta a la representación para clarificar la situación del

⁷ Simón Marchán Fiz, Del arte objetual al arte del concepto, Op. Cit., pág. 24.

⁸ Jean Claude Lemagny, Op. Cit., pág. 238.

individuo aislado en la sociedad, desarrollando una semiótica connotativa, que fue posible, en gran parte, por su independencia frente al informalismo.

Si la presentación en sociedad del resurgimiento de la figuración tuvo lugar con la exposición celebrada en el Museo de Arte moderno de Nueva York, *The New Images of Man*, organizada por Peter Selz en 1959, reclamando la necesidad de una nueva visión del hombre. El detonante, tanto en Estados Unidos como en Europa, para una reinstauración figurativa autónoma y alejada del academicismo esteticista, lo encontramos en la fotografía. Artistas, pintores en su mayoría, que utilizaron la fotografía como instrumento indispensable para sus trabajos, "no sólo en el plano técnico de la construcción, sino también, y sobre todo, desde el punto de vista simbólico. La obra se elabora, es decir, se hace y se piensa por la fotografía (a partir de ella y a través de ella), encargándose cada artista de introducir su universo particular. Y en todos los casos, siempre, la foto como tal acaba por desaparecer, incorporada, absorbida por la tela, sin que haya sido otra cosa que el instrumento de un proceso."⁹

Para poder calibrar las repercusiones que la Nueva Figuración tuvo como tendencia artística, y la de sus representantes; es conveniente no olvidar que en Estados Unidos ésta no existió como tendencia definida, que la vuelta a la representación icónica se englobó dentro de una vuelta general al *realismo*, dentro del cual se incluyó el *realismo gestual*, al que podría considerarse su paralelo a la tendencia neofigurativa europea. Y teniendo en cuenta que a partir de los años sesenta las tendencias artísticas, en su

⁹ Jean Claude Lemagny, *Op. Cit.*, pág. 240.

mayoría, "aunque no se originen, son consagradas o etiquetadas en los EE.UU. : pop, óptico, "nueva abstracción"... Se salvan algunos intentos europeos, sobre todo franceses: neofiguración, "nuevo realismo", cinético, figuración narrativa..."¹⁰. Es lógico pensar que este cambio de ubicación, desde donde se establecen las nuevas tendencias artísticas, contribuyese a que la Nueva Figuración se quedase convertida en una tendencia localista, inexistente en los diccionarios sobre el arte del siglo XX, no sólo americanos, sino los europeos ajenos al ámbito mediterráneo (franceses, italianos o españoles); como es el caso del popular Diccionario sobre arte actual de Karin Thomas¹¹, donde no se contempla esta tendencia artística. Esto ha supuesto que, aun considerando que la vuelta a la figuración de finales de los años cincuenta no se tratase de un *revival* (como ocurrirá con muchos de los proyectos posteriores), sino del hondo deseo por rehabilitar la representación del hombre limpiándola de su obsolescencia¹². Las aplicaciones posteriores del término "Nueva Figuración", que en los países mediterráneos han sido muchas y siguen siéndolo, sólo han servido para intentar justificar las más dispares tentativas figurativas, englobándolas en un *revival* integrador.

En EE.UU., dentro de lo que fue la vuelta a la figuración, que se resumió como una vuelta al *realismo*, se hicieron tres grandes grupos según las intenciones que preocupaciones de los artistas. Así se dividió en *realistas*

¹⁰ Simón Marchán Fiz, Del arte objetual al arte del concepto, *Op. Cit.*, pág. 14.

¹¹ Karin Thomas, *Op. Cit.*

¹² "El ejemplo de De Kooning supuso un paso importante, conceptualmente, en el camino de vuelta al modernismo. Hizo ver a artistas más jóvenes que, además del arte no objetivo, había otras posibilidades razonables y que había artistas que se atrevían a aceptar el reto de ser pintores figurativos", Frank H. Goodyear Jr. , *Op. Cit.*, pág.15.

gestuales, interesados por las superficies de calidad pictórica y, en cierta medida, influidos por el expresionismo abstracto. *Foto-realistas*, artistas que basan su labor artística en la profundización de un ilusionismo que remite a la visión bidimensional de la máquina fotográfica, y *realistas tradicionales*, continuadores de un arte basado en una relación fenomenológica con la naturaleza. Esta relación ha supuesto una referencia bastante generalizada de cómo se ha desglosado la figuración en la mayoría de los países, salvo los del área mediterránea, reducida a un “*realismo*” de muchas cabezas.

Pero una cuestión a tener en cuenta fue el acontecimiento que supuso esta vuelta a la figuración en el panorama artístico del momento. Como de improviso aparecieron distintas tendencias que por el relativismo del criterio semiótico y perceptivo de semejanza, restablecían la representación en diferentes grados de iconicidad, sorprendiendo en 1960 a los “entusiastas de la no-representación –y eran la mayoría de los críticos de vanguardia-, que la consideraban superada definitivamente, a no ser en sus aplicaciones a las artes utilitarias.”¹³

Revitalización que ya aparecía en el libro *Neuen Figurationen*, del pintor y crítico Hans Plattshek, publicado en 1959, el mismo año que se celebró la mencionada exposición neoyorquina “Nuevas imágenes del hombre”. Esto, sumado a los escritos del historiador J. Gantner y la postura de De Kooning, que nunca permitió que su posición dentro del arte moderno le mantuviese aislado de una actitud abierta respecto al arte del pasado y le

¹³ “Ni Dorfler ni ninguno de nosotros podíamos sospechar que la década de los sesenta se encargaría de contradecir radicalmente estos juicios”. Simón Marchán Fiz, Del arte objetual al arte del concepto, *Op. Cit.*, pág. 19.

obligara a acatar el dogma de impedirle pintar figuras, que él consideraba tan absurdo como el empeño en hacerlo, desaprobando todo el concepto de estilo en el arte y sintiéndose comprometido con la naturaleza. Desmontaron la idea general sobre el arte actual que imperaba alrededor del año sesenta.¹⁴

Pronto sonó el eco en Europa que, amparado por los pintores europeos que habían extraído la figuración del muro (Dubuffet, los Cobra, el propio Platschek, Faurtier, etc.), suscitó la necesidad de poner un nombre a esta renovación del arte de carácter figurativo. Las exposiciones: *Pour une nouvelle figuration* (presentada en 1961 por Jean Louis Ferrier en la Galería Mathias Fels de París), *Hondo* (muestra del grupo del mismo nombre en la Galería Neblí de Madrid, con presentación de Manuel Conde y obras de Genovés, Jardiel, Mignoni y Orellana, en 1961) y La nuova figurazione (realizada en la Strozzi de Florencia el año de 1963), sirvieron para denunciar la caducidad del informalismo a la vez que planteaban una recuperación de lo humano. Pero esta primera tentativa figurativa, a la que se quiso etiquetar y que, como hemos visto, sólo sirvió para ser reconocida en sectores muy concretos, al otorgarles el calificativo a los artistas pertenecientes a la llamada "homeless representation", por ser artistas de mayor reconocimiento internacional. O sencillamente obviando su existencia. Con todo, estas tres exposiciones pioneras le debían demasiado a la

¹⁴ "Digo y repito todavía que yo no sólo juzgo inactual, sino superada definitivamente –al menos para nuestro ciclo cultural- toda forma de pintura y escultura retratista y paisajista que reasuma y refleje modelos ochocentistas, naturalistas, neorrealistas", Gillo Dorfles, Ultime tendenze nell'arte d'oggi, Milano, Feltrinelli, 1961, pág. 153.

tendencia matérica informalista como para consolidar una alternativa convincente:

“Quiere esto decir que se intentaba configurar una corriente inédita desde supuestos preexistentes, lo cual no dejaba de ser contradictorio. Eso pudo ser la causa de que la Nueva Figuración no lograra su propósito de aportar un estilo figurativo por igual opuesto a la abstracción y al realismo academizante”¹⁵

No falta quien considera este primer periodo neofigurativo vinculado al informalismo, como el último intento de supervivencia, antes de cerrar su periodo vital, de esta tendencia subjetivista que, al adentrarse definitivamente en la figuración, haya querido suicidarse en su propio veneno literario. “Porque el informalismo –como sus progenitores expresionistas, dadaistas y surrealistas- inventó una poética, pero también nació arrojado en pañales retóricos”¹⁶

Las barreras de separación entre las distintas tendencias neofigurativas y los artistas que las constituyeron son especialmente dudosas, si consideramos, que no se configuró una corriente artística, sino del modo y a la voluntad de cada artista. Como nos apostilla Aguilera Cerni en sus *Textos, pretextos y notas*, constatamos que “al ser”, la Nueva Figuración, “una serie de esfuerzos individuales por innovar la imagen y sus posibilidades de comunicabilidad, pero sin alterar substancialmente la tradicional correlación entre forma y contenido”¹⁷: la labor de cada artista se adscribe a una u otra tendencia dependiendo de quien lo enjuicie (un mismo

¹⁵ Vicente Aguilera Cerni (dir.), Diccionario del arte moderno, Valencia, Fernando Torres Editor, 1979.

¹⁶ Vicente Aguilera Cerni, Panorama del nuevo arte español, Madrid, Guadarrama, 1966, pág. 234.

¹⁷ Vicente Aguilera Cerni, “En el espejo del tiempo”, Textos, pretextos y notas. Escritos escogidos, 1953-1987, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1987, t. I, pág. 113

artista, como es el caso de Adami, puede verse recogido dentro de la Nueva Figuración o del pop). Sólo parece realmente sustancial la diferencia que establecimos entre *Figuración surgida del muro* y *Figuración reflejada en el espejo negro*, y, dentro de esta última, la considerable separación que se presentaba, como ya hemos analizado, entre la tendencia que eludía la evolución mediante los *nuevos materiales* y los *nuevos soportes*, considerando imprescindible la obra única, y las alternativas que se fundamentaban en estos aspectos y que podríamos incluir dentro del Pop Art.

3.2. La Nueva Figuración: una tendencia artística basada en los errores, las características y las posibilidades de la fotografía

3.2.1. Nueva Figuración y fotografía

“El hombre que ve películas ya no tiene la misma percepción de la sucesión de imágenes que aquel que descifra dibujos inmóviles. Ese mismo hombre, acostumbrado a ver fotografías de detalles reveladores de un orden de lo infinitamente pequeño en la Naturaleza, o de la aparición de formas en movimiento –como al ver funcionar un generador-, ese hombre que cada día toma una conciencia experimental de relaciones inéditas, ya no puede tener del movimiento ni de la forma el mismo concepto de antaño”¹

Es esta nueva correlación entre fotografía y pintura la que determina la configuración de unas tendencias que, volvemos a insistir, en el área mediterránea se agruparon dentro de las llamadas *neofiguraciones*, dentro de las cuales, dependiendo de la mayor o menor perspicacia del artista, los trabajos de inspección sobre la fotografía dieron unos resultados plásticos más o menos estereotipados. Se generó un juego de relaciones amplio y desinhibido donde, a sabiendas o no de los artistas, se fueron revisando los *errores de la fotografía*, sus *características* y sus *posibilidades*; como si el sondeo paulatino que, desde la aparición de la fotografía hasta ese preciso momento, de la cadena de artistas atentos ante este hecho, se convirtiese en la intención *en sí*, de la labor creativa de esta generación de pintores figurativos de los años sesenta. Estos pintores, que se alejaban del concepto romántico del subjetivismo buscando unas conexiones variadas y libres de toda axiología con la fotografía, “yendo de la copia más estricta a las perturbaciones más extravagantes, del cuerpo a cuerpo más físico a la

¹ Pierre Francastel, *Op. Cit.*, pág. 211.

analogía más abstracta". Parece como si quisieran agotar todos los hallazgos que, los esfuerzos de *maestros de la modernidad*, habían alcanzado en este campo. "Cada artista, a veces cada obra, intenta dar un golpe, ensaya, teje un hilo, desliza una artimaña entre las relaciones."²

Por consiguiente, la Nueva Figuración, que no es otra cosa sino la revisión del análisis que, sobre la fotografía, se ha planteado en el periodo de modernismo, por razones de quienes ostentan el control del arte y su mercado, se ha visto reducida a unas siglas circunscritas, como ya hemos analizado, al área mediterránea. Incluir dentro del marchamo de Realismo, como así establece la crítica anglosajona y alemana, todas las experiencias neofigurativas desde los años sesenta, aún complica más las cosas; viéndose, para resolver la encrucijada, en la obligación de calificarlo de "concepto-hidra", como es el caso de Peter Sager: "Por más que haya sido atacado con mucha frecuencia e intensidad, siempre la han vuelto a nacer nuevas cabezas"³

Si, como nos plantea Sager, el malentendido del realismo comenzó con su identificación con lo fotográfico, que desde Maupassant o Baudelaire a Konrad Fiedler lo repudiaban por su confianza positivista de los hechos, señalándolo como una visión banal de la vida. Este desprestigio obligó, por parte de los artistas, a ocultar sistemáticamente la vinculación de sus trabajos con este medio, considerando que se encontraba en juego su reputación. Pero, si nos unimos a las opiniones de Brassá y consideramos

² Philippe Dubois, "La fotografía y el arte contemporáneo", en Jean Claude Lemagny, *Op. Cit.*, pág. 241.

³ Peter Sager, Nuevas formas de realismo, Madrid, Alianza, 1981, pág. 20.

que, en el fondo, ciertas actitudes en el manejo de la cámara fotográfica (como la de los fotógrafos-reporteros), no se deben a Daguerre, Niepce o Talbot, (salvo en el plano científico y técnico), sino a los artistas de lo fugaz. Al buscar la instantaneidad en la vida cotidiana, fueron ellos los que propiciaron, con su interés de reporteros, la necesidad y posterior invención del mecanismo fotográfico. Esto nos obligaría a pensar que Rembrandt, Goya, Lautrec o Hokusai, de haber dispuesto de una cámara fotográfica, nunca hubieran rehusado utilizar un artefacto que les facilitaba aquello que iban buscando. "El estilo cursivo de Rembrandt, la auténtica taquigrafía de sus dibujos, es el primer instrumento diseñado con el propósito de apoderarse de los momentos fugaces. Implicaba el nacimiento de la instantánea doscientos años antes de que se inventase la fotografía"⁴

¿Por qué no iban los artistas a utilizar un instrumento propiciado por ellos mismos? ¿Cómo no iban a incorporarlo a su labor artística, como lo habían hecho con todos aquellos artilugios y mecanismos que les facilitaron la representación de la realidad?

⁴AA. VV., Brassaï. Del surrealismo al informalismo, *Op. Cit.*, pág. 118.

3.2.2. Un grupo de pintores ingleses

La tendencia neofigurativa heredera del informalismo, que en EE.UU. provenía del expresionismo abstracto y se vino a llamar *realismo gestual*, tuvo su incidencia en la costa Oeste con artistas como: Richard Diebenkorn, James McGarrell o Nathan Oliveira (por mencionar a los que estuvieron representados en The New Images of Man, la exposición pionera de la vuelta a la figuración de finales de los cincuenta). Su origen, y aquí habría que buscar las claves para su formación, la encontramos en un grupo de pintores ingleses liderados por Francis Bacon.

Estos pintores, desatendiendo la máxima que Oskar Kokoschka, sobrecogido por la barbarie de la II Guerra Mundial, lanzó como si se tratase de una pregunta para toda la humanidad: ¿era posible volver a pintar el cuerpo humano? Su respuesta la confirman sus hechos. A partir de la guerra Kokoschka prestó una atención casi exclusiva al paisaje, abandonando, si no del todo casi completamente, sus cuadros de figuras. Este es el momento que nos describe Andrea Rosse, comisaria de la exposición *La pintura humanista de la Escuela de Londres*, en el catálogo de la misma: "Y los americanos se hicieron la misma pregunta y llegaron a la misma conclusión. Fue a partir de entonces cuando los pintores expresionistas abstractos empezaron a producir sus trabajos y, a través de la CIA, los americanos se aseguraron que ésta fuera la voz dominante en Europa"¹. Rosse, también nos aclara el origen del nombre que agrupa, por otra parte, a pintores de

¹ Catalina Serra, "La pintura humanista de la Escuela de Londres se exhibe en Barcelona", País, 17 de febrero de 1996, pág. 33.



personalidades muy diferenciadas. Fue Roland B. Kitaj, pintor americano que viajó a Inglaterra para estudiar arte en Oxford (donde comenzó realizando una obra dentro de un surrealismo, más como idea filosófica que como estilo artístico), al encontrar en un grupo de pintores de tan alta calidad y reputación, pero aún desconocidos, quien vino en llamarles *Escuela de Londres*.

“Resultaron ser un grupo de resistencia imbatible: no perseguían la fama, aunque seguramente aspiraban a la gloria, practicaban un individualismo extremado y abominaban de las modas y de los dictados de una vanguardia que los había relegado a ser meros apéndices de una historia del arte de la que se sentían auténticos herederos”²

Las figuras de Bacon, “mutiladas y llenas de sangre” según Andrea Rosse, no habían surgido de “mirar al mundo real”, como nos asegura, sino de un estrecho contacto con la fotografía en el que se sustenta su obra. Por eso, cuando nos indica que *un mundo sin pintura no le interesa* (como respuesta a quienes aseguran “que la pintura ha muerto” y “que las nuevas tecnologías son el futuro”), debemos tener presente que no se trata de una pintura que parta forzosamente “del mundo real” y esté ajena a todo juego conceptual y formalista. Bacon justificó sabiamente su existencia: “Y, con el cambio de instintos, se produce una renovación de sentimientos, de cómo puedo yo rehacer esto otra vez con mayor claridad, con mayor exactitud, con mayor intensidad, En fin, yo creo que el arte es registro; creo que es información”. Justificación que le induce a descalificar al arte abstracto: “Y creo que en el arte abstracto, no hay información, no hay más que estética

² Catalina Serra, Op. Cit., pág. 33.

del pintor y sus escasas sensaciones. Nunca hay tensión en la obra”³. Descartando de la abstracción esta tarea de *rehacer*, con la que se pretende justificar la existencia de la pintura, el maestro irlandés se adhiere a la opinión expuesta por Pierre Francastel en su libro, *Arte y técnica*: “No existe actualmente en el mundo peor academicismo que el del arte supuestamente abstracto”⁴

Kitaj, que intentó unir unos pintores marcados por enormes diferencias, aprendió de Bacon a forjar una figuración derivada de fuentes dispares; a otear en un amplio abanico de medios donde, la fotografía y el cine, se entremezclan con la consulta directa del natural. Con él podemos constatar un posterior retorno a la subjetividad basado en una pincelada más cargada y espontánea, donde se comprueba el deseo del artista por impregnar a su obra de una mayor tensión emocional. Retorno a un expresionismo que sí tiene ecos de *revival*.

³ David, Sylvester, *Op. Cit.*, pág. 59.

⁴ Pierre Francastel, *Op. Cit.*, pág. 201.

3.3. Todo vale: el Pop

Con el Pop Art se sentenció la destrucción de la representación figurativa, tan temida por Picasso, "cuya muerte, olvidando las armas (lógicas) de la Abstracción, se verificará, a través de la imagen, en el corazón de la figuración, haciendo jugar paradójicamente *contra la Figura*, contra la Representación, reducidas irónicamente a la dimensión de una pura "imagerie"; *la única superficie* del cuadro, cuyo efecto destructor será llevado a su plena potencia técnicamente, por la reproducción en serie, la serigrafía"¹. Quizá porque lo sospechaba, la obra de Picasso se fue encerrando paulatinamente en un trabajo a base de los materiales tradicionales (el pringoso óleo que desde el Renacimiento reinara sobre la pintura occidental), descartando todo aquello que le había interesado en el periodo cubista y le había aportado sus mayores audacias: la incorporación de materiales que, por aquel entonces, se consideraban ajenos a la pintura.

"Picasso unía a su función compositiva y al encanto palpable del color un valor propio ajeno al arte, objetual, que desde Kurt Schwitters hasta Max Ernst se intensificó con un derroche de montajes materiales dadaístas y surrealistas para abocar a la total autonomía de los objetos. La realidad inventada ocupó el lugar de la simulada. Werner Hofmann ha reconocido que, ya con Duchamp, esta ejemplar "acomodación de la obra de arte" es la consecuencia más decisiva del moderno "antiilusionismo"."²

Tal vez, la drástica evolución de Duchamp, le hizo pensar que, tanto él como la mayoría de los artistas de las vanguardias, habían colocado a la pintura en un camino sin retorno. Quizá esto justifique su actitud, pues aunque se le puede considerar el pionero en la incorporación de los *nuevos*

¹ Alain Renaud, "Comprender la imagen hoy" en AA. VV., Videoculturas de fin de siglo, Op. Cit., pág. 20.

materiales, siempre se mantuvo fiel a la pintura figurativa; sospechando que, desde el vendaval desatado con la aparición de la fotografía y que condujo al artista a buscar nuevas soluciones, fuese la intervención artística en los *nuevos soportes* con la consiguiente autonomía de los objetos, lo que trajese inevitablemente la crisis de la pintura. Defensor y copartícipe del orden de la *forma pura*: “visible pero no visto”. Picasso imaginó, que el cambio de los principios de la *imagen*, provocarían el descrédito de la *superficie pictórica*. Él, como Miguel Ángel en su día³, tras haber renovado los conceptos artísticos, sintieron una amenaza en las nuevas alternativas que, al menos en el caso de Picasso, surgieron gracias a su trabajo de experimentación. El coloso ve que se extingue su control y omnipotencia. Y precisamente es en su propio terreno, en el de la figuración, donde se estaban consolidando las claves para este cambio de rumbo: “la reproducción en serie, la serigrafía”. Warhol, que “ya no cree” en las “superficies de proyección”, amenaza “el principio “óptico” (especular, narcisista)”; “sus *imagerie* preparan, anuncian el principio “an-óptico (especulativo, demiúrgico) de los *interfaces de conversión*, deslizamiento conceptual decisivo hasta ahora todavía muy poco pensado”⁴

Los recursos plásticos de procedencia mecánica empleados por los artistas pop: “efectos de trama, de textura, con el criterio de la bi-

² Peter Sager, *Op. Cit.*, pág. 39.

³ “Miguel Angel, desde lo alto del ideal se habría burlado así de esa rústica superficialidad septentrional: “Esa pintura no es más que andrajos, casas rústicas, campos verdes, sombras de árboles, y puentes, y ríos, que ellos llaman paisajes, con algunas figuras aquí y allá. Y todo ello, aunque pueda pasar por bueno a los ojos de ciertas personas, está hecho en realidad sin razón ni arte, sin simetría ni proporciones, sin discernimiento, ni elección, ni destreza, en una palabra, sin ninguna sustancia y sin nervio”. Régis Debray, *Op. Cit.*, pág. 167.

⁴ Alain Renaud, “Comprender la imagen hoy” en AA. VV., Videoculturas de fin de siglo, *Op. Cit.* pág. 21.

dimensionalidad y los encuadres tipo BD”, son gestos iconográficos que, para Alain Renaud están fuera de la pintura. Se pueden ver, no sólo en Warhol, también en artistas como Rauschenberg o Rosenquist, que trabajando en la misma operación “superficial” conducen a la destrucción plástica: “¡destruyendo la representación figurativa con la Imagen!”

Si para Renaud, el Pop-Art conduce a la destrucción de la imagen mediante la propia representación figurativa (al valerse el artista de un exceso de mecanización), también hay quien considera a esta tendencia neofigurativa mucho menos importante que sus antecesoras por carecer de “la explosión y de la originalidad” de éstas, reduciéndola a “una sorpresa llena de cierta inocencia”⁵. Nos recuerda, aquella *inocencia* que veían en el Renacimiento “los herederos de Platón (que estaban en el candelero de Europa, concretamente en el Sur)”, en las tentativas artísticas de la Europa septentrional (“individualista y plebeya”), donde el paisaje empezaba a adquirir una grandeza hasta entonces desconocida: “En *paisaje* había *paisano*, que es vil y villano. Y sobre todo pagano”⁶.

Posible paralelismo entre dos momentos históricos donde las reglas del juego son muy diferentes y sólo los une la autosuficiencia de aquellos que se creen en posesión del monopolio cultural, frente a la *villana* inocencia de los otros. Ante la postura de Picasso, que decía que su obra era una “serie de destrucciones”⁷, como las destrucciones de la action painting

⁵ Vicente Aguilera Cerni, Diccionario del arte moderno, *Op. Cit.*, pág. 420.

⁶ Régis Debray, *Op. Cit.*, pág. 167.

⁷ Como asegura Arnheim: Picasso se “está refiriendo obvia mente a las destrucciones positivas que la búsqueda exige”. Rudolf Arnheim, Hacia una psicología del arte. Arte y entropía, *Op. Cit.*, pág. 275.

(cuando se dio el paso decisivo hacia la ausencia de cualquier relación definible en el orden compositivo), sólo encontraron como respuesta de los artistas pop, su deseo de ser diferentes por el mero hecho de serlo. Una postura que vulgarizaba la obra, desposeyéndola de toda trascendencia; lo que nos hace pensar que las ideas de Renaud parecen tener un sólido fundamento. El futuro de la imagen podría encontrarse en la situación de *visto para sentencia*. Lo que no excluye que si en el periodo renacentista fue imposible contener el *paisaje* desacreditando y menospreciando que venía del Norte, esto significase la imposibilidad del Manierismo.

La batalla que entabló Bacon, despertando un renovado interés por la figuración, y que en cierta medida contribuyó a la caída de la abstracción como baluarte hegemónico de la modernidad, había engendrado en el seno de la vida artística inglesa una tendencia antagónica a la figuración de tinte existencialista, más próxima a los postulados dadaistas que a la pintura figurativa de Picasso o Bacon, cimentada en las alternativas que habían descubierto en la fotografía para renovar el lenguaje pictórico.

Por consiguiente, la canalización de la figuración después de los años sesenta suele enfocarse como una puerta abierta: Sustentando (dependiendo de los artistas) un enfoque del arte con intervención de nuevos materiales y nuevos soportes donde el referente figurativo sería un mero comparsa, o arrojando la inevitable necesidad de una pintura figurativa que le permita trabajar con unas *imágenes de repertorio*, que normalmente conduce hacia un *nuevo expresionismo*, menos manidas que si de cubismo, surrealismo o futurismo, se tratase. Dos posiciones: el artista que confía en

la constante destrucción-construcción, o el final de trayecto de muchos artistas que buscan la parafernalia del pintor, su ubicación y la justificación de su obra.

3.4. Dos últimas cuestiones

3.4.1. Corto recuento de opiniones vertidas

Haciendo un sondeo, que no pretende abarcar todo lo escrito sobre el tema por inabarcable, nos damos cuenta de la dificultad de concretar y delimitar las diversas tentativas neofigurativas y los artistas que las configuraron, así como sus consecuencias. Como regla general, consultando escritos del ámbito francés, italiano y español, se llega a la conclusión que la Nueva Figuración, supuso un puente entre el informalismo y las posteriores tendencias figurativas; para algunos surgiendo del propio cuerpo del informalismo. Pero, como ya hemos analizado, sólo en este espacio meridional de Europa tiene independencia frente a la más amplia etiqueta de "Realismo".

Según Giulio Carlo Argan, dentro de la Nueva Figuración, al menos en la línea postinformal, Bacon aparece como su máximo representante

"En estas orientaciones que están situadas al margen de las técnicas relativas a las artes del pasado, la tendencia de la Nueva Figuración puede parecer contradictoria, aunque no lo es... Bacon constituye el límite extremo de devaluación, de la degradación voluntaria no sólo de la figura, sino también de la pintura en cuanto arte de la figuración."¹

Para Antonio Manuel González, que también enjuicia el tema, la lista de pintores pertenecientes a la Nueva Figuración engloba, junto a Bacon, las experiencias postcubistas de B. Buffet o Nicolas de Staël y algunos de los más renombrados artistas que investigaron sobre la figura a través de los conceptos del graffiti: W. De Kooning, J. Fautrier, Dubuffet, el grupo Cobra,

¹ Giulio Carlo Argan, *Op. Cit.*, pág. 605.

H. Antes y A. Saura. Dando primacía a los llamados *pintores sin ubicación* (*Homeless representation*)². Por su parte, Pilar Berganza Gobantes, en su libro *Vanguardias y artistas del siglo XX*, sitúa el periodo de vigencia de la Nueva Figuración entre los años 1960 y 1970. Describiéndola como el “puente entre el Informalismo y el Expresionismo gestual, por una parte, y las corrientes figurativas posteriores (Pop, Hiperrealismo) por otra”³. Resultan evidentes las limitaciones que ha tenido la autora para recopilar información en fuentes que no fuesen del ámbito mediterráneo en la inclusión exclusiva de artistas europeos, en su mayoría implicados con el informalismo. La lista de nombres de artistas aún se amplía más en la valoración que Simón Marchán hace respecto a esta tendencia artística -E. Vedova-, pero no considerándoles como pertenecientes, sino como los *pioneros* que sirvieron de puente entre el informalismo y la Nueva Figuración. También incluye, de los artistas que J. Claus agrupó bajo el término de “modelos dudosos”, no sólo a los ya mencionados De Kooning y A. Saura, incrementa la lista con Wols y Hans Platschek.

En su evaluación del arte del siglo XX, Alfredo Aracil y Delfín Rodríguez, a parte de engrosar la lista con los artistas españoles M. Millares y M. Cuixart y el norteamericano Larry Rives, alegan que se trata de una corriente artística sin vinculación con figuración lamida y “fotográfica”: “...esta

² Antonio Manuel González, Las claves del arte. Últimas tendencias, Barcelona, Ariel, 1989, págs. 17-20.

³ Pilar Berganza Gobantes, Vanguardias y artistas del siglo XX, Godella (Valencia), Edetania, 1994, pág. 67.

corriente es ajena al mundo figurativo -formal- e idiomático de los superrealismos tipo Dalí, Magritte, Delvaux”⁴

Vicente Aguilera Cerni, como ya hemos visto, presenta el acta de nacimiento de la Nueva Figuración con la exposición “*New Images of Man*” y el libro de Hans Plastchek, *Neven Figurationen*, ambos de 1959. Y el intento de consolidarla como tendencia autónoma, en tres exposiciones de París, Madrid y Florencia (las dos primeras en 1961 y la tercera de 1963); donde se presentaba un intento confuso de superación y sometimiento al informalismo. Estas primeras tentativas, deudoras de los movimientos matéricos que habían dominado los años cincuenta, dieron lugar a una cascada de bifurcaciones figurativas, principalmente en Francia e Italia, que aspiraban con instaurarse en el panorama artístico del momento: Figuración sociológica, visionaria, narrativa, Figuración libre, mitología, cotidiana, naturalista, con sus vertientes, lírica, expresionista, realista, existencialista, intimista. Un sin fin de etiquetas que hacen más confuso el, de por sí confuso, retorno al icono de los sesenta.

No faltaron quienes, sosteniendo posturas conservadoras impregnadas de un profundo rechazo al movimiento moderno, vieron en esta vuelta a la figuración la oportunidad de incluir bajo unas siglas, más o menos reconocidas internacionalmente, cualquier tentativa figurativa por academicista que esta fuese. Planteando que se trataba de una vuelta a la *cordura* después de un oscuro periodo dominado por la abstracción:

⁴ Vicente Aguilera Cerni, Panorama del nuevo arte español. Op. Cit., pág. 232.

“...pues no es cierto, como muchos han creído, que la nueva figuración ha nacido a la muerte del informalismo, sino que existía desde mucho antes y, durante bastante tiempo, fue contemporánea de éste. Casi nos atreveríamos a decir que la aparición de uno y otro movimiento fue simultánea, pues hubo en realidad pintores que intuyeron que la solución de fondo al problema de la salida de la no figuración absoluta, reflejada en el predominio de los meros elementos formales del cuadro –líneas, planos, colores-, podía ser la aportación de un elemento poético y no sólo la investigación en el campo de la pasta pictórica y la manera del gesto –de su plasmación sobre el lienzo-“⁵

Si la lista de artistas, pertenecientes o precursores de la Nueva Figuración, puede ser muy extensa; encontrándose un mismo artista en una u otra situación, dependiendo de quien los enjuicie. También se da el caso, como el de Esther Boix, de reducir a dos, un pintor y un escultor (F. Bacon y A. Giacometti), los artistas que ejemplifican la Nueva Figuración, al unirles una característica común: “Los dos empezaron su camino dentro de este apartado mucho antes de que las coyunturas artísticas lo propiciaran. Son pues casos de “resistencia” al informalismo más que una reacción en contra”⁶. Opinión que contrasta con la que Juan Eduardo Cirlot formulaba en 1972 sobre el artista irlandés, donde no se contempla diferencia alguna entre *la figuración surgida del muro*, mediatizada por el graffiti, y la figuración auxiliada por la fotografía, que practicara el pintor de Dublín. Atendiendo exclusivamente al desgarrado expresionista, llega a considerarlo como el único aspecto relevante de los planteamientos figurativos anterior a la experiencia del pop, algo que venimos intentando desmontar.

“Francis Bacon (1910), nacido en Dublín, practica un informalismo más al margen de la materia y de sus efectos.

⁵ Manuel García Viñó, *Op. Cit.*, pág. 162.

⁶ Esther Boix, *Del arte moderno III. Europa y Norteamérica. De los totalitarismos políticos a las artes conceptuales.* Barcelona, Polígrafa, 1993, pág. 49.

...Es evidente la originalidad de este artista, pero su tremendismo a ultranza no nos parece tan profundamente "otro" como el que desarrollan las filamentosas estructuras tentaculares de un Schujze o los sarcásticos monigotes de un Dubuffet sumidos en un blanco grisáceo mortuario"⁷

La figuración existencialista de Bacon no se puede equiparar con el aumento, dentro de las experiencias artísticas del siglo XX, que han supuesto las enseñanzas de la materia y el garabateo ingenuo o psicópata. Su obra se aproxima a otra ampliación de los recursos del artista: el adiestramiento de Picasso descifrando posibilidades pictóricas ocultas de la fotografía, ajenas al ilusionismo

De toda esta serie de opiniones y enfoques distintos, parece desprenderse, a lo que a España se refiere, como apunta Francisco Calvo Serraller en su libro *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, que "el avasallador triunfo internacional del informalismo, bajo cuya protección alcanzó El Paso el reconocimiento de puertas para afuera. La primera vez que esto ocurría con un movimiento plástico organizado en nuestro país tras la Guerra Civil"⁸. Francisco Calvo Serraller y Simón Marchan coinciden al considerar la importancia del éxito en el ámbito internacional del informalismo español, como el factor primordial para la gestación y su posterior prolongación, en nuestro país, de una figuración emparentada con esta tendencia matérica. Figuración, como la que realizara el pionero Grupo Hondo, y que presentó en Madrid en 1961.

"La neofiguración, en este sentido estricto, es una de las tendencias de mayor desarrollo en España. Mientras en América o en Europa se

⁷ Juan Eduardo Cirlot, *Arte del siglo XX*, Barcelona, Editorial Labor, 1972, t. 2, pág. 392.

⁸ Francisco Calvo Serraller, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1988, pág. 118.

efectuó un rápido desplazamiento hacia figuraciones más explícitas, como el pop o “nuevo realismo”, en España perdura hasta 1965”⁹

Por consiguiente, la Nueva Figuración de tinte expresionista permaneció, con una actitud “indecisa y con nostalgia de abandonar la herencia del glorioso informalismo español”, durante más tiempo que en la mayoría de los países del mundo occidental. Con todo, las fuentes de inspiración, y dependiendo de los artistas, no se limitaron al informalismo, también se construyeron iconografías más pendientes de las cualidades de la fotografía que de lo matérico, independizando a sus artífices del enquistado informalismo y orientándolos hacia propuestas, que podemos considerar, absolutamente neofigurativas. En la mayoría de los casos, estas posturas se veían apuntaladas por la presencia de Bacon, ya que, su fuerte talante expresionista encontró un eco especial en nuestro país, proclive tradicionalmente a planteamientos de este cariz, viéndose incentivado por la situación socio-política del momento.¹⁰

Las experiencias expresionistas, donde los pintores infligían deformaciones a *las figuras*, extendiendo el mismo tratamiento expresivo al entorno donde se hallaban ubicadas. Bacon lo transforma aprovechando las enseñanzas de Picasso y la herencia cubista. El pintor neofigurativo reconstruye la imagen yuxtaponiendo los fragmentos obtenidos de una previa destrucción, que, colocados intencionadamente, suscitan en el espectador la sensación de contemplar una figura fracturada. Estallan

⁹ Simón Marchán Fiz, Del arte objetual al arte del concepto, *Op. Cit.*, pág. 24.

¹⁰ “Si había un país donde podía atraer la pintura de Bacon de manera especial, no cabe duda que era el nuestro, en el que se sumaban una tradición muy marcada por el expresionismo y una actitud de profunda rebeldía, que se gestaba por aquella época

crujidos que la descuartizan, quebrantándola, martirizándola. Es la presencia de una *tortura*. No la imagen congelada de una persona torturada como la recogería una fotografía, sino la exhibición de su patético proceso que el espectador presencia, sintiendo el sufrimiento del personaje torturado-pintado: *la tortura desarrollada en el tiempo*.

De lo que se desprende, que la utilización de la fotografía en la obra de Bacon, consiste en una acumulación de información que el pintor fractura y rompe para ser él mismo quien dramatice la figura representada, y no la imagen fotográfica la que encierre el mensaje desolador. Quizá radique aquí la diferencia capital entre estas experiencias y la de la mayoría de los pintores neofigurativos comprometidos con la denuncia social, más interesados por la recreación del *impacto* de las imágenes del periodismo fotográfico (desvirtuándolas mediante su estilización), que por la creación de un lenguaje que nos comunique ese *impacto*.

“Como espectador del arte informal, del expresionismo abstracto, he recibido su impacto técnico, la libertad que ofrecen estas experiencias para la realización del cuadro”. Estas declaraciones del José Jardiel, pintor perteneciente al Grupo Hondo, si bien denotaban una relación de dependencia, demostraban, al tiempo, su afán por superar una abstracción que, por otra parte, nunca realizó. “En cualquier caso”, como sostenía Valeriano Bozal, “la posibilidad de una alternativa al informalismo –si tal alternativa fuera deseable- pasaba por linderos muy alejados de las formas

precisamente y que hacía sentir con urgencia una voluntad de compromiso social”. Francisco Clavo Serraller, *Op. Cit.*, pág. 118.

realistas-expresionistas, es decir, exigiría una renovación radical del lenguaje plástico.”¹¹

Centrándonos en nuestro país, los artistas, una vez superadas “las ambigüedades sintácticas y semánticas”, según Simón Marchán, decidieron decantarse por engrosar las filas del *realismo crítico*, desde donde tomar una posición de denuncia social, o bien encaminarse hacia figuraciones de orden *esteticista*. Los primeros emplearon en su trabajo *imágenes prestadas*, organizándolas con un ácido carácter de denuncia (las cualidades matéricas y gestuales daban paso a un distanciamiento y una frialdad en la ejecución).

“Se juega entre diversas interpretaciones, entre diversas imágenes, y ese juego dramático consiste en su manipulación y esclarecimiento. El terreno de juego no es, propiamente hablando, el cuadro, es nuestra “imaginación, allí donde se encuentran las viejas y las nuevas imágenes, donde se ejercitan tanto la memoria visual y el reconocimiento como el descubrimiento del sentido original. Los jugadores no son los artistas, los jugadores son las imágenes –las presentes y las requeridas por las presentes-, y entre ellas se desarrollan las jugadas”¹²

Con este *realismo crítico*, que emergió de la necesidad de denuncia política, desapareció parte del rechazo sistemático a la apariencia fotográfica en la pintura; ya no supone una lacra en desdoro de la calidad de la obra, sino que, al imprimir una mayor contundencia a la imagen, aumentando la tensión y potenciando la carga crítica de la misma, lo justifica. Esto supone una revalorización de *lo fotográfico*, siempre que no se limite al mero ilusionismo, como inmediatamente apelarían los fotorrealistas.

¹¹Valeriano Bozal, “Cuatro notas para el análisis de las imágenes del Equipo Crónica”, en AA. VV., *Equipo Crónica (1965-1981)*, Valencia, Ministerio de Cultura, 1989, pág. 41.

¹²Valeriano Bozal, “Cuatro notas para el análisis de las imágenes del Equipo Crónica”, en AA. VV., *Equipo Crónica, Op. Cit.*, pág. 44.

"La primera comprobación ante las obras de Genovés reside en su índole testimonial. De ahí su apariencia casi fotográfica en ocasiones. Sin embargo, en esto hay un recurso hábilmente manejado, un equívoco querido, pues los procedimientos, aunque muy personalmente evolucionados, mantienen un sólido nexo con la tradición pictórica. Lo fotográfico proviene de las instantáneas que recogen momentos a la vez sucesivos e independientes, utilizando enfoques más o menos próximos. Es decir, al aglutinar la visualización pictórica con la fotografía, infesta el nivel de la cultura minoritaria en los hábitos visivos procedentes de los medios de comunicación de masas. Al estatismo del cuadro, a la inmovilidad de su representación, incorpora la dinámica de su proceso"¹³

¹³ Vicente Aguilera Cerni, El arte impugnado, Madrid, Edicusa, 1969, pág. 198.

3.4.2. El galerista y el teórico

Habría que tener en cuenta, para dar una visión más completa de lo que realmente significó la Nueva Figuración y la vuelta a la representación icónica de finales de los cincuenta, dos factores imprescindibles, tanto para la configuración de las tendencias artísticas figurativas, como, y quizá lo más importante en los últimos decenios, para activar el mercado. La intervención en el panorama artístico del galerista y el teórico ya no se limita a una participación indirecta (suponiendo que esto ocurriera alguna vez), sus mediaciones representan una parte decisiva en el quehacer de los artistas. Su estudio con detalle supondría el tema para una nueva tesis, por lo que nos limitaremos a dos casos concretos estrechamente relacionados con el periodo y las tendencias artísticas que nos ocupan.

"Es un hecho que..., con sólo algunas excepciones, los grandes artistas han agradado a su época. Giotto, Caravaggio, Vinci, Tiziano, Fragonard y David fueron aclamados casi unánimemente en vida. Pero a partir del siglo XIX, ese mundo estable, ordenado de acuerdo con cánones de belleza, de criterios de oficio reconocidos y donde la fijación de cotas se habría podido hacer por sondeo en los ambientes cultivados, se resquebraja y, luego, se derrumba. Delacroix, Manet, Pissarro, Van Gogh y Dubuffet han desagradado. Y si no hubieran desagradado, no habrían llegado a ser "genios" fuera de alcance y de precio."¹

Es en esta nueva época burguesa-liberal, movida por el capitalismo en su búsqueda de constante de materias primas, nuevas fuentes de fuerzas de trabajo y nuevas aplicaciones que atraigan a nuevos consumidores, cuando se configura la imagen del *galerista* y la significación del *teórico* adquiere una mayor relevancia. Esta época donde el artista se ve empujado

¹ Régis Debray, *Op. Cit.*, pág. 118.

al individualismo, en parte como la consecuencia *romántica* de su rechazo a los adelantos técnicos, por la apropiación que éstos hicieron de muchas de sus competencias, y en parte por una fascinación al culto del ego; le condujo a desechar una forma de trabajo sustentada en los gremios, las corporaciones y los talleres y donde "sólo quien podía disfrutar de medios o de determinados apoyos conseguía llegar a ser pintor. Así, quien poseía instinto, pero carecía de medios, se ponía a pintar aunque al mismo tiempo desempeñase otro oficio. Este es el motivo por el cual, siendo bastante raros en siglos precedentes, los pintores ingenuos fueron tan numerosos a partir del siglo XIX."²

El artista, inmerso en una sociedad donde la revolución incesante de los instrumentos de producción era su máxima, debió, tanto él como el mecanismo interno del mercado del arte, asumirlo al formar parte del mismo engranaje. Lo que comenzó con el Romanticismo del siglo XIX, se implantó como un afán por "lo nuevo" cada vez más ostensible, que desechara los cánones inamovibles de belleza y repudiaba los criterios de oficio por entenderlos *artesanales*: al artista sólo le quedaba la posibilidad de asumir su faceta de *creador*.

"Si el arte fuera siempre e inmediatamente agradable," el galerista "ya no tendría nada que vender, los críticos ya no tendrían artistas a los que *defender*, y los artistas ya no tendrían ninguna esperanza de escándalo."³

El *cambio* no ha sido solamente una constante específica del arte en los siglos XIX y XX, ha afectado a todas las condiciones sociales y distingue

² Mario De Micheli, *Op. Cit.*, pág. 65.

³ Régis Debray, *Op. Cit.*, pág. 117.

esta época de todas las anteriores. La defensa a ultranza del *carácter único* en la obra de arte, a parte de satisfacer cuestiones de mercado, ha servido para sustentar una ilusión: la grandeza y la vigencia del arte. Estos valores, “único”, “original”, “creativo”, no sólo debían poseerlos las obras de arte, sino el propio artista, que con su sola presencia, en cuerpo y en espíritu, avalaba la validez de la obra. Conduciendo al momento decisivo en el que, la apropiación consumada por el *mediólogo* del sentido y significado del arte, posibilita a cualquiera poder realizar una obra magistral y que cualquier cosa puede serlo, depende de la justificación que arrope la osadía. No podemos olvidar lo que apunta Gombrich:

“Los libros deben imprimirse y editarse, la música debe ejecutarse y estas necesidades de unos dispositivos suponen un freno a los experimentos más arriesgados. Por tales razones, la pintura ha resultado ser el arte más sensible a las innovaciones radicales. No es necesario saber manejar un pincel si se prefiere derramar la pintura en el lienzo, y si se es un neodadaísta también cabe enviar cualquier basura a una exposición sin que los organizadores se atrevan a rechazarla...

Es cierto que el arte también necesita, en último término, de un intermediario: el marchante exhibe sus obras y se ocupa de ellas... Él es quien debe vigilar el barómetro de la evolución, observar las nuevas tendencias y buscar nuevos valores.”⁴

¿Cómo encajar la vuelta a la representación icónica dentro de este contexto donde “*lo nuevo*” parece la regla para medir el arte, y en especial la pintura? ¿El comienzo de la fórmula, posteriormente generalizada, del *revival*, o una táctica del mercado? Esta reanudación de la figuración parece albergar muchas lecturas, pero resulta difícil, dentro de la trayectoria del arte en el siglo XX, considerar otra que no sea la de un juego irónico para superar un periodo eminentemente serio y apesadumbrado, donde las

alternativas de carácter dramático sólo representaban el final de ese periodo. Si la especial aportación de Bacon, que no es otra que la continuidad de la efectuada por Picasso, salvo en el reconocimiento tácito del hecho (nos estamos refiriendo a la utilización de la fotografía), significó, a diferencia de los restantes grandes maestros coetáneos, una aceptación de las nuevas generaciones de artistas, con las que su apología del sufrimiento no parecía sintonizar en exceso

“La fotografía como documento de la realidad y como fuente de imágenes fantásticas iba a ir mucho más allá del uso que hizo Bacon de ella para evocar la contextura de la realidad. Había, posiblemente, la sensación de que, por más que Bacon fuese admirable, *El acorazado Potemkin* era una película vieja, no nueva, y Muybridge, aunque mágico, era un personaje de otra época.”⁵

Por consiguiente, podíamos llegar a la conclusión de que sólo cuando las propiedades icónicas dejaron de relacionarse con las artes plásticas tradicionales y se emparentaron con la fotografía, fueron admitidas dentro del panorama artístico. Lo que explica la incompreensión que encontró Pollock al presentar los dibujos figurativos realizados después de la *técnica del goteo*, en los que volvía a dejar patente su admiración por Picasso, y que respondían a la presión que sobre él ejercieron las escasas ventas de sus cuadros abstractos y la opinión de los críticos, ansiosos por saber a donde conduciría su evolución.⁶

La fotografía, que fue ascendida definitivamente al rango de arte al tiempo que reaparecía la pintura figurativa, se apropió del sentido de la

⁴ Ernst H. Gombrich, *Op. Cit.*, pág. 514.

⁵ Lucy R. Lippard, *El Pop art*, Barcelona, Destino, 1993, pág. 29.

⁶ Para una mayor información se recomienda consultar a Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico*, *Op. Cit.*

imagen. Su introducción en el mundo del arte, los museos, la enseñanza en las escuelas de arte y el mercado, se dilató mucho más allá de sus propias fronteras, adueñándose de toda posible representación icónica. Lo que no es óbice, para que marchantes deseosos de recuperar un mercado que la abstracción no cubría, aprovechando este momento de reaparición de la imagen en el campo de las artes plásticas. Al encontrar una respuesta inmediata en todos los artistas deseosos de mostrar sus dotes ilusionistas, urdieron la estratagema de mostrar cualquier alternativa figurativa con la etiqueta de *Nueva Figuración*.

Se había llegado a una profunda transformación en las intenciones y las características de los dos rivales históricos del arte moderno: *abstracción contra figuración*. La lucha iconoclasta se había transmutado en la contienda de las superficies: el lienzo o la escultura reemplazado por *el objeto*.

Pollock, que entabló una lucha esquizofrénica con los dos personajes que, dentro de él, le torturaban, puede considerarse como el último exponente de una lucha iconoclasta nunca asumida. Marcado por el *complejo de farsante*, decidió, al final de su vida, rendir tributo al pintor más emblemático del modernismo. Su vuelta a la figuración, emparentada con Picasso, denota un desconocimiento de los orígenes de la obra de éste: donde Pollock sólo veía automatismo y pasión, dentro de la manera surrealista de dejar aflorar el subconsciente, se escondía la larga tarea de un contacto estrecho con la fotografía (un largo proceso que permitió al pintor español disponer de un descomunal archivo de imágenes). Pollock no entendió que el nuevo reto que se planteaba a la pintura no consistía en que

el pintor escarbarse en su interior, *autoconsumiéndose*. La solución parecía encontrarse en establecer una sintonía con la imagen fotográfica, como, por otra parte, Picasso había emprendido antes de su *periodo azul*, y pintores como Bacon habían sabido descubrir.

En consecuencia, la reintroducción de la representación icónica al ponerse en contacto con el mediólogo –en lo que afecta a su justificación como alternativa renovadora-, conducía, con su proliferación y abundancia, a un descrédito de la imagen; siendo el mercado del arte, al funcionar al abrigo de la *magia*, el que asumió el poder para dictaminar la validez de una imagen. Una conversación entablada entre Régis Debray y Léo Castelli, recogida en su libro *Vida y muerte de la imagen*, puede esclarecer este asunto. Al plantearle, el teórico al galerista, como última pregunta sobre la vigencia de las teorías del arte expuestas por Emmanuel Kant en su *Crítica del juicio*, “si es bello lo que es reconocido sin conceptos como objeto de una satisfacción necesaria” (corroborando que los artistas, en el arte, hacen todo el trabajo y la obra se impone por sí misma), Castelli no pudo menos que manifestar su rotundo desacuerdo, mostrando un gesto de sarcasmo:

“Como si él no hubiera sido el inventor de cinco o seis vanguardias sucesivas... ¿No es cierto que él y todos los profesionales del arte contemporáneo han creado a todos esos creadores? Tenerlos por intermediarios pasivos entre las obras y el público, y no por actores de pleno derecho en el escenario, sería no comprender nada. ¿Forman la “transvanguardia”, por ejemplo, Clemente, Cucchi y *tutti quanti*, o bien yo, Léo Castelli, que los he reagrupado en un mismo siglo, los he organizado en un feudo, he movilizado los medios de comunicación, he recompensado a los críticos y las revistas de arte bien inspiradas, he aconsejado a los coleccionistas y a los museos, he supervisado los catálogos, he mantenido las cotizaciones en las ventas públicas, los he hecho circular por todo el mundo, sin dejar de invitar a unos y otros para que se encuentren en mis *vernissages*, mis coloquios, mis

cenar? Esa necesidad yo no la he "defendido", la he construido; no con todas las piezas, pues en un principio ya había, es cierto, cuadros. Pero con esa materia prima, en modo alguno indiferente pero tampoco decisiva, he hecho un *must* de la plástica contemporánea... Desanimado, Castelli no siguió adelante con la *Crítica del juicio*. Había comprendido que arte vivo y filosofía del arte son dos cosas diferentes, y que entre Kant y él habría sido imposible el diálogo"⁷

⁷ Régis Debray, *Op. Cit.*, pág. 122.

**4. DE LA NUEVA FIGURACIÓN A LAS
NEOFIGURACIONES: JARDIEL, DELACÁMARA Y GARCÍA
BENEDÍ.**

Cuando le insinué a una galerista de renombrado prestigio en nuestro país, la utilización de la fotografía en la obra de Jardiel. Casi indignada me aseguró que "de ninguna de las maneras". Se debió entender la pregunta como una crítica con la intención de devaluar la obra del pintor. Pensé entonces, algo de lo que ahora estoy aún más convencido: que, directa o indirectamente, él, como todos los pintores que nos ha tocado convivir con este revolucionario invento, especialmente siendo figurativos, había hecho; sin esto querer decir que esa relación se limite a la actitud de los pintores "naifs con cámara fotográfica,... antiprofesionales *par excellence*... hostiles a la crítica y a la teoría"¹.

Esto nos hace pensar que aún se esconde detrás de la influencia que la fotografía, desde su aparición, ha ejercido sobre el arte, la idea que hizo a los pintores esconder su vinculación con ella por considerarla como un descrédito para su habilidad y creatividad. Ni las declaraciones de Bacon², ni la posterior influencia generalizada de la fotografía en el arte, amén de los hallazgos reveladores de su mediación en la obra de los grandes artistas del

¹ Peter Sager, *Op. Cit.*, pág. 18.

² "...Bacon desea que se reconozca inmediatamente el origen fotográfico de la imagen pintada. Más aún, su arte dependía entonces de subrayar la ambigüedad entre pintura formal de gran estilo y ciertos episodios actuales de movimiento o violencia tomados de fotos" en Lucy R. Lippard, *Op. Cit.*, pág. 28.

movimiento moderno³, han desmontado completamente la vieja idea de descrédito vergonzante. La pregunta que hice sin la menor intención ofensiva, y todavía sigue hiriendo susceptibilidades (me alegro de no haber tenido ocasión de hacérsela a Jardiel directamente), ha servido para interesarme por este tema, empujándome a emprender el estudio lo más profundo que, el tiempo, la posibilidad de información y el tesón, me permitiesen, dando como resultado los capítulos anteriores.

³ Podemos mencionar el hallazgo, ya comentado, del archivo de fotografías, propias y ajenas, recopilado por Picasso durante toda su vida y que le sirvieron de modelos en numerosas ocasiones

4.1. Jardiel (Madrid, 1928)

Como hemos analizado, es a partir de los años sesenta cuando la representación icónica vuelve a considerarse digna de formar parte de las *tendencias* llamadas de “vanguardia”. Esto no quiere decir que con anterioridad no hubiese habido pintores figurativos de prestigio internacional; pero las tendencias englobadas dentro de la *figuración*, no habían merecido la atención de la crítica más avanzada. Los pintores, ya mencionados, del expresionismo abstracto que, a pesar de la contradicción, trabajaron en el terreno de la figuración, así como los que se encontraban bajo la etiqueta informalista, o las figuras individuales (no olvidemos a Bacon, Giacometti o Guttuso). Realizaban, junto a los grandes maestros de las primeras vanguardias que aún seguían despertando el interés de las nuevas generaciones, un trabajo que a pesar de las reticencias que suscitaban en las posturas más radicales, era aceptado y reconocido. Con todo, lo cierto es que en los años cincuenta, la abstracción era la única opción de la pintura que merecía un reconocimiento en las altas esferas del arte –tal vez porque, tanto política como socialmente, fuese inocua-.

La infiltración de una serie de soluciones artísticas que defendían unos valores de reconocida *frivolidad*, próximos al gusto vulgar de la calle y en sintonía con los mensajes de la publicidad y la moda, parecían romper la evolución del arte contemporáneo. Vinculados con el movimiento dadaísta y deseosos por olvidar la trascendencia y el rechazo a la mecanización que habían impregnado el mundo del arte después de la segunda Guerra Mundial.

Estas ideas, su difusión y comercialización, crearon unas nuevas expectativas y reafirmaron a todos aquellos pintores que habían apostado por una figuración comprometida: podían esperar un reconocimiento y una consideración de su obra que la hiciese digna de ser expuesta en las galerías de prestigio y acceder al mercado del arte. También se dieron las reconversiones de artistas que, o bien por necesidades propias de su expresión artística, o por situarse en la punta de lanza, abandonaron la abstracción por una obra figurativa más o menos entroncada con su periodo anterior. El caso de Rotella, su obra figurativa parece presentarse de una manera pertinente, inevitable. Su paso del informalismo al neo-dada no supone un desarraigo en su ideario artístico; muy al contrario, es una consecuencia lógica del crecimiento y la incidencia de la sociedad de consumo en las grandes ciudades. De los papeles desgarrados en las paredes que aún respiraban la miseria de la posguerra, a la sucia abundancia de un consumo alienante, que necesita de la imagen para expresar su contenido informativo. Pero la presencia de la imagen transforma completamente el sentido de la obra, inmediatamente reclama nuestra atención, y lo que eran estratificaciones de materias coloreadas se transmutan en códigos descifrables: "...es precisamente la imagen, su contenido informativo, el cociente mítico, la que ocupa el primer lugar"¹. Esta obra lleva implícita el principio constitutivo de la fotografía en la esencia misma de la huella que supone la agresión intencionada o casual de los carteles depositados sobre el muro y que posteriormente el artista manipula. Cuando éstos contienen dibujos de affiches publicitarios de películas. Las

¹ Germano Celant e Ida Gianelli, *Op. Cit.*, pág. 155.

imágenes, que nacieron de una interpretación estilizada para la publicidad, también fueron realizadas a partir de fotografías, y con su anonimato, recalcan una presencia casual (*un estar ahí*) que el artista ha descubierto por su poso nostálgico.

En el caso de José Jardiel, pintor de técnica y conceptos más tradicionales, su conexión con la fotografía y las posibles influencias que, tanto ésta como el cine, pudiesen haber representado en su obra, no debe ser mayor que ejercida por la pintura tradicional, la publicidad o el cómic:

“Suelo ignorar, a veces, la “convención” del ámbito “posible”, cuando ello sirve a mis propósitos compositivos. El espectador actual, acostumbrado a una plástica libre, así como a los fundidos, encadenamientos y superposiciones del cine y a los montajes y collages publicitarios, no se siente incómodo ante tales licencias”²

Su obra, en las diversas etapas por las que ha atravesado el pintor, ha recibido diversos calificativos por parte de la crítica, incluyéndola en diferentes tendencias figurativas: existencialista, neofigurativa, expresionista, surrealista o erótica.

A lo largo de los años, sus figuras, que adquirieron mayor corporeidad y definición en los primeros sesenta, fueron erosionándose en lo que parecería la consecuencia de un envejecimiento que no sólo respondiese al paso del tiempo, sino a una descomposición maléfica que las ajase, horadado sobre ellas surcos de una profundidad inconcebible. La mayor definición descriptiva que las imágenes fueron adquiriendo a partir de los años setenta, que denotaba ciertas reminiscencias del cómic “underground” americano, las adentraba en terrenos cada vez más sombríos;

desvinculándolas de las intenciones artísticas que en esa época tenían vigencia en nuestro país. Si el cómic le debe mucho al cine, también las composiciones que Jardiel realiza a partir de los setenta están, como él mismo ha declarado, impregnadas de ambos lenguajes visuales; y sus dibujos, estén inspirados en reproducciones fotográficas, en modelos del natural o surjan de la imaginación del pintor, rezuman la artificiosidad de la *puesta en escena* característica de los fotogramas cinematográficos. Pudiendo entablar un paralelismo entre la evolución que han tenido sus imágenes, y el proceso de revelado: donde, de los matices claros y las formas indeterminadas del inicio, progresivamente va surgiendo la *imagen* en el papel fotográfico, caracterizando los detalles y saturando la densidad de los oscuros. Así, de sus primeros personajes cercanos al poscubismo, esquemáticos y de una serena simplicidad, como en el proceso fotográfico continúan definiéndose; pasando a un estado donde, aún ocultos por unos vendajes que los envuelven y aprisionan, adquieren presencia tridimensional, mediante un minucioso trabajo de claroscuro. Y comprendemos que se ha completado el proceso, cuando comprobamos que esos primeros personajes se han transformado en unos seres de precisión imposible, donde el artista nos hace visibles detalles que el ojo humano es incapaz de apreciar ¿no se esconderá la influencia de la fotografía microscópica a través de las experiencias surrealistas? Como si mirásemos por un microscopio, la figura parece el resultado de una suma de áreas fragmentadas y ampliadas, donde las proporciones de la figura se contradicen con la excesiva información de las texturas. El pintor nos ofrece

² José P. Jardiel, Sobre pintura, Altea (Alicante), Aitana, 1984, pág. 42.

una visión imposible que, por la excesiva evidencia de la imagen, le infunde un tinte ilustrativo más que la apariencia sobrecogedora que parece pretender el artista.

El boceto, de importancia capital en su trabajo, debe recoger la idea del cuadro en su totalidad; sólo el color y las características específicas de la técnica del óleo completarán la intención de la obra:

“Demasiados problemas plantea la ejecución de un cuadro como para empezar a “manchar” buscando la forma. La forma está previamente resuelta en el dibujo. Y toda la composición, el entramado geométrico, toda silueta, hasta los detalles más ínfimos, están resueltos de antemano... No soportó la idea de aventurarme a resolver formas ni claroscuros sobre el lienzo. La aventura será el color, así como luces y sombras añadidas que lo harán más complicado y rico que cualquier dibujo.”³

En los trabajos posteriores al año setenta, como ya hemos indicado, planea la estética del cómic, que tanto en sus composiciones como en su concepto, proporciona, a sus dibujos y cuadros, un ilusionismo saturado de detalles que otorga a la imagen un aspecto sofocante y donde resuenan los ecos de las pinturas de Albright⁴. La intención de las formas adquiere un sentido secuencial, al tiempo que ciñe la ordenación compositiva a una narrativa literaria: “...esas dos manos pertenecen a un juego de “doble

³ José P. Jardiel, *Op. Cit.*, pág. 21.

⁴ “Albright, Ivan Le Lorraine, (1897, North Harvey-1983 Woodstock): Pintor estadounidense... vinculado a la mejor tradición realista americana... obsesionado por la descomposición de la carne o por el signo de la corrupción y de la muerte, que pinta minuciosamente y con sobrecogedor realismo.

...Dubuffet, que en general no profería alabanzas a los pintores –a excepción de los partidarios del arte Bruto-, lo consideraba el mejor pintor americano, dedicándole una separata.” Gerard Durozoi (dir.), Diccionario del arte del siglo XX, Madrid, Akal, 1997, pág. 48.

imagen” en el que tendré que insistir. En este caso, es la misma mano, repetida “dinámicamente” como en un “cómic”, secuencia de historieta.”⁵

Primera etapa. El descubrimiento de lo existencial

“Era evidente que pertenecía –como Rafael Zabaleta, aunque con dicción distinta- al núcleo tan varo de los subproductos mediante procedentes del cubismo y de las metamorfosis picassianas”⁶

Esta opinión que le merecían, a Vicente Aguilera Cerni, los primeros trabajos de Jardiel; deja constancia de cómo la figuración postcubista, que había supuesto la revalorización crítica de los movimientos artísticos de la primera mitad del siglo después de la segunda Guerra Mundial, se había convertido en un refugio academicista de la pintura de finales de los cincuenta. Si las esperanzas revolucionarias que aparecieron en Europa al acabar la Guerra se habían basado en un reexamen cuyo objeto principal fue el *cubismo*, que seguía siendo el gran descubrimiento del siglo. La ruptura de la forma perpetrada por el artista, como plantea Argan, debía “reflejar la imagen que de *lo real* tiene la degradada y contradictoria conciencia del hombre de nuestro tiempo”, orientándose hacia una postura “rupturista y no analítica”⁷. Pero la obra de Jardiel no tardó en quedar impregnada por las vivencias que, en esa época, ya estaban llevando a cabo una transformación en la intención artística. “El filo insoportable del absurdo que mutila el vivir contemporáneo... el mito universal del hombre destruido por la contradicción”⁸, que se desprendían del existencialismo de Sartre y las “filosofías de la crisis”, incidió sobre el arte del momento. La influencia de

⁵ José P. Jardiel, *Op. Cit.*, pág. 38.

⁶ Vicente Aguilera Cerni, Panorama del nuevo arte español, *Op. Cit.*, pág. 130.

⁷ Giulio Carlo Argan, *Op. Cit.*, pág. 490.

estas ideas filosóficas *existencialistas*, le condujeron, no sólo a un interés por la materia donde el empaste paulatinamente fue adquiriendo mayor importancia y podría asociarse a lo que, en el terreno de la abstracción, estaban haciendo buena parte de los pintores del "El Paso"⁸. También supuso una dominante en su obra, singularizada por un latente e inquietante trasfondo de angustia.

En esta etapa, que culminará con la formación del grupo Hondo y la posterior exhibición de sus trabajos en la Bienal de Venecia, denota la influencia del pintor santanderino Antonio Quirós; pintor que había pasado por la experiencia parisina y fue de los primeros en introducir en nuestro país una figuración no convencional, como expone Raúl Chávarri en su *Pintura española actual*, que, junto a O. Pelayo y F. Aguayo, tilda de *neofiguras*, obviando los planteamientos teóricos de Manuel Conde y el Grupo Hondo:

"Los tres artistas que primero introducen los conceptos neofiguras en España han pasado por experiencia de una residencia en París; son éstos Antonio Quirós (Santander, 1912), Orlando Pelayo (Gijón, 1920) y Fermín Aguayo (Burgos, 1926). En los tres artistas se evidencian unas preocupaciones análogas: por un lado plantear un dominio ordenado del espacio, en segundo recrear una realidad cotidiana con lo que se acomete la empresa de abrir el cuadro como una ventana hacia un mundo posible y, en tercer orden, plantear un repertorio de imágenes que constituya la base de un entendimiento sobre supuestos esencialmente descriptivos"¹⁰

La influencia de este magnífico artista, que reconoce el propio Jardiel, y recoge Castro Beraza, le lleva, a partir de 1958, a prescindir de la línea

⁸ Vicente Aguilera Cerni, *Panorama del nuevo arte español*, Op. Cit., pág. 130.

⁹ "Jamás traicionó el pintor madrileño su inexorable estirpe de dibujante; ni cuando los furiosos expresionistas invadieron brutalmente la dicción que plasmaba en sus telas, ni cuando el erotismo grafista y diseñador de formas que subyacían en aquellos planteamientos". Joaquín Castro Beraza, *Jardiel*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1978, pág. 16.

negra que, con anterioridad, contorneaba sus figuras, sustituyéndola por la aplicación de un fondo negro sobre el que empastaba la textura: las figuras, dándoles “un tratamiento más suntuoso de la materia”, se definían más pictóricas; contrastándose y potenciando su volumen. De esta manera, Jardiel se acercaba a un informalismo del que nunca aceptó su rechazo a la representación, pero del que le seducía su tratamiento de la textura a través de la incursión de *nuevos materiales*:

“En Madrid existe la excepción de la pasión repentina, violenta, a deshora, por el arte no figurativo. Muchos pintores jóvenes se han hundido en este callejón sin salida. Yo he llegado al convencimiento de que la pintura no figurativa no tiene nada que ver con el arte. Para mí, Piet Mondrian no es un pintor. Esto puede sonar a blasfemia para muchos, pero no tengo más remedio que confesarlo. El realismo objetivo, pobre, de la Academia, jamás se podría cambiar con una masa abstracta de líneas y colores, sino con “pintura”, con la de siempre, desde Venecia a Knosos y Río de Janeiro, evolucionando eternamente en torno a un centro que es el hombre con su alegría y su dolor. Todo lo que toca el hombre se tiñe de él. Si nos apartamos de lo humano nos perdemos en la decoración”¹¹

Al leer estas líneas, no podemos dejar de pensar en las declaraciones de Francis Bacon, que tan menudo han aparecido en la primera parte de este estudio. El rechazo a la iconoclastia, que también defendía el pintor irlandés, así como su equiparación con lo decorativo, suponía la justificación de una pintura que pretendía mejorar lo que otros pintores ya habían intentado, adaptándolo al cambio de instintos que supone cada nueva generación, en un *paseo por la cuerda floja* entre lo que se llama pintura figurativa y lo que se llama abstracción.

¹⁰ Raúl Chávarri, La pintura española actual, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973, pág. 239.

¹¹ José Paredes Jardiel, Índice, nº 77, Madrid, febrero, 1955. Recogido en Francisco Calvo Serraller, España. Medio siglo de arte de vanguardia (1939-1985), Ministerio de Cultura Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1985, pág. 343.

"Puede partir directamente de la abstracción, pero en realidad nada tendrá que ver con ella. Es una tentativa de introducir lo figurativo directamente en el sistema nervioso con la mayor violencia y penetración"¹²

Para Bacon, como para Jardiel, la *pintura de siempre*, donde el pintor clavaba su mirada (Velázquez, Rembrandt, etc.), no les inducía a una dependencia academicista o a la copia del estereotipo, sino a una actualización que satisficiera sus nuevas necesidades. Debemos tener en cuenta que a ambos pintores también les unen sus inicios surrealistas. Jardiel, antes de encaminar su figuración hacia el *terreno existencial* que descubrió en la pintura de Antonio Quirós y que atravesando su periodo neofigurativo le llevaría a las endiabladas escenas de personajes mórbidos de mediados de los setenta, tuvo un inicio dentro de los "Postista" o surrealistas ibéricos:

"El jefe de este grupo fue Carlos Edmundo de Ory: "Surrealistas ibéricos o Postistas, el hecho es que fundamos un ismo y le dimos nombre", explica en sus poesías completas. Se trata de presentar al público un grupo surrealista puesto al día, en 1945, evitando la palabra prohibida en aquel momento.
... Tuvieron también sus artistas plásticos. A ellos se unió Gregorio Prieto, de regreso de su exilio inglés.
... Otros pintores postistas fueron Ivan Mosca y José Jardiel, sobrino del comediógrafo Jardiel Poncela. El canario Juan Ismael colaboró con ellos"¹³

El Grupo Hondo

En el inicio de los años sesenta, más concretamente en 1961, se forma el Grupo Hondo, que expondrá por primera vez en la desaparecida Sala Neblí de Madrid, en diciembre del mismo año. Lo conforman: Genovés,

¹² David Sylvester, *Op. Cit.*, pág. 12.

¹³ Francisco Aranda, El surrealismo español, Barcelona, Lumen, 1981, pág.179.

Jardiel, Mignoni, Orellana y el crítico Manuel Conde, más tarde se incorporarían Vento y Sansegundo. El grupo no llegará a durar dos años como formación; se disolvió tras su segunda exposición en la Biblioteca Nacional (Sala de la Sociedad Española de Amigos del Arte), en mayo del 63. Pensamos que la mejor forma de acercarnos a este acontecimiento sería, contrastar una recopilación de las opiniones vertidas por las distintas fuentes que han tratado el tema, para desmenuzar las intenciones y aspiraciones del grupo, así como su funcionamiento, que nos encaminarán al esclarecimiento de las cuestiones más significativas.

“Los artistas, que por esa fecha se encuentran en el mismo cruce de caminos, no forman el grupo para marchar juntos por una nueva ruta elegida y derivada de la discusión, sino para mostrarse una serie de materiales y recursos plásticos en crisis”¹⁴. “La dinámica del grupo es muy intensa, viéndose los cuatro pintores casi a diario, o con frecuencia semanal, o quincenal. La visita de todo el grupo al estudio por turno rotatorio, a comentar la obra exclusivamente, es feroz y despiadada pero también constructiva. Casi se pinta solamente para este momento expectante, a veces el clima es tenso, otras, distendido, siempre interesante.”¹⁵

Como explicaba Manuel Conde en la presentación del grupo: “El nombre que tomó, Hondo, obedecía al deseo de realizar una especie de introspección del hombre, a través de este tipo de pintura. La misión del arte se concentraría, para ellos, en ser testimonio de la vida, concebida como proceso agónico

... Porque el debate entre conceptos antagónicos, la alterna polémica de la validez o inutilidad de uno u otro enfoque o punto de partida hacia la creación artística, posiblemente ya no tenga fuerza para persistir, pues tanto la idea de “realismo” como de “abstracción”, están disecadas convenientemente y se exhiben, con una gran variedad de etiquetas y aclaraciones técnicas, en los lugares donde la vida es sólo una imagen, una contrafigura.

... Estamos en un punto límite. No son inevitablemente antinómicos los conceptos de “abstracción” o “figuración”. Lo que importa es la Realidad que vive el Hombre. La que le lleva a soñar o a tener miedo, a encontrar relaciones entre los seres y las cosas.

¹⁴ Joaquín Castro Beraza, *Op. Cit.*, pág. 21.

¹⁵ Inmaculada Olay, Genovés. Obra: 1965-1992, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1992, pág. 42.

...La Realidad nos preocupa e inquieta. Estamos en ella. Somos, nosotros mismos, realidad fragmentaria, múltiple. Y si, como el artista o el filósofo –acaso también el científico–, llegamos a adquirir una idea totalizadora que nos la haga habitable y coherente, sentiremos la necesidad de establecer síntesis, que nos permitan comprenderla parcialmente y explicarnos sus mutaciones.”¹⁶

“Se trataba de afirmar, en compañía, la certeza de una crisis; gritar a coro la certeza de un no, certificar, en suma, el enterramiento de toda una teoría que sus tentáculos aparentales o simbólicos habían dado cuerpo anteriormente. Era una manera de asumir la Nueva figuración sin haber dejado nunca de trenzar un mínimo hilván conceptualmente figurativo.”¹⁷

“A la vista de los resultados, y teniendo en cuenta que Genovés, Jardiel y Mignoni procedían de modalidades figurativas, sería cosa de preguntarse si ese planteamiento no era en sustancia un modo de prolongar la experiencia informalista, pero modificándola e intentando encontrarle una salida que superase su característica indeterminación. Sin embargo, se omitió que lo informal no ha sido necesariamente antfigurativo, e, igualmente, se olvidó que cierto informalismo pretende transcribir con imágenes figurativas o no, una “realidad interior” captada en las zonas ambiguas del espíritu, asomándose a los ventanales de la subjetividad y la introspección.”¹⁸

Sírvanos este breve recorrido por las opiniones, más o menos coetáneas, al acontecimiento, que la presentación del Grupo Hondo supuso como declaración de los principios de la Nueva Figuración. Sacamos en consecuencia que, sus intenciones de superación o rechazo, más que a la corriente informalista (como tendencia vinculada con lo existencial), iban dirigidas a la abstracción matérica y a la *figuración que surgió del muro*. Nada más lejos, como en el caso de Jardiel –consumado dibujante–, que pensar en una figuración condicionada al graffiti callejero, de torpe y rudimentaria factura. Sus posiciones ante la figuración existencial, se fundamentaban en un contacto con la fenomenología de la representación icónica del mundo moderno que, hacía ya tiempo, había asumido la

¹⁶ Manuel Conde. Catálogo exposición Grupo Hondo. Sala Neblí, Madrid XII-61. Recogido en Julia Barroso Villar, Grupos de pintura y grabado en España (1930-1969), Oviedo, Universidad de Oviedo, 1979, pág. 86-85.

¹⁷ Joaquín Castro Beraza, *Op. Cit.*, pág. 22.

fotografía como creadora de imágenes, y no como un proceso de realización basado en la huella (que, por otra parte, también debe su reaparición a la fotografía). El Grupo Hondo, estaba más cercano a las posturas de ciertos realistas y, es evidente, de Francis Bacon. En aquel momento, quizá España llegase más tarde, la batalla que se estaba librando, no consistía en dilucidar la vigencia del abstraccionismo o el figurativismo, sino en una disputa para esclarecer la vigencia u obsolescencia de los *soportes tradicionales*. Pues si Conde exponía, en el texto de presentación del Grupo, que tanto la abstracción como la figuración estaban “*disechadas convenientemente*” y se exhibían, “*con gran variedad de etiquetas y aclaraciones técnicas, en los lugares donde la vida es sólo una imagen, una contrafigura*”, la obra realizada por el Grupo se mantenía ligada a unos conceptos técnicos tradicionales. Esta necesidad de romper la separación entre *abstracción* y *figuración*, que no era exclusiva de España, no daría frutos innovadores retomando las interpretaciones estilizadas propias de las vanguardias figurativas, conduciría a una nueva toma de contacto con la fotografía, que ha establecido la visión actual de la realidad. Y en este campo es donde se renovó para autodevorarse. Giorgio Verzotti, en su escrito, *vanguardia artística italiana desde la segunda posguerra a los años Sesenta*, plantea la situación a que lleva la pérdida de interés por las investigaciones abstractas a finales de los cincuenta en el arte italiano, lo que sería un ejemplo del arte del área mediterránea en general:

“Estas últimas pierden, a su vez mordiente, al resolverse, por ejemplo, en una especie de academia neoconcretista, y sólo recuperan su función innovadora cuando disuelven la razón misma de aquella

¹⁸ Vicente Aguilera Cerni, *Panorama del nuevo arte español*, Op. Cit., pág. 236.

dialéctica, planteando el problema, en lugar de oposición entre tendencias, más bien como oposición de categorías, y gracias a este cambio de atención, someten el producto artístico a una radical transmutación.

Abstractos y realistas no habían puesto hasta ahora en discusión los instrumentos tradicionales de hacer arte; esto sucede en cambio con las recientes poéticas del gesto, del espacio, del signo y de la materia, que aportan problemáticas nuevas incluso a las bases materiales, llegando a poner en discusión el cuadro, la escultura, la obra tradicionalmente entendida"¹⁹

La obra de Jardiel, se transforma drásticamente en su aspecto formal.

El claroscuro, inexistente en el periodo anterior a la formación del Grupo Hondo, infunde a sus personajes una corporeidad de materia erosionada. Surgen envueltas por vendas que las atenazan y moldean la figura que encierran, tratadas con virtuosismo ilusionista. Frotados que infunden impresión de movimiento y, poco después, las características corrosiones de sus personajes que parecen debidas a una patética deuda con el tiempo, otorgándoles la apariencia de momias angustiadas. Como explicaba su autor, con ocasión de la primera muestra del Grupo Hondo: "nada ajeno al ser humano, sino, precisamente, su mismo núcleo, su intimidad más honda."

"...Con motivo de la exposición de Hondo en la Biblioteca Nacional de Madrid, en 1963, a la que llevaron diez obras cada uno... Jardiel presentaba "una serie de figuras atormentadas con todo su cuerpo, sus miembros, como vendados..."²⁰

La figura, que siempre había aparecido en su pintura, a partir de su permanencia en el Grupo Hondo se carga de un dramatismo existencial gracias al claroscuro que agudiza los efectos sensibles de la luz. El aislamiento, la incomunicación y la soledad, quedan patentes al desaparecer las cabezas, o las figuras completas, en envoltorios de siniestros vendajes,

que progresivamente le irán conduciendo hacia unos deshilachados cercanos al mundo pictórico de Bacon.

"...tras rebasar su momento transicional en el "Grupo Hondo" –las obras hechas en 1964 por José Jardiel... se acercaron, aunque con el sello poderoso de un gran dominio de sus propios medios expresivos, al mundo alucinante de Francis Bacon"²¹

Desde las filas de Hondo se había descartado la factura matérica: "los problemas de albañilería plástica no nos interesan. Se los regalamos a los que no son más que artesanos de objetos mudos e inofensivos". Orgullosos de haberse mantenido al margen de las modas, lo que significaba no haber caído en la tentación seductora del informalismo que principalmente a finales de los años cincuenta, teniendo en cuenta el éxito internacional del Grupo El Paso, suponía la alternativa casi obligada para los pintores que pretendían que su obra no tuviese exclusivamente una repercusión comercial. Sus esfuerzos, al verse "irremediamente frente del hombre", se centraban en despertar "al espectador de su cómodo letargo, del rutinario tópico de la vida moderna, tan perfectamente construida..."²²

Este compromiso, le valió a Jardiel el apoyo por parte de las instituciones oficiales, sólo tras superar las críticas que se vertieron sobre los integrantes del grupo Hondo por atentar contra la tendencia artística que había representado a España en diversos certámenes internacionales con gran éxito, y cuyos integrantes consideraban regresiva una vuelta a la figuración. La idea de llevar a la Bienal de Venecia al grupo en conjunto, no

¹⁹ Giorgio Verzotti, "La obra en cuestión", en Germano Celant e Ida Gianelli, *Op. Cit.*, pág. 167.

²⁰ Julia Barroso Villar, *Op. Cit.*, pág. 248.

²¹ Vicente Aguilera Cerni, Panorama del nuevo arte español, *Op. Cit.*, pág. 236.

le pareció conveniente a las instituciones oficiales, seleccionando exclusivamente a Genovés para la que tuvo lugar en 1963. Jardiel debió esperar al año siguiente para asistir a la Bienal a mostrar sus trabajos. Moreno Galván, que cubrió la información para la revista Artes, no escatimó sus elogios. "...Para hablar del Pabellón Español y decir lo que para mí es más revelador en él: la tremenda fuerza pictórica es el nuevo Jardiel"²³

En este momento Jardiel recibe las críticas más positivas de su trayectoria artística. No sólo Moreno Galván pondera su denuncia de "todos los conocidos males de nuestros días: la guerra, la discriminación, el genocidio", que, "a pesar de la indefinición de sus obras y sus argumentos", consigue documentar la realidad, con "esa levadura existencial que ha caracterizado siempre a su arte". Aguilera Cerni, en su libro *Iniciación al arte español de la posguerra*, también fija su atención en la vigorosa figuración del Jardiel de entonces, desligándole de cualquier tendencia de moda y patentizando la personalidad inequívoca del artista, al que se le comparaba con Francis Bacon, en la "larga serie inspirada en los sufrimientos del pueblo judío"²⁴.

Para el crítico Carlos Areán, Jardiel se mantuvo fiel a los supuestos del grupo Hondo después de su disolución en los primeros sesenta. Ve un exceso y una contradicción que el pintor "asume voluntariamente y la utiliza

²² Textos pertenecientes al catálogo de la segunda exposición del grupo Hondo, celebrada en la Biblioteca Nacional de Madrid, en mayo de 1963, recogidos en Francisco Calvo Serraller, *Op. Cit.*, pág. 551.

²³ J. M^a. Moreno Galván, "¿Muerte del Arte en Venecia?", Artes, Madrid, núm. 58, 23 junio 1964.

²⁴ Vicente Aguilera Cerni, Iniciación al arte español de la posguerra, *Op. Cit.*, pág. 112.

para hacer más intensa y alucinatoria su obra”, que, para García-Viñó, no es otra cosa que la intención del artista por pintar sentimientos:

“Ha desaparecido casi del todo la representación, pero no la referencia. Como lo que el pintor intenta plasmar es sólo *el misterioso resultado de una introspección*, se apoya en las cosas, pero no para trasplantarlas luego al lienzo, sino para *decir* lo que siente ante ellas. Por eso los puros elementos plásticos adquieren en sus telas un valor simbólico”²⁵

José Camón Aznar, que veía *algo goyesco* en “estas figuras sin acabar”, le auguraba un gran futuro a mediados de los sesenta y le ubicaba “entre lo que podíamos llamar el *expresionismo abstracto*” –curiosa ubicación para un defensor a ultranza de la figuración-. Para Raúl Chávarri, es el componente mórbido y libidinoso de los años setenta el que le parece más interesante y diferenciado de una obra “de profundas vertientes surrealistas”, incluyéndole dentro de las tendencias eróticas en la pintura contemporánea; no sin antes situarle dentro de la neofiguración, a la que considera como “el punto de llegada de un posinformalismo en el que se va disolviendo el sentido y alcance de la imagen informal, como mera pesquisa de sensaciones o de realidades y en función de necesidades puramente plásticas los tratamientos informales generan formas cada vez más explícitas”²⁶

En ninguno de los casos consultados, en ninguna de las críticas de los años sesenta o setenta publicadas en nuestro país, se interpreta esta vuelta a la representación icónica como un balance aglutinador que las aportaciones, tanto del cine como de la fotografía, habían ido quedando a lo

²⁵ Manuel García-Viñó, *Op. Cit.*, pág. 142.

²⁶ Raúl Chávarri, *Op. Cit.*, pág. 235.

largo de más de un siglo de existencia. Después del periodo informalista, salvo contadas excepciones, la representación había estado en manos de medios técnicos. Cuando, una necesidad de volver a contactar con el hombre, de entenderle y estar presentes para denunciar su aislamiento y su dolor. Los pintores que quisieron trabajar con *imágenes referenciales*, encontraron, consciente o inconscientemente, más sintonía y proximidad en las imágenes procedentes de los medios técnicos que en el archivo histórico de la Pintura, y la renovación del lenguaje plástico tenía que surgir inevitablemente de su influencia.

Los primeros planos, utilizados directa o indirectamente (por su mera contemplación), en el caso de Jardiel, le facilitaron una definición de las texturas incomparablemente más abrupta de lo que el ojo humano es capaz de percibir; Mostrando erosiones inconcebibles en *superficies* que el espectador conoce de otra manera. Otorgando un dramatismo a la imagen que fue transformándose, de los tintes existenciales de la obra de los sesenta, hacia una valoración de las superficies, más cercana a las experiencias surrealistas sobre la ambigüedad de las texturas, en los setenta (ver 2.3.3.).

La representación del movimiento, que tanto interesaría a los futuristas (entregando la imagen a la *indeterminación* y la incorporeidad), apareció de nuevo en la pintura de la Nueva Figuración. Los críticos (al unísono) la achacaron a su remanente informalista, pero esta solución estética respondía, por el contrario, al estudio que sobre la fotografía había realizado Bacon en su búsqueda de un lenguaje personal. Cuando Jardiel

empezó a utilizar barridos, que desenfocaban los fondos e incrementaban la presencia de las figuras del primer término, no estaba jugando con la inconcreción informalista, sino con unos efectos que la fotografía viene recogiendo desde que fue capaz de registrar cuerpos en movimiento (ver 2.1.1.).

Tampoco sería ocioso hacer referencia a las fotografías de las revistas de medicina que consultaba Bacon, donde, para la explicación de enfermedades de la boca, se mostraban *fotografías con todo tipo de deformaciones*. Es evidente que esta valoración estética, de unas imágenes que hasta entonces habían estado fuera de las intenciones de los artistas, influyó en las deformaciones que Jardiel infligía a sus personajes; bien por consulta directa o, y esto es evidente, por valorarlo como algo digno de ser pintado.

La simultaneidad de imágenes que, como ya hemos mencionado aparece en los trabajos de mediados de los setenta, entronca con el montaje cinematográfico a través del cómic:

“La calidad revolucionaria de esta técnica de montaje no consistía tanto, sin embargo, en la brevedad de los cortes, en la velocidad y ritmo del cambio de escena y en la extensión de los límites de lo cinematográficamente factible, cuanto en el hecho de que ya no eran los fenómenos de un mundo homogéneo de objetos, sino de elementos completamente heterogéneos de la realidad, lo que ponía cara a cara”²⁷

Como el propio artista reconoce, esta visión fragmentaria incide en ciertos temas de su pintura de los setenta, donde se yuxtaponen imágenes sin conexión de aparente. No podemos olvidar la avalancha de repeticiones,

secuencias, series y demás duplicaciones que aparecieron en la figuración de los años sesenta y setenta. Habría que buscar sus orígenes en la evidente influencia de la fotografía y el cine pasando por el cómic. Pero, aquel viaje que emprendió Monet, fijando su atención en un mismo elemento (unos álamos, un puente, una catedral, etc.), para atrapar el tiempo y descubrir sus transformaciones, fue el principio de la aplicación pictórica de unas posibilidades de la imagen que hubiesen sido impensables sin la existencia de la fotografía (ver 2.3.1.).

La influencia de la acromía en la obra de Genovés que, después de 1965, actúa como un proceso de reducción de la forma a una imagen en blanco y negro, modelándolas con una técnica de claroscuro que persigue efectos fotográficos. En los trabajos de Jardiel también supone el eje principal, que relega el color a un mero comparsa. No obstante, en su caso, este predominio de la acromía, podría entenderse como la dependencia del cuadro al dibujo preparatorio; lo que no exime a sus dibujos de un tratamiento extremadamente fotográfico (ver 2.2.4.).

Jardiel, sólo se considera responsable de estas obras, que a partir de 1964, retoman los efectos del claroscuro: "Considero importantísimo –dentro de sus contradicciones, sobre todo de línea y de materia- este periodo de transición porque significa el paso a la época plenamente aceptada y reconocida por mí... Trato la figura con más libertad, introduzco el antiguo "*chiaroscuro*" y la sugerencia de tres dimensiones por perspectiva lineal y cromática, así como el volumen aparente"

²⁷ Arnold Hauser, *Op. Cit.*, pág. 305.

En el análisis que Joaquín Castro Beraza hace del pintor, aparece una pequeña referencia a la fotografía donde asegura la mayor eficacia del trabajo del pintor para desvelar el dramatismo de la situación del pueblo judío en los campos de exterminio (tema que ocupó al artista la segunda mitad de la década de los sesenta), que la cruda documentación fotográfica, a pesar de la credibilidad implícita al medio mecánico:

“Pocas veces los horrores en los campos de exterminio en la Alemania nazi, han tenido una plasmación más paralelamente dramática a la propia realidad que las pinturas del artista madrileño. No en vano es posible sentir ante una tela de Jardiel, un mayor impacto dramático que ante una fotografía ilustradora de cualquier escena real de aquellas matanzas materializadas en las cámaras de gas”²⁸

En este siglo, mediatizado por las imágenes obtenidas gracias a la fotografía y el cine documental para demostrar los hechos. La eficacia del pintor para describir un drama, debido a su interpretación subjetiva, no se estriba en la documentación de un hecho concreto, donde el veraz registro de la fotografía hace tiempo que se adueñó de esta competencia, sino un estereotipo, una expresión genérica del dolor que vaya más allá de la mera anécdota, del mero criterio de reportero. Como el drama, transmutado en la huella torturada del artista, y que para los informalistas contenía el gesto en sí mismo, evidencia lo literario y anecdótico que resultaron los intentos figurativos encaminados en la dirección: “A diferencia de otras tendencias representativas, y salvo la obra de Bacon, creo que la neofiguración en general, y la española en particular, no logró clarificar la situación del individuo aislado en la sociedad”²⁹. En este aspecto, la obra de Jardiel se

²⁸ Joaquín Castro Beraza, *Op. Cit.*, pág. 27.

²⁹ Simón Marchán Fiz, Del arte objetual al arte del concepto, *Op. Cit.*, pág. 28.

separa, en sus intenciones, de la de Bacon, cuyos personales destilan un drama existencial que no está sujeto a ninguna situación concreta: son angustia pintada. Jardiel, sin embargo, parece querer ilustrar un momento histórico y su desenlace dramático. ¿Dónde recopiló la información para los habitáculos e incluso para las actitudes de sus personajes? No sería descabellado pensar en una documentación fotográfica. Lo que convertiría a estos cuadros en recreaciones del suceso interpretadas por el pintor. La obra de Bacon, por su parte, no responde a esa relación de *causa-efecto*, tanto las imágenes que toma prestadas del cine o de la fotografía, como de la iconografía clásica, se transforman en seres dolientes desvinculados del origen de donde surgieron: sólo son las múltiples posibilidades que presenta un *ser aislado*.

Pero, unido a su sentimiento existencial, a su “deseo ferviente de documentar una realidad de nuestros días y, con más frecuencia aún, de denunciarla”, y a pesar de la potencia de sus cuerpos lacerados, de la “aglutinación de formas humanas –demasiado humanas- en el estado más doloroso a que han podido reducirlos todos los conocidos males de nuestros días”. Todo aquel que ha escrito sobre Jardiel repara en su *oficio*, comentando su maestría y saber hacer. Para Gaya Nuño “se trata de un pintor consumadamente dotado e ingenioso”³⁰, mientras que Moreno Galván, considera que su oficio otorga a los cuadros una apariencia museal.

³⁰ Juan Antonio Gaya Nuño, La pintura española del siglo XX, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1972, pág. 394.

“...a pesar de la indefinición de sus formas y sus argumentos está pintado con una técnica que recuerda “la de los museos”³¹.

Es evidente que la pertenencia al Grupo Hondo, a pesar de su corta andadura, marcó la labor artística de Jardiel, encauzando su trabajo figurativo hacia unas posiciones más específicas. La evolución, que gracias a la dinámica del grupo experimentaron sus miembros, les permitió, no sin inconvenientes, emprender una proyección internacional. Pero la ruptura no se debió solamente, como ya apuntábamos, al método de trabajo, que la práctica constante “de crítica tan tensa y exigente” hizo insoportable. “También cansados del vacío provocado a su alrededor. (el grupo es molesto, sobre todo, para el estamento oficial o del Régimen, que se siente cómodo con la pintura “abstracta al uso”, que no cuenta “detalles” sobre la dictadura, sobre todo fuera de España. También cae incómodo entre los pintores informalistas y los galeristas ligados a ellos, que no les agrada ningún intento que suene a nueva figuración). Por otro lado (está) la táctica (?) de las galerías de atraer a algunos pintores del grupo individualmente, a fin de romper el mensaje colectivo que les viene grande en este momento (sobre todo a Juana Mordó)

Es también Juan Antonio Gaya Nuño (*La pintura española del siglo XX*), atento a la personalidad de los pintores que le interesaron, quien resume con mejor criterio la de Jardiel: “...no encuentro mejor título para elogiarle que éste de pintor raro”. Pero el estigma de *pintor raro* no se limita al criterio aislado de un crítico. Antonio Manuel Campoy, en su *Diccionario*

³¹ J. M^a. Moreno Galván, La última vanguardia, Madrid, Magius, 1969, pág. 222.

crítico del arte español contemporáneo, también utiliza la misma expresión para delimitar la personalidad del pintor madrileño: “Esta pintura de rara figuración, esconde un morbo que no es absolutamente plástico, como sí la literaturización de los asuntos primara sobre los elementos pictóricos”. Gaya, por su parte, nos explica la dificultad que encontró la crítica, a partir del éxito obtenido en su exhibición en la muestra veneciana, para seguir su carrera: “...me lo he tropezado más veces en tierras italianas que en las habituales españolas”. Jardiel, desde 1964, vivió la mayoría del tiempo fuera de España, hasta que en 1970 regreso a su país para asentarse en Alfaz del Pi (Alicante).

Cuando a Jardiel dejan de interesarle las figuras *anónimas* envueltas en vendajes que se reducían a meras formas de escabrosa constitución, comienza un periodo que, como ya hemos adelantado, caracterizará su pintura a partir de los setenta. Sus personajes experimentan un cambio en su apariencia, hasta transformándose en retratos individualizados. Ahora, las figuras parecen deformadas por la agresión que les ha producido el paso acelerado del tiempo. Las arrugas y los poros, de un tamaño exagerado, no sintonizan con la complexión de éstas; como si el pintor las hubiese mirado por un microscopio, descubriendo los pormenores de la superficie de la piel (efectos expresivos que ya hemos relacionado anteriormente con la fotografía). Este periodo, erótico para Chávarri, le parece a Marín Medina propio del espíritu del *realismo fantástico*: “...autor de peculiar estilo autónomo, de tantas sugerencias expresionistas y, en ocasiones,

modernistas, que insisten en clarificar el carácter simbólico general que tiene el lenguaje de los pintores de esta tendencia”.³²

Por consiguiente, parece como si el *oficio* del pintor, en lo que tiene de depurado artificio y de técnica elaborada (“Sabido que todo bermellón o rojo cadmio ennegrece fatalmente y que todo carmín o laca tiende a craquelarse, es conveniente que, bajo estos tonos, haya un “lecho” seguro de tierras...), decantase a Jardiel hacia posiciones más academicistas. En un periodo tan convulso como fueron los años sesenta, y especialmente para la pintura, donde, tras la amenaza de los nuevos materiales, había surgido la desestabilizadora utilización de los nuevos soportes; un pintor, tan sensible a las técnicas pictóricas del pasado, es comprensible que encontrara, en la *Escuela de Viena*, una tendencia artística con la que identificarse. Esta tendencia, que debe su origen al nuevo frente de pintura figurativa surrealizante surgido en Francia a principio de los años cincuenta, y que pronto se amplió a Bélgica. En su *realismo fantástico*, recogía las inquietudes de un sector de pintores innovadores, amantes de las técnicas muy elaboradas: “...sintácticamente hay una clara influencia de los maestros antiguos y a nivel icónico la representación detallista de contenidos alegórico-simbólicos”. En España, fue la Escuela de Málaga la que siguió estas directrices.

“Sin llegar a considerar las manifestaciones neosurrealistas como “la forma extrema de decadencia” —en expresión de N. Ponente—, es evidente que en general no han sido capaces de crear un lenguaje autónomo propio

³² José Marín Medina (com.), Colección Lorenzana, Burgos, Caja de Ahorros Municipal, 1994, pág. 11.

... no creo que se deba considerar como una aportación histórica específica de la pasada década”, los setenta. “Por otra parte, imparcialmente es necesario reconocer que la mayoría de los intentos neosurrealistas resultan muy académicos, reiterativos de fórmulas estilísticas desgastadas. Asimismo, son muy frecuentes los contenidos regresivos, reaccionarios o evasivos, salvo contadas y valiosas excepciones”³³

En este periodo de Jardiel, cuando sus imágenes adquieren un mayor carácter referencial, éstas caen, en lo que el Grupo Fi designa como la consecuencia de un exceso de información, en la *hipericonicidad*, que no conduce a un mayor esclarecimiento e información, sino a la misma impresión de *ruido* que podíamos encontrar en las imágenes de las experiencias informales.

“En efecto, podemos observar que las operaciones que proporcionan signos que serían juzgados como muy icónicos según un criterio formal, no son siempre satisfactorias para el uso al que se destinan esos signos: los tratados de medicina, que hacían hasta hace poco un uso constante de la fotografía, tienden hoy a volver a los esquemas, juzgados como más claros. Lo que sucede es que las transformaciones que conducen a una débil iconicidad en el plano formal pueden también ser descritas como filtros, los cuales seleccionan ciertos rasgos según criterios pragmáticos, para no ahogarlos en un exceso de informaciones no pertinentes según estos criterios.”³⁴

La paridad entre fotografía e imagen de incuestionable *autenticidad*, que relegó al dibujante y al pintor de su misión de reportero, por “no ser de fiar” al estar mediatizados por su subjetividad, como apunta Stelzer: “Mientras la pintura sólo podía hacer la probabilidad en cuanto a la corrección de su reproducción, la fotografía podía invocar la veracidad. Con ello introdujo en el arte un principio de realidad que la hacía superior a la

³³ Simón Marchán Fiz, Del arte objetual al arte del concepto, Op. Cit., pág. 53.

³⁴ Groupe Fi, Tratado del signo visual, Madrid, Cátedra, 1993, pág. 162.

pintura”³⁵. Estos conceptos, que surgieron de un mundo tecnificado, entendemos que empiezan a no ser inamovibles; que la hipericonicidad, como ya descubrieron los más ilustres pintores del XVII, enturbia el mensaje de la imagen, y que la fotografía no es forzosamente más explícita que el dibujo, sino que puede impregnarla de un ruido que la desvirtúa tanto como la carga subjetivista que imprime el artista.

Es esta *hipericonicidad*, suministrada por la fotografía científica, la que fascina a buena parte de los pintores del Realismo Fantástico. Los componentes de la Escuela de Viena, como el ya mencionado Albright, se encuentran embelesados ante la desbordante acumulación de detalles; y si esto ya se encontraba en cierta pintura de los maestros antiguos, en el tratamiento que de ello hacen los neosurrealistas es fácil descubrir la crudeza que la fotografía ha impuesto a la imagen. Esta definición claustrofóbica y sobresaturada de ambiente irrespirable, donde el espectador tiene un sentimiento de agobio, emerge de la supresión de la perspectiva aérea; cada elemento de la composición, este próximo o lejano, se nos presenta con la misma definición (como visto a través de una lupa), confundiendo y entorpeciendo la comprensión de la imagen. En este punto parece cerrarse un ciclo donde la fotografía pierde su hegemonía como medio limpio de información precisa y sirve de sustento para la consumación de una pintura de estética decadente. Los medios audiovisuales aparecen con fuerza en el horizonte.

³⁵ Otto Stelzer, *Op. Cit.*, pág. 173.

4.2. Luis Delacámara (Madrid, 1942)

Por buscar un hilo de conducción, y por ir analizando uno de los ingredientes significativos que vinculan la obra de Delacámara con la fotografía, hemos considerado interesante establecer un cierto parentesco entre dos artistas alemanes " que colaboraron en 1963 en un acontecimiento llamado "Manifestación de realismo capitalista": Gerhard Richter y Konrad Lueg. Si en el primero, su figuración podríamos observarla como una evolución del lenguaje baconiano hacia su aspecto más fotográfico¹, en contraste con el proceso evolutivo de Jardiel. A Lueg y Delacámara les une, en un periodo determinado de su trabajo, la utilización del negativo fotográfico que les sirvió como fuente de inspiración y como metodología. La evolución artística de Luis Delacámara, que, como explicaba Raúl Chávarri², se había "dedicado a realizar unas obras en las que una cabeza se contraponen a su positivo y a su negativo", se vio enriquecida a finales de los sesenta por el juego plástico que suscita la oposición entre imágenes en negativo y positivo. Propiciando un nuevo proceso de trabajo que trajo consigo uno de los recursos más apreciados por el artista: los *módulos*. Mediante los módulos, el artista se sirve de unas siluetas que, al repetirse, mantienen una pugna donde los contrastes entre figura o fondo (en positivo o negativo), configuran o diluyen la imagen como tal. Las siluetas se interfieren o se separan, construyendo el espacio pictórico. Las diversas orientaciones de estas siluetas determinan el carácter explícito de la

¹ "...por más que su pop no sea muy original. Ambos utilizan la imagen fotográfica: Richter en movimiento acelerado, desenfocado, un poco a la manera de Francis Bacon". Lucy R. Lippard, *Op. Cit.*, pág. 193.

² Raúl Chávarri, *Op. Cit.*, pág. 245.

composición, sugiriendo desde acercamiento hasta rechazo. Parece obvio pensar que tanto la popularización del negativo fotográfico, como la frecuencia de su manejo cotidiano, posibilitaron esta estrategia de trabajo.

Pero no olvidemos las primeras experiencias de Delacámara durante los años sesenta dentro de lo que se llamó en España "*nuevo realismo*". Esta tendencia que, contrariamente a lo que supuso la Nueva Figuración, fue "un intento de manifestar la realidad en toda su complejidad dialéctica" y donde sus integrantes estuvieron más pendientes de poner "el acento en la realidad a reflejar que en el modo de plasmarla". Como exponía Simón Marchán en mayo del 68:

"Y si emplean la representación... es porque creen que es el medio más eficaz para manifestar la realidad deseada, la prefieren por cumplir mejor su función comunicativa, en una palabra, por ser más eficaz... el "*nuevo realismo*" no será un dirigismo temático de la realidad aprovecha y elabora todo elemento plástico que la defina como una obra de arte, tendente a una unidad orgánica de tema y forma"³

La tendencia suponía un *realismo* de tinte social donde la *figura*, y en esto habría que relacionarlo con la casi totalidad de las tendencias neofigurativas que irrumpieron en la década de los sesenta, era el elemento esencial de las composiciones. Si pensamos en la obra de Delacámara, éstas, yuxtaponiéndose en una amalgama narrativa de fuertes contrastes de clarooscuro, manifestaban su presencia al espectador. Progresivamente se fueron abriendo espacios planos, imágenes invertidas y de distintos tamaños que acabaron con la perspectiva. La esquematización, al tiempo que iba suavizando y simplificando el clarooscuro, otorgaba un mayor protagonismo a

las siluetas (módulos). Con las *repeticiones* de figuras que aparecieron posteriormente, donde éstas se entremezclaban con las siluetas, y eran motivo de estudio, tanto para su ubicación en el cuadro, como para su desarrollo en polípticos, el pintor confiere un valor serial más explícito a la imagen. Estas nuevas series, más próximas a las que tuvieron su origen con la aparición de las *cartas de visitas* hacia 1860 y que influirían tanto el arte posterior, aparecieron en la pintura de Delacámara, filtrando, mediante un trabajo manual, lo que otros artistas habían desarrollado con la imagen fotográfica.

“La Historia del Arte Moderno y Contemporáneo nos permite hacer numerosas referencias a ciclos de variaciones realizados de manera más o menos estricta: Monet, que con los más modernos medios de la época, con el refinamiento y medición ópticos, alcanza en sus series de cuadros la perfecta inaprensibilidad del mundo; Mondrian, y su séquito de constructivistas, así como los maestros del arte concreto, que mediante la repetición y mínima variación de un motivo, instalan a este en la realidad; Albers, que acude a la práctica de un “ver en situaciones”, en el cual lo visible se halla en continuo movimiento; y, en los EE.UU., Ad Reinhardt y a continuación Morris Louis, Frank Stella, Kenneth Noland, Larry Bell, todos ellos buscan la certidumbre y la seguridad por medio de la serie –en contraste con los pintores del expresionismo abstracto, que se proponían expresar la espontaneidad directa y súbita-.”⁴

De esta larga lista de artistas que acudieron a las series como metodología para su trabajo, no debemos olvidar a Andy Warhol, que quizá fue quien influyó más directamente en la obra de nuestro pintor.

Otra característica, que fácilmente podría asociarse al entorno de la fotografía, es como su pintura, a partir de la inclusión de los *módulos*, se hace paulatinamente más *fría*. La calidez y confusión de las imágenes

³ Simón Marchán Fiz, *Goya* nº 84, mayo-junio 1968. Recogido en Francisco Calvo Serraller, *España. Medio siglo de arte de vanguardia (1939-1985)*, *Op. Cit.*, pág. 655.

anteriores dejan paso a una figuración cercana a la geometría, de espacios vacíos y degradados mecánicos.

“Luis de la Cámara, más libre en sus estructuras que Alexanco, y más “poético”, presenta en la exposición un cuadro-objeto, abierto al espectador a modo de díptico por ambas caras, con un diseño en el que utiliza el perfil humano, como forma vacía y a modo de módulo, consiguiendo interesantes relaciones espaciales”⁵

Este método de trabajo, basado en *módulos humanos*, lo sigue utilizando el pintor en la actualidad, permitiéndole verter su atención en algo que siempre le ha parecido el aspecto más estimulante de su trabajo como creador: la composición. “...Siempre es un módulo humano que coloco dentro de una serie de elementos circunstanciales (nudos marineros, cuerdas, uvas, ciruelas)”⁶.

El catálogo de la Galería Vandrés para una muestra monográfica durante los meses de febrero y marzo de 1971, recoge unas declaraciones de Luis Gordillo donde habla de los pintores de su generación, patentizando el *enfriamiento* como una causa común: “La pervivencia oculta de elementos informales, creo que es una constante en muchos pintores de mi misma generación artística. A boleo puedo recordar a Darío Villalba, Úrculo, de la Cámara, Giralt, Orcajo, Alexanco, etc. Todos hemos partido de *informas*, expresionistas o puramente informalistas, y hemos ido *enfriándolas* solidificándolas, hasta llegar algunos hasta el constructivismo”⁷.

⁴ Werner Spies, *Op. Cit.*, pág. 36.

⁵ Aguirre, *Artes*, nº 104-105, Madrid, enero-febrero 1970. Recogido en Francisco Calvo Serraller, *España. Medio siglo de arte de vanguardia (1939-1985)*, *Op. Cit.*, pág. 696.

⁶ Entrevista realizada por Luis Rodríguez Olivares, publicada en “Pintores de hoy”, *Gazeta del Arte*, nº 65, Madrid, noviembre 1976. Recogida en *Delacámara*, Madrid, Galería Macarrón, 1977, pág. [1].

⁷ Luis Gordillo, *Luis Gordillo*, Madrid, Galería Vandrés, 1971. Recogido en Francisco Calvo Serraller, *España. Medio siglo de arte de vanguardia (1939- 1985)*, *Op. Cit.*, pág. 716

Pero Luis Delacámara, que rozó la abstracción en los primeros setenta, nunca abandonó el componente referencial⁸. Sus módulos, que consistían en siluetas de rostros humanos, construían composiciones deudoras de la geometría, simplificándose hasta el límite de sus cualidades descriptivas, creando en sus interrelaciones un juego de formas, donde las superficies planas se agilizaban con superficies de degradados transparentes. En este momento, es cuando el pintor estuvo más cerca de atravesar la sutil barrera que separa estos dos territorios (el figurativismo del abstraccionismo), que resulta tan inconsistente para un artista que busca soluciones a su lenguaje plástico en el quehacer diario.

“Autor de una pintura expresionista, hecha de imágenes superpuestas o situadas en distintos planos, que traduce a un lenguaje jocoso su agresivo sentido crítico. En los últimos tiempos su obra se ha intelectualizado, desviando hacia un constructivismo de la imagen”⁹

En el mencionado catálogo de Luis Gordillo, éste nos explica la necesidad común de esta generación postinformalista de jugar con las imágenes y extraerles sus posibilidades sin reparos de tipo estilístico: “...durante unos años ha parecido que el geometrismo era la única solución a esta evolución; hoy, al menos yo así lo pienso, el problema está cambiando de identidad y más que una estructuración geométrica de la realidad, se va en busca de una ordenación de la libertad”¹⁰. Para Delacámara fueron años de renuncia a lo matérico, como renuncia a un recurso pictórico que con los últimos estertores del expresionismo abstracto había acabado en un

⁸ “Toda la pintura de Luis Delacámara se ha desenvuelto sin trascender los amplios y complejos límites de la representación”, José Marín Medina, Delacámara, Madrid, MRD Grupo, 1993, pág. 13.

⁹ J. I. De Blas (dir.), Pintores españoles contemporáneos, Madrid, Estiarte Ediciones, 1972, pág. 47.

academicismo esteticista, y respondía a una obligación autoimpuesta por esta generación. Como consecuencia se potenció la *bidimensionalidad* que tantas connotaciones guarda con la fotografía.

“En lo /liso/, lo que yo presento pretende ser puramente visual; en lo /rugoso/, lo que represento procede de lo táctil tanto como de lo visual”¹¹

Por el año setenta y tres, elementos figurativos de alta definición descriptiva comparten con las superficies planas, los degradados y los dibujos de línea la organización compositiva del cuadro o el dibujo. Son formas de definición fotográfica (telas, flores, frutas, etc.) que normalmente se repiten en el mismo trabajo o en varios, y que aún continuando con el planteamiento de los módulos, el componente referencial les otorga otra presencia, relegando las siluetas a meras formas abstractas; que, por otra parte, van desapareciendo progresivamente, dando entrada a un mayor número de elementos ilusionistas (baldosas en perspectiva, ventanas, paisajes, etc.), todos ellos realizados con un tratamiento esencialmente *acromático*, donde el color resulta un mero comparsa de unas formas esencialmente basadas en el claroscuro.

La obra de Delacámara, hasta 1980, juega con distintas posibilidades y confrontaciones de la imagen. La apariencia fotográfica adquiere aún más importancia, interpolando distintos tratamientos para la solución de una misma imagen, que van desde el estudio meticuloso del claroscuro, hasta la estilización que la convierte en una sencilla organización de colores planos.

¹⁰ Francisco Calvo Serraller, España. Medio siglo de arte de vanguardia (1939-1985), Op. Cit., pág. 716.

¹¹ Groupe Fi, Op. Cit., pág. 185.

Concediendo al cuadro el aspecto de una construcción a modo de *collage*, donde las figuras, del entorno próximo del artista o de su mitología personal, están remarcadas por superficies planas, gráficas o descriptivas, en un mayor acercamiento a lo que supuso la Nueva Figuración y su consabida presencia del hombre como centro de atención del artista.

Pero, el eje central de este periodo, no sólo está en la presencia del ser humano sino en como la idiosincrasia descriptiva de estas figuras transforma la idea de serie. Estas nuevas series, en que la repetición de elementos se yuxtaponen en un rompecabezas a veces inverosímil, el pintor mantiene su metodología de trabajo a partir de la noción de módulo, sustancialmente alterado por su nueva peculiaridad referencial. La contemplación de las imágenes, cotejándolas, denota la variedad de las composiciones en sí mismas, al tiempo que evidencia la alteración que la ejecución manual inculca a la definición de éstas. En esto se aleja del fenómeno de caleidoscopio, como ocurría en la obra de Warhol, donde la utilización de la fotografía despersionalizaba a la figura retratada, al diluirse, por la insistente repetición de una misma imagen, cada uno de sus rasgos característicos en un conjunto de consecuencias hipnóticas¹².

Este hecho diferenciador tiene su origen en lo distinto que se manifiesta el acercamiento de Warhol y Delacámara a la relación entre arte y fotografía. Para el primero la fotografía es parte integrante de la obra,

¹² "Los artistas *pop* han explotado hace poco ese efecto, con referencia directa a las tendencias despersionalizadoras de los medios de comunicación de masas. Se imprime un retrato en serie de Marilyn Monroe, y lo que debía representar a un ser individual, una persona, se convierte en mera cosa estereotipada, en ficha de juego", Recogido en Werner Spies, *Op. Cit.*, pág. 37.

transportada al lienzo por medios mecánicos (serigrafía). El artista la selecciona, determina la cantidad de pantallas necesarias para construir la imagen, el ajuste de las mismas y la ordenación de las que constituirán el resultado definitivo, así como su intervención para la selección del color. Delacámara, como todos los artistas que trabajaron en esta dirección, con su ejecución manual de una imagen fotográfica, aporta unas diferencias en la realización que, por otra parte podrían ser casi imperceptibles, pero que se diferencian de las que Warhol busca modificando la cantidad de tinta depositada en la pantalla o alterando el color. La elaboración lenta del trabajo manual obliga al pintor a abstraer la información recogida en la imagen fotográfica, induciéndole a cambiar la imagen para no verse atrapado por una rutina que esterilice su interés. La repetición mimética, por este motivo, que parcialmente alterada. El pintor se revela ante la rutina y la falta de estímulos que, una dilatada dedicación de tiempo, supondría para su trabajo.

El *enfriamiento* del que hablaba Gordillo, y que obligó a los pintores de esta generación a trabajar como máquinas de un acabado imaculado, sin concesiones a la espontaneidad, a la casualidad, ni a la expresión subjetiva a través del desgarró; en lo tocante a la representación icónica acarrea problemas de elaboración, que en casos como el de Equipo Crónica solventaron con estilizaciones, a medio camino entre la simplificación de la fotografía muy contrastada y soluciones del cómic de investigaciones enfocadas por ese camino. Quizá, como el grado de redundancia obtenido por Warhol en sus serigrafías, nunca podría

apreciarse en los trabajos pintados a mano; indirecta o directamente, estos pintores interesados en el trabajo repetitivo en series, vieron que la alteración de la imagen, con lo que esto tiene de perturbación, justificaba su método de trabajo; desligándose en gran medida del "desconsuelo de la repetición, la destrucción de la expresión, a causa de la sobre-información, y del disfrute, a causa del consumo"¹³.

Sin que esto signifique que sus obras se acerquen a planteamientos como los de Rauschenberg, donde se reitera una misma imagen en una serie de trabajos, siendo de vital importancia la comunión entre gesto e imagen. Las imágenes serigrafiadas se contaminan de las intervenciones gestuales, diluyéndose en ellas y haciéndose partícipes del "gesto". La frialdad, tan buscada por artistas como Delacámara, les acerca en lo formal hacia soluciones más cercanas al "optical-art", y su renuncia a pretender una imagen totalizadora que englobe las pequeñas imágenes de que consta. Como explica Werner Spies en relación con la obra de Warhol:

"Algunas de las características principales del *optical-art* –repetición, la repetición de modelos o muestras básicos, que estimulan la percepción y le crea inseguridad- son aquí susceptibles de detección. Entre esas características figura también la renuncia a una "superforma" que incluya y compendie esa especie de moléculas de la imagen"¹⁴

También se puede detectar en estas repeticiones de imágenes ciertos escauceos de Luis Delacámara con el lenguaje cinematográfico. Una cierta progresión de la imagen, como si de diversos fotogramas de una misma

¹³ Werner Spies, *Op. Cit.*, pág. 39.

¹⁴ Werner Spies, *Op. Cit.*, pág. 36.

secuencia se tratase. Impregnando al cuadro de la impresión del paso del tiempo, así como de cambios en el estado del ánimo de la figura.

El trabajo en *series* le permite al pintor investigar las posibilidades gráficas de la imagen por todos los caminos que le suscitan interés. Lo que, en el caso de la utilización de fotografías o serigrafías, acarrearía una redundancia, en sus trabajos es el lugar común para explayarse en las múltiples posibilidades de un retrato. Podríamos, en vista de la metodología de trabajo, aplicarle las palabras con que Philippe Dubois generaliza todos los procesos creativos de las tendencias neofiguras europeas: la fotografía es “un pretexto o un disparador, un modelo o un operador, un objeto o un objetivo, un testigo o una cita, una fachada o un telón de fondo, en resumen, un instrumento que hay que reinvestir constantemente, reinterpretarlo, desviarlo, manipularlo, más o menos violenta o insidiosamente, por el encuadre, por el color, por el montaje.”¹⁵

Como indica Dubois, la fotografía se reduce a un mero instrumento en el proceso creativo del pintor, perdiendo sus particularidades específicas para dar paso a un juego donde la imagen, gracias a las variantes propiciadas por el artista, se independiza adquiriendo vida propia. Las texturas gráficas, las tramas, los grafismos y los colores planos, tanto de fondos como de siluetas, comunican a la efigie una apariencia muy distinta a lo estrictamente fotográfico y acercando la obra de Delacámara al movimiento pop.

¹⁵ Philippe Dubois, “La fotografía y el arte contemporáneo”, Historia de la fotografía, Op. Cit., pág. 240.

En los años ochenta, esta forma de estructurar las composiciones como si tratase de un *collage*, desaparece. La construcción del cuadro, basada en diversos elementos yuxtapuestos a los que les tocaba representar un determinado papel en el cuadro (silla, cuadro colgado en la pared, personaje central, manos, mesa, etc.) y que eran motivo de diversas interpretaciones, da paso a un nuevo concepto constructivo también vinculado con la fotografía. El pintor, en esta nueva etapa, considera el cuadro como un campo de experimentación, donde, a partir de una imagen fotográfica extraída de la prensa del corazón, reorganiza un entramado de superficies planas. Los colores intensos y ciertas referencias descriptivas que nos dan las claves para que descifremos lo que de narrativo acontece en la imagen, construyen, a modo de puzzle, la composición del cuadro. La fuente fotográfica de la que parte (un grupo de personas situadas en un entorno), le sirven de pretexto al pintor para, estilizando la información suministrada por la fotografía y descargando a las imágenes de mucha de su carga anecdótica, elaborar unas composiciones más sintéticas y luminosas.

Valeriano Bozal, al hablar sobre el pop en Europa, presenta el *montaje* como un juego estilístico propio de Adami, "verdadero creador, con Kitaj, del pop europeo, si bien en las imágenes de Adami termina predominando la lectura de la imagen sobre el montaje que la permite y propicia. También Kitaj recurre al montaje, pero sin prescindir de los recursos que el expresionismo pone a su disposición y sin olvidar el *toque*

personal, perceptible en sus atmósferas, en la introducción de un punto de vista para fundamentar la organización iconográfica, etc.”¹⁶

En la obra que Delacámara realizó en los ochenta, la organización iconográfica depende en mayor grado de una unidad espacial y temporal que la de los setenta, más fragmentaria y con ciertos visos de desconexión entre los distintos elementos del ensamblaje, al predominar unas soluciones sobre otras. La posterior estilización, que adquiere su fundamento en el enfrentamiento de las masas de color, conlleva un refinamiento del color y la erradicación del claroscuro, que tan deudora del dibujo hacía la pintura de los setenta. Se flexibilizan las composiciones, acercándose el pintor, gracias a estas soluciones, a la obra de Adami; pero, la pintura de Delacámara, al prescindir del entramado gráfico empleado por pintor italiano, resulta más pictórica y transparente.

Algo que se mantiene estable en el proceso evolutivo, desde los años setenta hasta las *tres gracias negras* del año noventa, es su predilección por lo cotidiano. Tanto las figuras que, como piezas de un puzzle, se ensamblaban en sus cuadros de mediados de los setenta, hasta los grupos de figuras de los ochenta: son imágenes de su mundo familiar. No hay distinción entre la descripción de personas de su familia real y la de aquellos personajes que los “*mass media*” han hecho que pertenezcan a su entorno por encontrarse dentro de la sociedad del momento y que el pintor nos muestra sin diferenciaciones. Como personajes próximos.

¹⁶ Valeriano Bozal, “Cuatro notas para el análisis de las imágenes del Equipo Crónica”, AA. VV., Equipo Crónica (1965-1981), *Op. Cit.*, pág. 45.

El aspecto sustancial, que nos presenta a Delacámara como un pintor inmerso en la dinámica su siglo, es su creencia en un *mundo interpretado*, donde el artista nunca podrá realizar una representación definitiva de cualquier tema, por sencillo que éste sea. La interpretación está sujeta a tantas posibilidades y el artista puede valerse de tantas asociaciones, que siempre podrá encontrar alguna más esclarecedora. Su trayectoria, como la de la mayoría de los artistas inquietos que coincidieron con el desgaste del informalismo y el resurgimiento de las figuraciones, atravesó un primer momento donde se planteó la necesidad de entender la materia y la posterior obligación de recuperar las posibilidades icónicas del cuadro, que marcaría toda su trayectoria. El afán por crear un lenguaje personal dentro de las búsquedas comunes a su generación, le ha ido llevando de una forma más o menos banal y distanciada de entender la figura, a posiciones más expresivas, mediada la década de los ochenta. En España, como apunta Simón Marchán, el pop encontró dificultades para su consolidación, esencialmente en dos aspectos: "En primer lugar, el peso específico de la tradición informalista-expresionista que se resiste a aceptar las técnicas populares. Pero la causa principal es la naturaleza social, pues los fenómenos "pop" sólo tienen razones objetivas en sociedades industriales de consumo"¹⁷

Fueron los métodos de trabajo de los artistas pop americanos e ingleses los que realmente calaron en los artistas, que como Delacámara, perfeccionaron su metodología de trabajo en el momento de expansión de la mencionada tendencia artística. Si las cosas que se encontraban por la calle

¹⁷ Simón Marchán Fiz, Del arte objetual al arte del concepto, Op. Cit., pág. 35.

no eran las mismas *grandes cosas modernas* que encontraban los artistas americanos, y la situación político-social distaba mucho de parecerse. La iconografía debía forzosamente ser distinta, y, en consecuencia, fueron los artistas más comprometidos políticamente aquellos que, por norma general, han tenido mayor repercusión, a pesar de que en los años setenta, cierto sector de la crítica, veía con reticencias el carácter social de ciertos pintores del momento. Raúl Chávarri, pasa por alto este aspecto de la obra de Delacámara al considerar que hay oros valores que la ennoblecen:

“A pesar de las influencias de carácter social y el sentido de crónica que en muchas ocasiones adopta De la Cámara, es uno de nuestros neofigurativos más inteligentes y que dan a la realización española de esta tendencia un sentido original”¹⁸

Pero la metodología de trabajo se transformó y los artistas figurativos empezaron a trabajar a partir de imágenes prestadas -echarse la mochila al hombro, remedando la actitud de Courbet y los impresionistas, para pintar un paisaje al aire libre con lenguaje “pop”, parece cómico; así como hacer posar largas sesiones a una celebridad para realizar su retrato “pop”, estudiando sus facciones y su psicología-. Los artistas hacían acopio de imágenes para su posterior utilización y manipulación, sin tener en cuenta la Naturaleza, ni las representaciones entroncadas con el *grafitti* que habían inspirado a los pintores figurativos vinculados al informalismo. El sabor cáustico de estas imágenes se encontraba muy alejado de la caricatura tradicional; consistía en asociaciones de imágenes que rompían la lógica general de la escena, y que en Europa también se utilizó para denunciar situaciones de injusticia. El

¹⁸ Raúl Chávarri, *Op. Cit.*, pág. 246.

comentario que, a mediados de los años setenta, Campoy hacía de su obra, parece coincidir en este aspecto.

"Pintor que, sin salirse del realismo expresionista muy dentro de la tradición satírica e ilustrativa, ha sido capaz de ir configurando con elementos dramáticos y humorísticos una obra pictórica que en ningún momento degenera en caricatura, ni siquiera cuando el pintor extrema los rasgos monstruosos y bufos de algunos de sus modelos imaginarios. He aquí la versión ironizada de una sociedad que parece entonar su agrio canto del cisne, una tipología cruelmente arrastrada hasta sus últimas consecuencias expresivas"¹⁹

Parece relevante exponer unas declaraciones recogidas en el catálogo de su exposición individual en la Galería Macarrón de Madrid, en 1977; donde el pintor nos explica sus intenciones, que se han mantenido como patrón de su método de trabajo, a pesar de las variaciones propias de la adaptación de sus inquietudes en cada periodo específico:

"También deja de interesarme la materia y aparecen los colores planos y, sobre todo, el composiciónismo...

Sí, en la pintura hay muchos valores, me divierte más componer, ordenar una serie de elementos, la repetición de imágenes...

La ordenación de la realidad es, en suma, lo que me interesa... pienso que soy un pintor que hace sipnosis dentro de un realismo composiciónista"²⁰

"Exposición del pintor Luis Delacámara (Madrid-1942) en la que muestra varias obras de cierta influencia "pop" construidas de una serie de imágenes, generalmente de evocación fotográfica". Con esta breve nota, recoge Francisco Calvo Serraller la exposición que realizó el pintor en la Galería Macarrón de Madrid, en noviembre de 1982²¹. A poco más de un año, antes de que volviesen a surgir aquellas primeras inquietudes por la

¹⁹ Antonio Manuel Campoy, *Op. Cit.*, pág. 73.

²⁰ Luis Rodríguez Olivares, *Op. Cit.*, pág. [2].

materia que el artista sintiese en los albores de su proceso creativo. La obra de Delacámara pasa, en el año ochenta y cuatro, de una experimentación sobre las posibilidades que el color plano puede desarrollar en la descripción esquematizada y estilizada de agrupaciones de figuras, investigando sobre las tensiones entre gamas cromáticas de mayor y menor intensidad, grafismos, interpolación de texturas gráficas y elementos descriptivos. Consiguiendo unos conjuntos dinámicos, donde las diferentes definiciones de los personajes acreditaban la versatilidad y la riqueza de recursos del pintor. En el ochenta y cuatro las imágenes se vuelven más salvajes. Retroceden en el tiempo buscando un primitivismo que sirviese para narrar esas mismas escenas que, años antes, para describir los comportamientos de esta frívola sociedad de consumo, requería de la frialdad de las superficies pulidas con un cierto aspecto de intervención mecánica. A partir de ese momento las calidades se gestualizan, y los deshechos, las insinuaciones y lo inacabado transmutan la estética del pintor. Los colores se acercan a un primer plano por su mayor contundencia y pastosidad, perdiendo parte sutileza organizativa del periodo anterior. Se mantienen los *módulos* en el proceso constructivo, pero desaparece la evocación fotográfica. Incluso su lienzo *36 cabezas de mujer*, del ochenta y nueve, aún tratándose de retratos imaginarios organizados bajo un concepto compositivo similar al que utilizara en los años setenta; su tratamiento, rápido y expresivo, le acerca a claves picassianas extraídas de la fotografía. José María Iglesias, en la presentación del catálogo para la exposición del pintor en la Galería Macarrón, durante los meses de diciembre de 1990 y

²¹ Francisco Calvo Serraller, España. Medio siglo de arte de vanguardia, Op. Cit., pág. 1174.

enero de 1991, expresa unas opiniones que consideramos oportuno incluirlas por lo interesante de sus explicaciones:

“La serena composición es alterada por casi automatismos dibujísticos.

Parece como si la larga tradición que va desde Altamira hasta la transvanguardia quedase aquí asumida, sintetizada en unas obras que no renuncian a nada, que pasan desde el hervor cromático *fauve* a la austeridad de las piezas poco más que dibujos, aventuras de la línea por amplios espacios de color, composiciones de vecindades arriesgadas en lo cromático y soluciones compositivas de gran originalidad...

La composición ha sido siempre en este pintor un factor de primer rango.

...Hará mal quien solamente vea en estas pinturas la vertiente expresionista, la ferocidad de gestos y escorzos, el doloroso discurrir de los cuerpos y de las miradas, pues todo ello se sustenta en la serena ley compositiva que el pintor establece.

Ha trabajado muchas veces Delacámara mediante sistemas modulares propios...” ahora “especialmente en los dibujos, ecos de esos sistemas”²²

También nos habla José M^a Iglesias de lo que hay pintado debajo de lo que conforma la imagen definitiva; los distintos estratos depositados sobre el lienzo, “que el artista ha eliminado o sepultado, antes de ofrecernos” el cuadro como obra acabada, en clara alusión a la propia trayectoria del artista: “Esta saga pictórica de Delacámara viene a ser como un resumen esencializado de sus múltiples etapas anteriores con sus encuadramientos, búsquedas modulares, lineales, cromáticas, compositivas, resumidas ahora en este rotundo universo”

En esta última etapa en la evolución artística del pintor, queda *sepultada*, junto a su trayectoria anterior, la amplia investigación que, con el transcurso del tiempo, el artista había venido realizando, para un mayor

²² José M^a. Iglesias, Delacámara. Obra sobre el tema “Tres gracias Negras” 1987-1990. Madrid, Galería Macarrón, 1991, págs. [7,11,12].

enriquecimiento de su pintura, analizando las aportaciones y cualidades de la fotografía. Guiado por una idea clara, que desde que se impuso un autodistanciamiento del cuadro, siempre ha estado presente: "la ejecución de un cuadro es una investigación reiterativa en torno las numerosas posibilidades que ofrece un tema hasta lograr la versión definitiva". Postulado que aplica Víctor Nieto Alcaide, como consta en el catálogo de la exposición retrospectiva del pintor celebrada entre febrero y marzo de 1991 en el *Art Museum of The Americas* de Washington, para llegar a la conclusión siguiente: "repetir no es imitar sino someter la propia pintura a una metamorfosis intensa y permanente"²³.

De esta conclusión, y de la vinculación manifiesta entre la serie de las *Tres Gracias Negras*, que el artista ha venido realizando en los años noventa (cuando la enfermedad se lo ha ido permitiendo). Podemos sacar en conclusión, no sólo una dependencia a la metodología picassiana del trabajo y una admiración por su obra, también entrevemos un proceso creador donde la fotografía representa el mismo papel. Como apunta José Marín Medina: "siempre que se entra en el estudio de Delacámara, se encuentra uno con *Las señoritas de Aviñón...* reproducidas en cuatricromía y en pequeño formato, prendidas con una chincheta en la pared de la derecha"²⁴; no es de extrañar que "ese conjunto o "suite" muy variada de obras sobre *Tres Gracias Negras*", tenga "más referente a *Las señoritas de Aviñón* de Picasso que a las *Tres Gracias* de Rubens". Ya vimos en el apartado 2.2.2, como Picasso había estructurado la composición del mítico cuadro (según

²³ Víctor Nieto Alcaide, Delacámara. Retrospective exhibition 1962-1990, Washington D.C., Art Museum of the Americas, 1991, pág. 37.

investigaciones de Anne Baldassari) a partir de una fotografía de Edmond Fortier, siendo la aplicación de las cualidades del negativo fotográfico las que transformaron los cuerpos negros de las mujeres africanas en los rosados desnudos del cuadro; y como la intervención de Picasso, pendiente a las estilizaciones de los pueblos primitivos, hizo que las figuras surgiesen como formas interpretadas, trastocando el condicionante referencial existente hasta aquel momento.

Delacámara, tras *otra* trayectoria artística donde la fotografía ha significado un aspecto imprescindible para su formación, parece invertir el engranaje que llevó a Picasso (magnífico ojeador de todo aquello que había en el ambiente), a crear *Las señoritas*. El negativo fotográfico imaginario que, real o mentalmente, consultó Picasso y que transformaba en tonos claros la piel oscura de las africanas de la fotografía que Fortier publicara en 1906, convirtiendo en luminosas las figuras del cuadro. Con la intervención pictórica de Delacámara, antes de que se publicasen los estudios de Anne Baldassari y que salieran a la luz los descubrimientos sobre el archivo fotográfico de Picasso, como sí de un visionario se tratase, las figuras retoman su aspecto original mostrando la negritud que se escondía detrás de las tonalidades rosadas del cuadro protocubista. El pintor madrileño, realizando el revelado del negativo que consistía el cuadro picassiano, vuelve a presentar ante el espectador las mujeres sudanesas que a principio de siglo se fotografiaran para recopilar un archivo de *tipos de mujeres*.

²⁴ José Marín Medina, Luis Delacámara, *Op. Cit.*, pág. 25.

El mismo modelo *negro* del que habla Anne Baldassari para explicar que, ni el arte negro, ni el modelo vivo, le habían valido al malagueño para la realización de su cuadro, ha ido conduciendo la tarea pictórica de Luis Delacámara. El pintor ha tenido presente a la fotografía, tanto en sus momentos de mayor sintonía con el medio pictórico como cuando, según apunta Marín Medina: “se produjo su crisis, su estado de momento decisivo, por el que atravesó tanteando entre la multiplicación del módulo y el interés por el retrato, entre la pintura como gran ejercicio mecánico y la insistencia en la expresiva anamorfosis”²⁵; bien como maestra de *frialdad* y distanciamiento para la ejecución de la imagen, bien como referente utilizado de las más diversas maneras. Como ha escrito la directora del Museo Picasso de París ayudándose de unas declaraciones de Roland Barthes:

“La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que estaba ahí, parten radiaciones que vienen a tocarme, a mí, que estoy aquí; poco importa la duración de la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a tocarme como los rayos diferidos de una estrella. Una especie de unión umbilical enlaza el cuerpo de la cosa fotografiada con mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un buen medio carnal, una piel que yo comparto con el o la que ha sido fotografiado”. El brillo propio de los modelos anónimos de Fortier vendrían así, al encuentro de toda espera, a habitar en las pinturas “negras” de Picasso de figuras femeninas que aspiran a alguna “otra cosa”: alma, esencia, humanidad...”²⁶

En esta última etapa de Delacámara, al realizar el proceso de revelado del cuadro picassiano, curiosamente es cuando más lejos se encuentra de la fotografía como medio generador de iconos, pero más cerca como proceso de elaboración de la imagen; pues si sus figuras no adoptan los gestos de *Las señoritas*, son determinantes en el andamiaje plástico de

²⁵ José Marín Medina, Luis Delacámara, *Op. Cit.*, pág. 29.

²⁶ Anne Baldassari, *Op. Cit.*, pág. 81.

sus pinturas. Y el propio trabajo de ensamblaje, tan característico en su trayectoria, ahora se muestra con una valentía y crudeza inusual en periodos anteriores, más cercano al talante del pintor malagueño que (como ya indicábamos en el apartado 2.2.2.), en el cuadro mencionado, utilizó las líneas de sutura para la geometrización del dibujo de las figuras.

En resumen, podemos ver en esta “suite” de las Gracias Negras, lo que apunta Marín Medina en su libro sobre Delacámara. Como “ha entrado en su madurez incuestionable, por encima de todo y de sí mismo, y su obra se ha convertido en un campo de batalla en el que actúa con dinamismo y poder extraordinarios, reorganizando las formas, inventando un nuevo espacio, concentrando la composición, liberando el color hasta la temeridad, convirtiéndolo en energía plástica, gustándose en el trazo de la ferocidad y valorando la expresión de lo emocional. ¡Toda una aventura!”²⁷

Una aventura que, de la *batalla* entablada entre el pintor y la fotografía, destila las reflexiones y los hallazgos que hemos visto más arriba, y nos hacen pensar que se trata de un pintor que ha entendido la máxima esclarecedora de la modernidad: un pintor centrado en pintar lo *visible pero no visto*.

²⁷ José Marín Medina, Luis Delacámara, Op. Cit., pág. 29.

Oscar García Benedí (Valdepeñas, 1952-Madrid, 1990)

Oscar G. Benedí viene a pertenecer a una tercera generación de pintores figurativos que empezó su andadura artística dentro de un clima, al menos en España, donde cierto tipo de figuración significaba el paradigma de modernidad. No eran los tiempos de José Jardiel (Madrid, 1928), cuando ser un pintor figurativo representaba estar anclado en las posiciones más conservadoras (ver capítulo 3). Ni siquiera puede compararse con la situación que vivieron los artistas pertenecientes a la generación de Luis Delacámara (Madrid, 1942): que iniciaron su andadura artística en el momento en que la figuración estaba consolidando un nuevo prestigio internacional, y que, concretamente en nuestro país, se consiguió gracias al trabajo desarrollado por artistas como Jardiel (pionero en esta reivindicación).

La joven generación de pintores que, a principio de los setenta, querían seguir trabajando en la profundización y el estudio de las *posibilidades, características y errores* de la fotografía, se encontraron, a causa del desgaste de diez años de imágenes, como la representación icónica se había enquistado de nuevo en la actividad artística española. Dejando a la pintura, el dibujo y el grabado, en una situación muy distinta con la que se toparon las dos generaciones precedentes.

Tanto la primera generación de artistas nacidos alrededor de los años treinta que, en su enfrentamiento o ruptura con la abstracción, entablaron con la fotografía una relación que podríamos considerar

inconsciente. Como, los escarceos voluptuosos de los pintores nacidos en los años cuarenta (capaces de entablar todo tipo de contacto con el medio fotográfico para enriquecer sus recursos pictóricos). Suponían un envejecimiento de esta nueva andadura del icono.

La trayectoria dramática y fugaz de Oscar G. Benedí (que vivió la transición política de un país oficialmente cerrado a la influencia exterior por más de treinta años), la podemos considerar como emblemática de la facción de pintores que pretendía continuar investigando las posibilidades iconográficas de la relación entre *arte y fotografía*, y se vieron desbordados por los nuevos acontecimientos. En la década de los ochenta, tuvo que vérselas con una transformación fundamental en la canalización política del arte y una brusca modificación de su mercado, a través de nuevas galerías y nuevas muestras institucionales o privadas. La respuesta de García Benedí, que para esa época ya había emprendido una trayectoria de cierta proyección internacional, manteniendo una postura de acercamiento hacia la figura de David Hockney (por tratarse de un pintor siempre interesado por la fotografía y sus consecuencias). Nos parece más significativa, para explicar el continuismo de la *Nueva Figuración* española, que la de aquellos pintores de su misma generación, de recorrido deslumbrante, introducidos en el mercado internacional del arte, al amparo del *revival* expresionista tan difundido en Europa durante aquellos años ochenta. Encaminado su quehacer, mediante unas alternativas formales próximas al expresionismo abstracto e informalismo (*la figuración que surgió del muro*), a una renuncia manifiesta del cuerpo a cuerpo entablado con la fotografía que había

caracterizado las tendencias realmente neofigurativas. Revalorizando únicamente, la idea informalista de la *huella*: del depósito de materiales orgánicos sobre una superficie.

Benedí, también se mantuvo ajeno a la *moda* clasicista de sabor mediterráneo que propuso otro sector de pintores figurativos, y que sostenía la misma desvinculación entre *arte* y *fotografía*. Su apego por el mundo pop no podía sino repudiarla.

García Benedí personifica, por estas razones, una alternativa truncada de esta generación. Expuesta de improviso a un tormentoso estado del arte, donde, salvo en el caso de artistas consolidados de la generación anterior, perdieron importancia y atractivo comercial, las búsquedas más importante en la trayectoria de un artista: la de su formación. Aquello a lo que había dedicado sus años potencialmente más lúcidos, requería una reconversión o sencillamente la renuncia. Lo que no quiere decir que, ni Oscar G. Benedí, ni la mayoría de los pintores con inquietudes de ese periodo, estuviesen al margen de lo que estaba ocurriendo en el mundo del arte, fuera y dentro de nuestras fronteras. Resulta explicativo que, tras el trabajo que García Benedí presentó en 1976, siendo aún alumno de la entonces Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en el Palacio de Velázquez del Retiro madrileño (donde presentaba fotografías ampliadas de la cantante de canción española la Niña de la Puebla, alejado completamente de la pintura de caballete), y su participación en la XIV Bienal de Sao Paulo en 1977. El artista volviera a los soportes tradicionales, renunciando paulatinamente a la manipulación de la fotografía, como imagen

tangible, para servirse de ella como referente. Oscar G. Benedí, no era un pintor exclusivamente interesado por la pintura. Sus planteamientos artísticos, próximos a David Hockney también en este aspecto, gustaban de experimentar “en toda clase de asuntos relacionados con la imagen”:

“Era el año setenta y seis y los montajes que presentó en esta exposición resultaban de una factura avanzada y experimental emparentada, a su manera, con lo que en ese tiempo hacían en América. Desde entonces no ha parado de trabajar, y no sólo en pinturas sino también en toda clase de asuntos relacionados con la imagen. Todo ese aprendizaje y experimentación fue conformando al pintor como una especie de artista de lo visual en todas sus manifestaciones”¹

Si la generación de artistas españoles nacidos alrededor de los años treinta, con los esfuerzos propios a que obligaban las penurias de una posguerra de terrible dureza económica y aislamiento, lograron, a través del informalismo, introducirse en el mercado internacional: facilitando a la reacción figurativa posterior, siempre que contribuyese a promulgar una visión más o menos solapada de la España Negra, a encontrar las puertas abiertas. O como el caso que ya hemos planteado de la pintura de Jardiel, que, sin describir en sus cuadros situaciones de nuestro país, con sus pinturas sombrías de denuncia seguía personificando el pintor de estirpe trágica y desgarrada; y que su buena acogida en la Bienal de Venecia del sesenta y cuatro se debió en gran medida a que continuaba con ese pesimismo español tan apreciado en el extranjero.

Como ya señalamos (apartado 4.2.). De la generación de Delacámara (más vinculada al pop) también recibieron, por norma general, mejor

¹ Ignacio de Juan, “República de Guachu'wa”, Bienal, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1981, pág. [4]

acogida fuera de nuestras fronteras, aquellas propuestas que trataban con ácida carga política la intención narrativa de la imagen; aunque esta opinión, que volvió a repetirse -de alguna manera- en la siguiente generación de pintores figurativos españoles (siendo más valorados fuera de nuestro país, aquellos que realizaban un *expresionismo* adaptado a las apetencias del momento), no la compartan algunos de los artistas figurativos más afortunados en su proyección internacional que vivieron en el exilio durante la dictadura, y mantuvieron una actitud contestataria y provocadora al régimen político que gobernaba, en aquellos años, nuestro país. Tal es el caso de Eduardo Arroyo, que en declaraciones hechas en febrero del 98, viene a exponernos su visión:

“El policía que me interrogó cuando vine en el 73 y me cazaron (luego hubo presiones internacionales y me expulsaron), creo que fue Billy el Niño, me dijo una cosa muy curiosa: “Tú eres conocido y te aprovechas de ello porque hablas mal de España, pero eres una mierda como pintor”. Y yo creo que algunas personas han pensado que el hecho de tener una actitud radical respecto a muchas cosas me ha favorecido y me ha dado una imagen de notoriedad. Pero hay que decir que es al contrario, porque, primero, al venir a España en 1977 percibí una diáspora tremenda: la gente que había luchado contra Franco en el interior despreciaba a la gente que había vivido en el exterior, y decía que se habían divertido y que aquello no era oposición. Y los del exterior también despreciaban a los que habían soportado la dictadura. La segunda cuestión es que el exiliado estaba considerado aquí como un ser completamente idiota que había perdido la noción de todo, y en cierto sentido tenían razón, porque habías visto el principio, pero no el resto de la película, y no te habías enterado porque no la habías visto. Y luego yo he hecho una oposición tan radical, tan loca y tan suicida y, además, sin ningún partido y en zonas de *gauchismo* bastante peligrosas...”²

Pero tampoco podemos obviar, que cuando le detuvieron en 1973, Eduardo Arroyo venía con un prestigio artístico internacional, que, como él

² Inmaculada de la Fuente, “Contra Franco he vivido fatal”, El País, 22 de febrero de 1998, Domingo pág. 5.

mismo declara, le sirvió para su salida de la cárcel y posterior expulsión. Y no es arriesgado suponer que su contacto fácil y fulgurante con el mundo parisino de las galerías de arte, tras su llegada en el 58 (su golpe de suerte), no hubiese sido tan sencillo sin la oposición “radical, loca y suicida” que mantuvo con el sistema político vigente en nuestro país.

Con esto, sólo pretendemos exponer que (al margen de la calidad artística individual de cada pintor) las posiciones de los artistas que, “durante buena parte de los setenta en España,” vieron en la figura de Hockney “el arquetipo de la posición social del creador y de la necesaria y posible expansión de las ideas estéticas predominantes”: parece como si no reflejasen, de cara al exterior, lo que estaba aconteciendo en España. Tanto su manera cándida y *feliz* de entender la pintura, que entablaba una relación entusiasta con la fotografía, como el personaje que había construido de sí mismo y la figura artística de Hockney, sirvieron, en la década de los sesenta y parte de los ochenta, para lo que Mariano Navarro considera una importante transformación del panorama artístico español:

“En nuestro país, tanto la imagen artística -elegante, cosmopolita, con un punto de extravagancia inglesa, divertido e irónico- como la de su obra -diestra, sabia, oponiendo su riqueza formal y la inventiva de sus motivos a la parva sequedad del ambiente- intervinieron activamente en las concepciones de algunos de nuestros hoy más reputados pintores y contribuyeron a la transformación habida en la escena artística española durante esos años”³

Pero no debemos olvidar, que *nuestros pintores* vinculados a la estética de Hockney que gozan hoy de mayor reputación, a los que se refiere Mariano Navarro, son pintores de la misma generación que el pintor

³ Mariano Navarro, “Un libertino travieso”, El País semanal, 8 de junio de 1997, pág. 83.

inglés. No de aquella, como es el caso de Oscar G. Benedí, que en los años setenta comenzaba su andadura artística y que veía en este artista un modelo incuestionable para su labor creativa.

En el catálogo de la exposición *Recuperación del dibujo*, a principio de los ochenta, donde se expusieron obras de García Benedí. Martín Bartolomé, comisario de la exposición, hace un balance de *la nueva figuración que no cesa*. Vinculándola a todo tipo de planteamiento donde la figuración esté presente y obviando su, a nuestro parecer, imprescindible relación con la fotografía. Conduciéndola hacia aquel saco roto en el que cabe cualquier propuesta de representación icónica, del que hablamos al principio de este estudio:

“En *Recuperación del dibujo* se reflejan cinco tendencias plenamente vigentes dentro de las múltiples posibilidades del arte actual. La figuración, que goza en estos momentos de un esplendor inusitado, impulsado fundamentalmente por las corrientes neoexpresionistas, tiene desde algunos años atrás, una especial predilección en el gusto de los jóvenes artistas españoles. Los cultores de esta tendencia llegaron a conformar lo que en un momento dado se llamó *nueva figuración madrileña*, si bien la diversidad de opciones y la incorporación de artistas de otras latitudes –fundamentalmente catalanes y andaluces- provocó una rápida ampliación, con la que se configuró un nutrido movimiento de nueva figuración a secas”⁴

La participación del pintor que nos ocupa, que por aquel entonces realizaba unos trabajos cargados de humor y color, muy enraizados con la estética de Hockney. Irían derivando hacia una pintura más oscura, de colores ácidos e imágenes paulatinamente más emborronadas. Como las que se presentaron en la Bienal de Alejandría del ochenta y siete; donde, a pesar de dramatismo, el artista mantenía su curiosidad por lo cotidiano:

“Benedí” –como apuntaba Martín Bartolomé en la exposición del ochenta y tres- “desarrolla sus temas sobre un fondo escenográfico formado por fragmentos de interiores, bares, terrazas o márgenes de piscinas, en el que se mueven sus personajes o parte de sus miembros: una pierna de alguien que comienza a introducirse en el cuadro, o la mano de otro que acaba de pasar. En los dibujos de la Gran Vía, el fondo se convierte en el tema principal donde se destacan aspectos parciales de la arquitectura de un comercio, con detalles de plantas, mármoles o bronce, elementos y materiales que despiertan el interés del artista y que adquieren gran importancia en sus obras”⁵

Su fatal desenlace (una trágica muerte después de sufrir la tortura del alcoholismo) personifica el fin de una de las tentativas que, dentro de la neofigura (aquella que vino a buscar en la fotografía un terreno de experimentación), estuvo más y mejor enraizada con las posturas de Hockney, y que por estas condiciones específicas de su desaparición, aparece como un blanco perfecto para la utilización partidista de quienes, aprovechando alguna de las características extra-artísticas del pintor (fecha y lugar de nacimiento, comportamiento social o sexual, etc.), pretendan manipular su aportación creativa.

Si, como algún galerista ha dicho de él, se quedó en un proyecto que lo tenía todo (presencia, talento, posibilidades, etc.), pero que no realizó una obra: y sin una obra no hay *personaje*. Precisamente, esa categoría de *proyecto*, parece explicar lo que fue la Nueva Figuración que apareció en España en la década de los sesenta. Recordando las palabras de Vicente Aguilera Cerni: “Quiere esto decir que se intentaba configurar una corriente inédita desde supuestos preexistentes... Eso pudo ser la causa de que la

⁴ Martín Bartolomé (com.), Recuperación del dibujo. Jóvenes artistas españoles, Exposición itinerante, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1983, pág. 4.

Nueva Figuración no lograra su propósito de aportar un estilo figurativo por igual opuesto a la abstracción y al realismo academizante⁶

⁵ Martín Bartolomé, *Op. Cit.* pág. 4.

⁶ Vicente Aguilera Cerni, *Diccionario del arte moderno*, *Op. Cit.*, pág. 381.

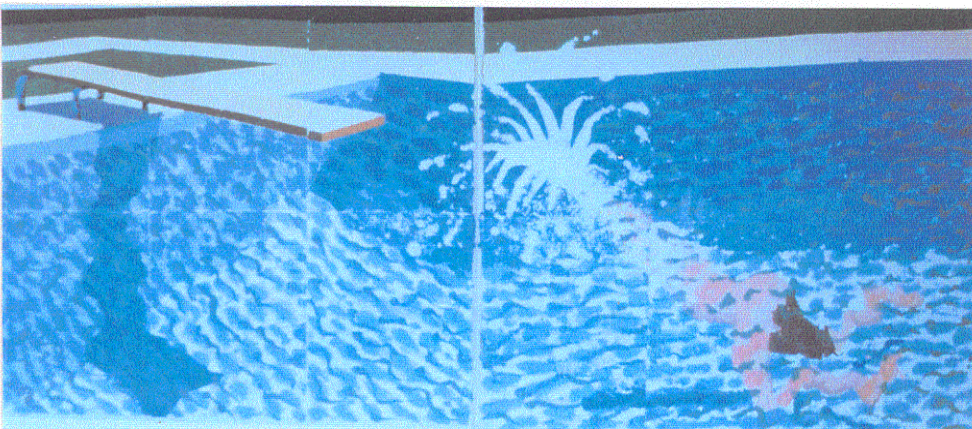
2



1



3



4

1. Claude Monet, *La catedral de Rouen*, 1915

2. Andy Warhol, *Optical Car Crash*, 1962

3. Gerhard Richter, *Paisaje con grupo de árboles*, 1970

4. David Hockney, *A Large Diver (Paper Pool # 27)*, 1978



5



6



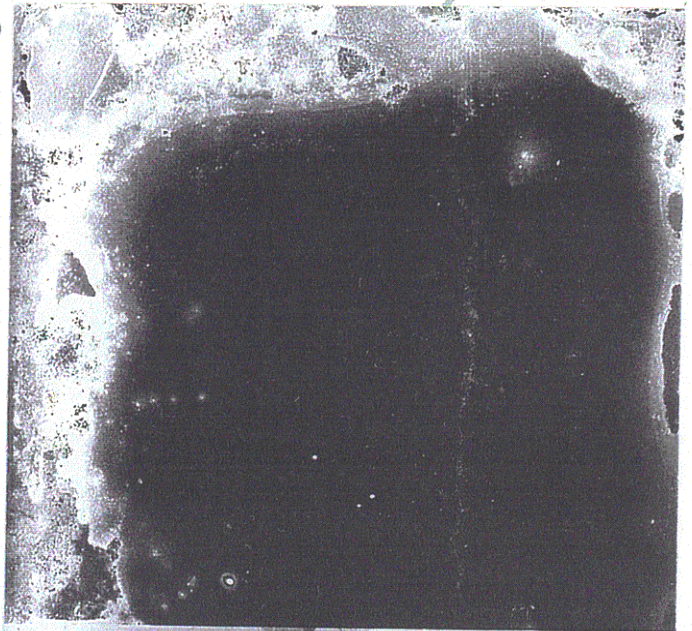
7



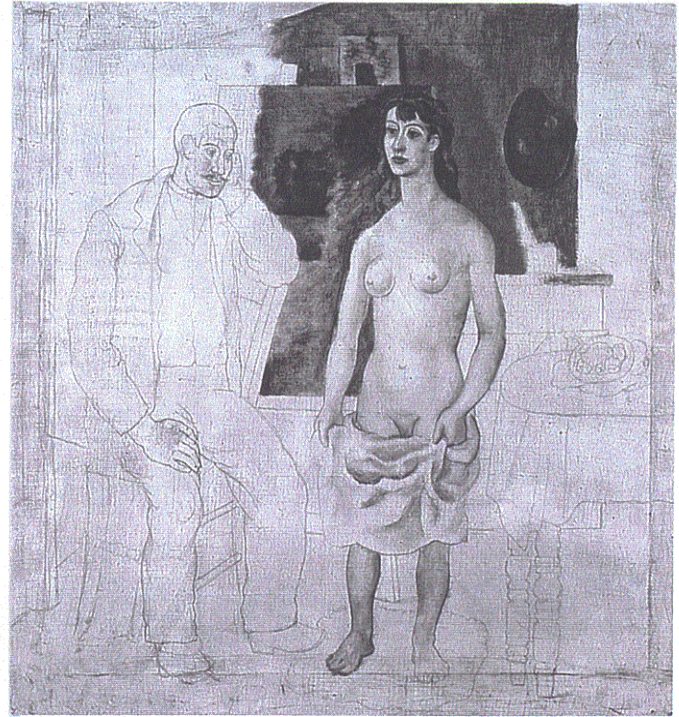
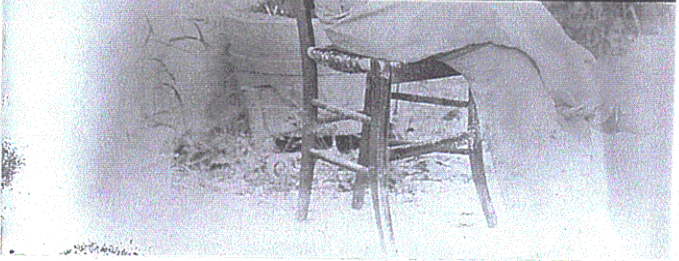
8

5. Henri Matisse, *La ventana azul*, 1913 6. Francis Bacon, *Retrato de Lucian Freud (en un sofá color naranja)*, 1965
 7. Oscar Benedit, *El ladrón de calas*, 1980 8. Luis Delacámara, 1609. *La señora del italiano y su perro de cadmio*, 1983

10



9

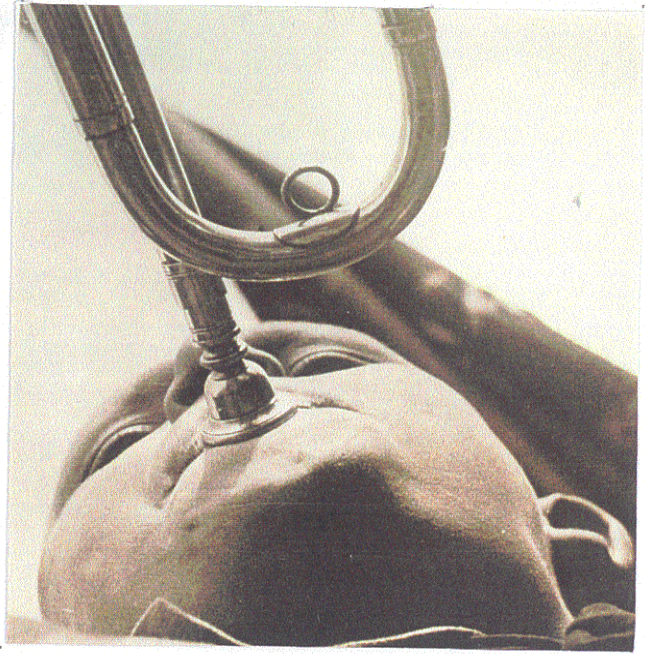


12

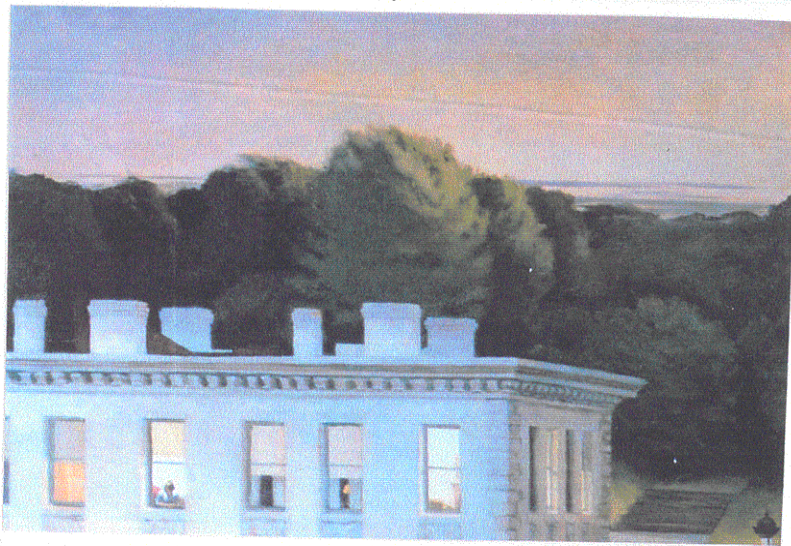
11

9. Henry Peach Robinson, *Estudio de composición*, 1860 10. Pablo Picasso, *Hombre sentado*, alrededor de 1913
 11. Pablo Picasso, *Autorretrato delante de El guitarrista*, 1913 12. Pablo Picasso, *El pintor y su modelo*, 1914

14



13

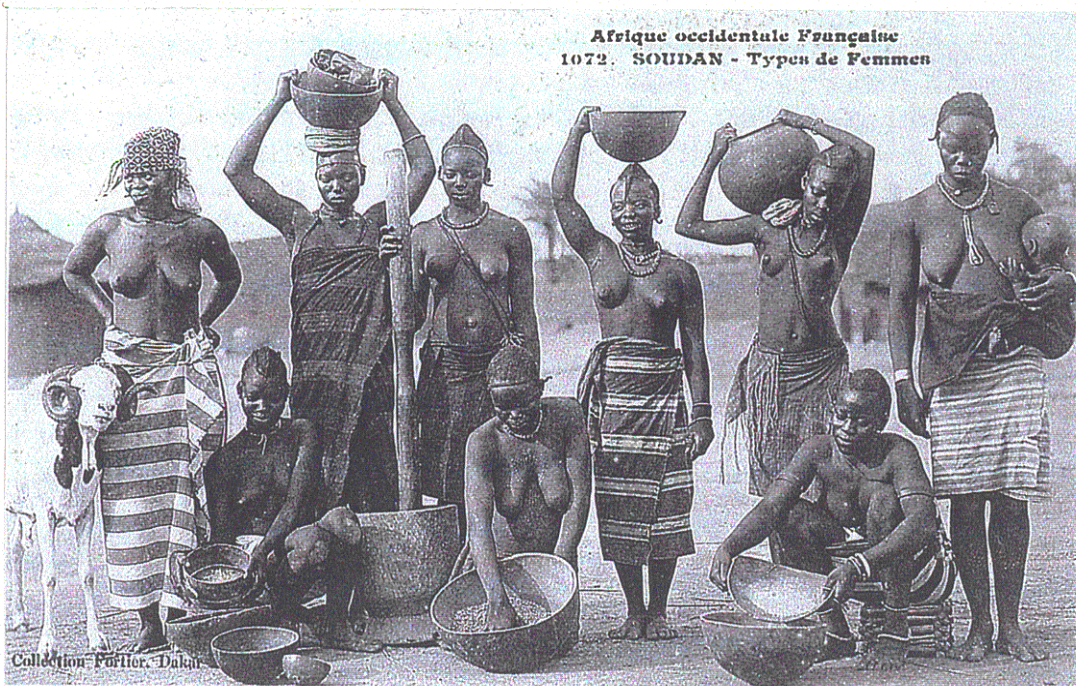


15

16



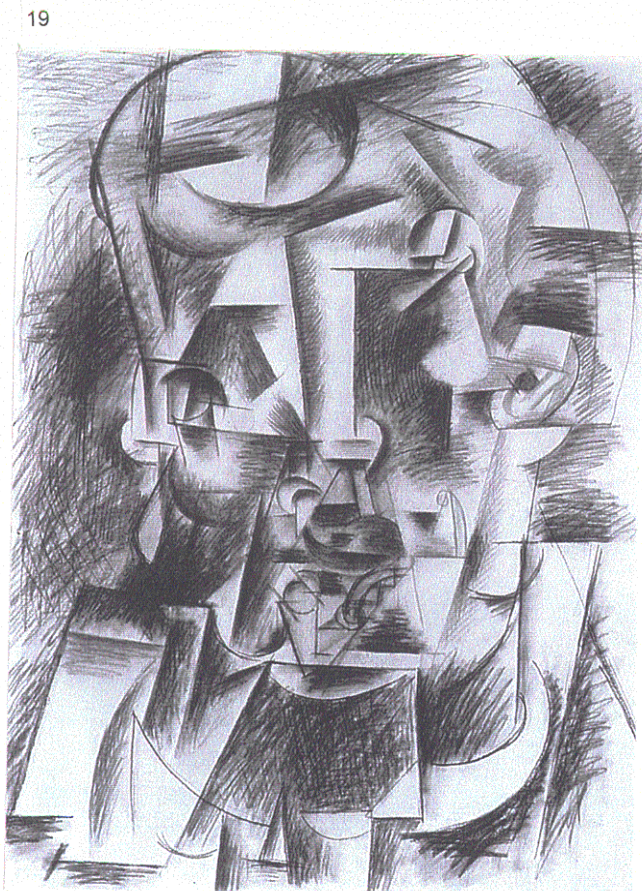
- 13. Courbet, *El origen de la vida*
- 14. Rodchenko, *Pionero con trompeta*, 1930
- 15. Edward Hoper, *Casa en el crepúsculo*, 1935
- 16. Oscar Benedí, *La tigresa*, 1980



17



18



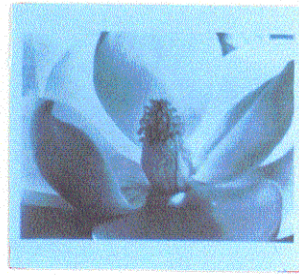
20

17. Edmond Fortier, *Tipos de mujeres. Africa occidental*, 1906 18. Pablo Picasso, *Las señoritas de Aviñón*, 1907
19. Pablo Picasso, *Cabeza de hombre*, 1910-1911 20. Ediciones Labouche, *Le Preste, un pasteur montañero*

24



25

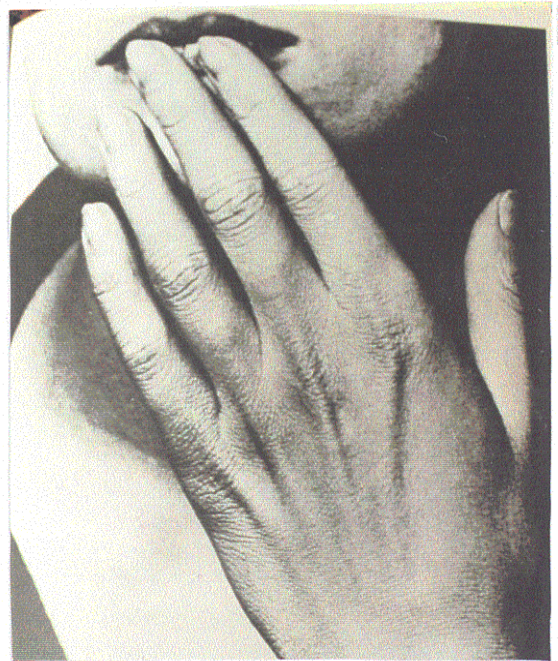


24. Georgia O'Keeffe, *Iris negro*, 1926 25. Imogen Cunningham, *Formen einer blume*, 1929

26



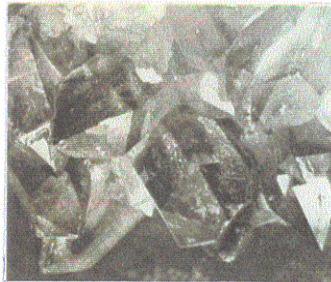
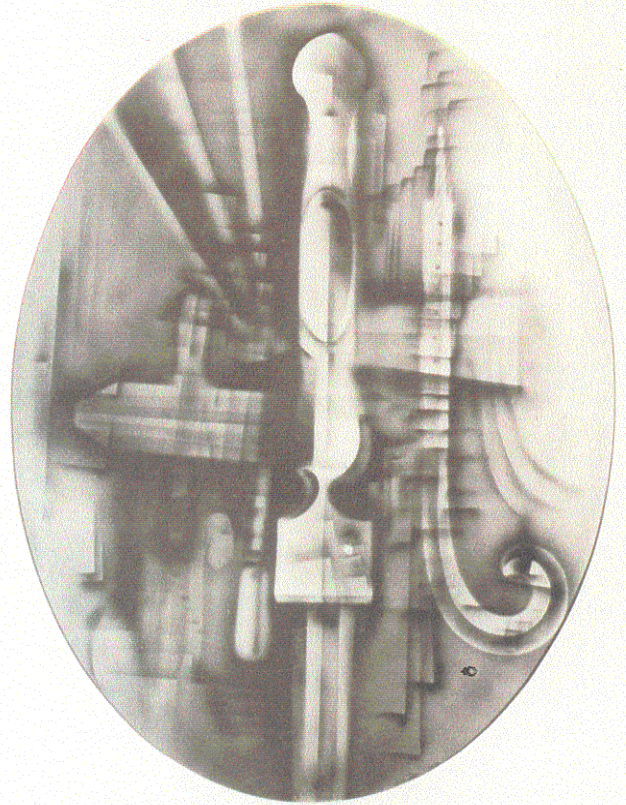
27



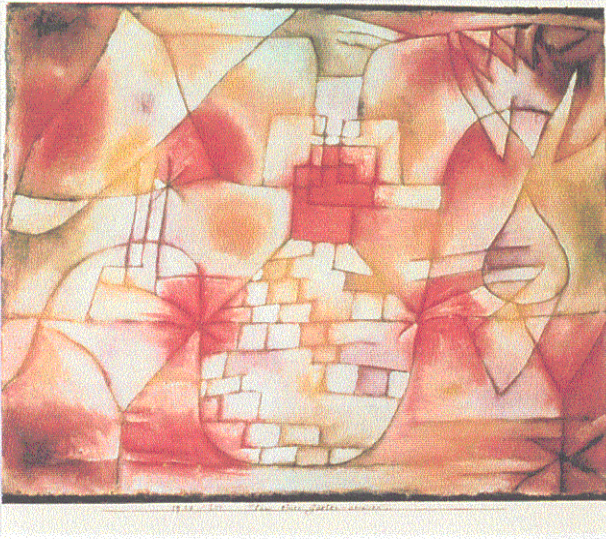
28

26. Man Ray, *Figura*, hacia 1930 27. Man Ray, *Anatomía*, hacia 1930 28. José Jardiel, *Las uvas negras*, 1977

30



29



31



32

29. Brassai, *Cristaux*, 1930 30. Man Ray, *Aerógrafo*, 1919
 31. Paul Klee, *Plan de una arquitectura de jardín*, 1920
 32. Oscar Domínguez, *Calcomanía sin objeto preconcebido 1*, 1936



33



34



35



36

33. Kurt Schwitters, (*Qualit*), 1937-38 / 34. Walker Evans, *Cartel de cine rasgado*, 1930
 35. Mimmo Rotella, *Homenaje al Presidente* (fragmento), 1963 / 36. Walker Evans, *Letrero de carretera*, 1929





37

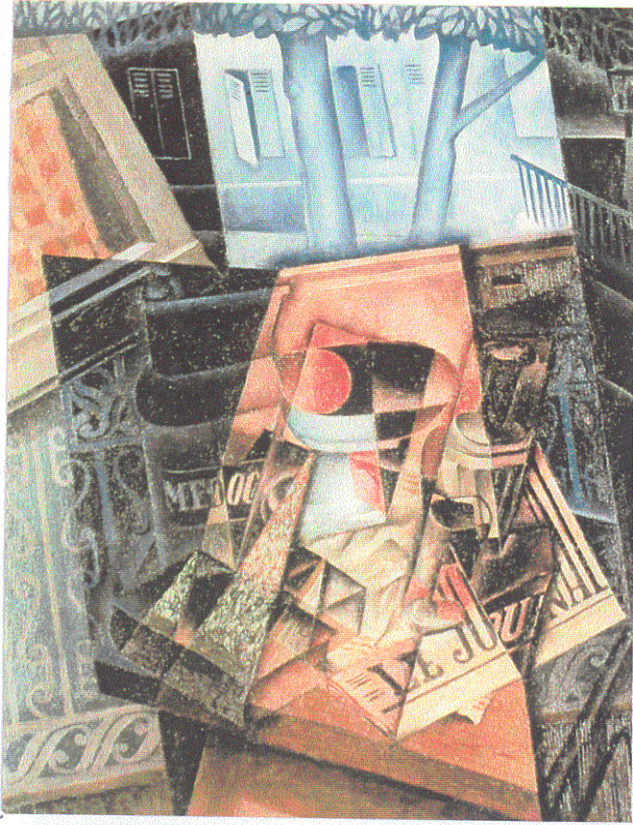


38



39

37. Brassai, *Magie*, hacia 1933
38. Jean Dubuffet, *La Metafysix*, 1950
39. José Jardiel, *Espejo ciego*, 1967



21



22



23

21. Juan Gris, *Naturaleza muerta y paisaje-Place Ravignan*, 1915
22. Luis Delacámara, *500. Mr. Perrygual*, 1978-79
23. Richard Hamilton, *I'm dreaming of a White Christmas*, 1968

Conclusiones

Como expone Andrew Marr, con motivo de unas conversaciones mantenidas con David Hockney, que fueron recogidas en un artículo publicado por Babelia en enero del noventa y siete¹: las últimas conclusiones del pintor, respecto al vínculo entre *arte y fotografía*, sorprenden por su postura de claro distanciamiento, donde manifiesta “un exuberante optimismo respecto al dibujo, en contraposición a la fotografía, *que ya he abandonado*. Su argumentación es sencilla y fascinante: la aparición de ordenadores poderosos y de fácil manejo, así como de monitores de alta definición que proporcionan ricos coloridos y texturas, nos permiten manipular las fotografías para crear infinidad de nuevas imágenes.

La fotografía, por tanto, está perdiendo su veracidad”

Hockney, después de su estrecha conexión con este medio esencial en su labor artística, en el que ha basado gran parte del afán de experimentación. Como recoge Marr: “arguye que, en las postrimerías de un siglo que no ha cesado de proclamar que la pintura está muriendo, *es la fotografía, por el contrario, la que está en vías de extinción. El dibujo la está modificando; el dibujo entendido como reconstrucción de las cosas sobre una superficie plana, pretendiendo que se trata de un espacio... Los nuevos programas informáticos, los nuevos monitores, nos devuelven al dibujo”*

El pintor británico parece querer relegar a la fotografía de nuevo a la condición de utensilio que, según sus apreciaciones, ha quedado obsoleto. Situándose en la postura de aquellos que vieron en ella una herramienta al

servicio del artista. Confirmando que, la misma evolución tecnológica iniciada en el Renacimiento², que había permitido al científico, abocado por el artista para satisfacer sus necesidades, inventar primero la cámara oscura y posteriormente la fotografía, ahora venía imponiendo los *nuevos lenguajes* nacidos de las nuevas tecnologías; arrinconando a este medio reproductor de imágenes, que ha conmocionado el panorama artístico desde mediados del siglo XIX.

Esta argumentación, de uno de los artistas que más y mejor han entendido el diálogo entablado entre *arte y fotografía*, nos sitúa de nuevo en el principio de nuestro estudio. Al corroborar que, la disputa surgida con la creciente usurpación de competencias al campo de las artes tradicionales por la fotografía, aún sigue presente. Que el artista figurativo, en lo más profundo de su pensamiento, desea imponerse, demostrando la perdurabilidad de su trabajo sobre la caducidad del material fotográfico.

“Cuando regresé a California hice un chiste diciendo que el color de Vermeer, aunque tenga ya 350 años, va a durar más que el de la Metro Goldwyn Mayer. Es cierto, porque Vermeer preparaba magníficamente el soporte físico y aplicaba el color con un cuidado y conocimiento extremos”³

Apreciaciones de Hockney que no pueden hacernos olvidar la larga trayectoria de *aportaciones, reconversiones y usurpaciones* que han

¹ Andrew Marr, “El retorno a la pintura figurativa y al dibujo”, El País, 18 de enero de 1997, Babelia pág. 19.

² “Por otra parte, para agravar su arcaísmo, los códigos icónicos que gobernaban la génesis de aquellas nuevas imágenes fotográficas procedían nada menos que de la normativa académica del *Quattrocento*, estructuradas según los principios de la perspectiva albertiana. No ofrecían, por tanto, percepciones nuevas de la realidad como las que ofrecerían más tarde las cronofotografías, el cine o la pintura cubista. Sin embargo, a pesar de su arcaísmo congénito, la imagen fotográfica primitiva fascinó a los científicos de su tiempo. Román Gubern, “Del daguerrotipo al futurismo”, El País, 24 de junio de 1989, Artes pág. 6.

³ Andrew Marr, “David Hockney”, El País, 18 de enero de 1997, Babelia pág. 19.

trastocado al arte desde la aparición de la fotografía, y que fueron predispuestas por los propios artistas, en su afán de *ilusión referencial*.

“Niepce, que era mal dibujante, había intentado conseguir una *litograffa sin dibujante*, es decir, una reproducción litográfica masiva de imágenes autogeneradas, al proyectarse mediante una cámara oscura en la piedra de impresión litográfica”⁴

El cambio de rumbo del arte en los siglos XIX y XX, como hemos valorado en las páginas del capítulo segundo, no se hubiese desarrollado de la misma manera de no haber existido este medio de reproducción de imágenes tan ágil y competitivo. La aportación de sus errores, que confirmaron la *indeterminación* impresionista y sus posteriores aplicaciones expresionistas, así como el descubrimiento –por rechazo- del *color plano*, “indiscutiblemente el gran hallazgo del medio siglo”, según Francastel. Sin olvidar las consecuencias a que, en lo concerniente a la representación del movimiento, contribuyeron las *fotografías movidas* o *doblemente expuestas*. O las posibilidades constructivas y expresivas que Picasso descubrió, no sólo en las placas a medio velar, sino en las cianotipias, en las fotografías de fotógrafos ambulantes o en las postales. Descubriendo, como descubrió Miró en una postal de *La lección de baile* de Jan Steen –comprada en el Rijkmuseum de Amsterdam, durante un viaje realizado en 1928-⁵, a partir de esas imágenes, pensadas para el recuerdo del turista, un sin fin de posibilidades y manipulaciones que facilitaban la bidimensionalidad de la fotografía y el distanciamiento del modelo que ésta permitía. Como también es el caso de Robert Delaunay, cuya “composición de *La ciudad* parece ser

⁴ Román Gubern, *Op. Cit.*, Artes pág. 6.

que proviene de una foto que tenía Delaunay en la que se veía la Torre Eiffel desde el ángulo sudoeste de la parte superior del Arco del Triunfo”⁶. Sin olvidar la innegable influencia de las *distorsiones* producidas por las lentes de las cámaras fotográficas en los volúmenes registrados, tanto más cuando se trataba de la figura humana.

Las características específicas de la fotografía (ver parágrafo 2.2.) :aunque hayan tenido su efecto en el arte no representativo, este ha sido de forma indirecta, contribuyendo principalmente al enriquecimiento del arte figurativo. Tanto el *grano*, el *negativo* o el *encuadre casual*, como la *acromía*, y la *ilusión referencial*, han ayudado a los artistas figurativos a una renovación del lenguaje plástico que ha propiciado a la *figura* un amplio repertorio de posibilidades, amparadas por un número, no menor, de planteamientos conceptuales. Si a esto unimos las nuevas *posibilidades* creadas por la unión este mecanismo con otras tecnologías (microscopios, aeroplanos, bólidos, etc.), el enriquecimiento de la imagen no hubiese alcanzado cotas semejantes, valiéndose el artista de estos artilugios mediante la contemplación directa. Incluso la figuración que surgió del muro -a la que hemos dedicado el parágrafo 2.1. - no hubiese sido posible, como hemos intentado demostrar, sin las aportaciones fotográficas de pioneros como Walker Evans o Brassai; ni su difusión posterior hubiese alcanzado la misma repercusión de no haber contado con el medio fotográfico.

⁵ Thomas Krens y Carmen Giménez (dir.), Obras maestras de la colección Guggenheim. De Picasso a Pollock, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Publicación del Solomon R. Guggenheim Museum, 1991, pág. 230.

⁶ Thomas Krens, y Carmen Giménez (dir.), *Op. Cit.*, pág. 108.

Le deben mucho las artes plásticas a la fotografía. Ésta, no sólo ha conseguido que evolucionen: ha sido considerada—por su objetividad visual—, en algunas épocas especialmente, y, desde su aparición, por distintas personas relacionadas con el mundo del arte, cómo la causa indiscutible del artista para el abandono del orden referencial. El dismantelamiento del concepto artesanal del arte, con la extinción de los gremios y demás organizaciones corporativas, aunque sea sólo en una parte, también viene inducido por la fotografía, que, por su importante presencia en la sociedad, no ha cesado de inculcar principios evolutivos en la esfera artística.

Cuando elegimos a tres pintores, cercanos en el espacio y en el tiempo, que se han encontrado especialmente inmersos —y por causas diferentes— en la vorágine desatada por la fotografía. Al tiempo que deseábamos rendirles un homenaje, queríamos dejar constancia de las implicaciones de la fotografía en su labor creativa; observando una visión crítica de su obra sólo en lo concerniente a este asunto, y esté específicamente relacionado con él.

No pretendemos revisar todos los puntos ya analizados en este estudio. Queremos exponer, cómo las rencillas de primer momento, cuando la fotografía asaltó el espacio de la representación que ostentaban las artes y artesanías tradicionales, aún siguen presentes, adaptadas a la nueva situación de una tecnología; que en su proceso evolutivo, al igual que la *cámara fotográfica* desbancó a *la cámara oscura* para el estudio metódico de la realidad que realizaba el artista, las nuevas tecnologías arrinconarán a la cámara fotográfica de proceso *foto-químico*: proclamando al *dibujo* como

claro vencedor. Pero esto supondría desestimar el valor creativo y artístico de las imágenes fotográficas, algo que nos parece lamentable. Todos los artilugios anteriores que la precedieron no fueron capaces de dejar su *huella*, ni sobre un papel emulsionado, ni en la sociedad.

Bibliografía consultada

- AA. VV., Brassaï. Del surrealismo al informalismo, Barcelona, Fundació Tàpies, 1993.
- _ Claude Monet 1840-1926, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.
- _ Contemporary Painters of Spain at the New York Word's Fair, Madrid, Dirección de Bellas Artes, 1964.
- _ Equipo Crónica (1965-1981), Valencia, Ministerio de Cultura, 1989.
- _ Il tempo dell'immagine. Il Biennale internazionale della giovane pittura. Ente Bolognese Manifestazione Artistiche, Bologna, Alfa, 1967.
- _ Juan Gris (1887-1927), Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.
- _ Kurt Schwitters, Madrid, Fundación Juan March, 1982.
- _ La Paloma, Madrid, Galería Vandrés, julio de 1972.
- _ Oscar Benedí. Pinturas y dibujos, Almagro (Ciudad Real), Galería Fúcares, 1981.
- _ Rafael Canogar, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982.
- _ Rodchenko-Stepanova, Madrid, Fundación Banco Central Hispanoamericano, 1992.
- _ 20 años de pintura española, Madrid, Editora Nacional, 1962.
- _ Videoculturas de fin de siglo, Madrid, Cátedra, 1990.
- _ Walker Evans 1928-1974, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983.
- Aguilera Cerni, Vicente (dir.), Diccionario del arte moderno, Valencia, Fernando Torres Editor, 1979.
- _ El arte impugnado, Madrid, Edicusa, 1969.

- _ Iniciación al arte español de postguerra, Madrid, Península, 1970.
 - _ Panorama del nuevo arte español, Madrid, Guadarrama, 1966.
 - _ "En el espejo del tiempo", en Textos, pretextos y notas. Escritos escogidos, 1953-1987, t. I, Valencia, Ajuntament de Valencia, 1987.
- Aracil, Alfredo y Delfín Rodríguez, El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno, Madrid, Istmo, 1988.
- Aranda, Francisco, El surrealismo español, Barcelona, Lumen, 1981.
- Areán González, Carlos, 1971. Balance del arte joven en España, Madrid, Publicaciones Españolas, 1971.
- _ La pintura expresionista en España, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1984.
- Argan, Giulio Carlo, El Arte Moderno, Valencia, Fernando Torres Editor, 1975.
- Arnheim, Rudolf, El poder del centro, Madrid, Alianza, 1984.
- _ Hacia una psicología del arte. Arte y entropía, Madrid, Alianza, 1980.
- Baldassari, Anne, Le miroir noir. Picasso, sources photographiques 1900-1928, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1997.
- Barroso Villar, Julia, Grupos de pintura y grabado en España (1939-1969), Oviedo, Universidad de Oviedo, 1979.
- Bartolomé, Martín, Recuperación del dibujo. Jóvenes artistas españoles, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1983
- Benjamin, Walter, Discursos interrumpidos, I. Filosofía del arte y de la historia, Madrid, Taurus, 1973.
- Berganza Gobantes, Pilar, Vanguardias y artistas del siglo XX, Godella (Valencia), Edetania, 1994.

- Boix, Esther, Del arte moderno III. Europa y Norteamérica. De los totalitarismos políticos a las artes conceptuales, Barcelona, Polígrafa, 1993.
- Bonet Correa, Antonio, Francis Bacon, Madrid, Fundación Juan March, 1978.
- Borja-Villel, Manuel J. y Serge Guibaut, Tápies. Comunicació sobre el mur, Barcelona - Valencia, Fundació Tápies e IVAM Centre Julio González, 1992.
- Borrás, María Lluïsa y Catherine Coleman (coord.), Man Ray 1897-1976, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982.
- Cabañas Bravo, Miguel, Política artística del franquismo, Madrid, CSIC, 1996.
- Calvo Serraller, Francisco, Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo, Madrid, Alianza, 1988.
- _ "El universo criollo de Télémaque", El País, 20 de junio de 1998, Babelia pág. 22.
- _ España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985, 2 vols. Madrid, Ministerio de Cultura Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1985.
- Camón Aznar, José, XXV años de arte español, Madrid, Publicaciones Españolas, 1964.
- Campoy, Antonio Manuel, Diccionario crítico del arte español contemporáneo, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973.
- _ La figura, Madrid, Galería Theo, abril-mayo de 1969.

- Castro Arines, José, Panorama de la pintura contemporánea, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1974.
- Castro Beraza, Joaquín, Jardiel, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1978.
- Castro Beraza, Joaquín, "presentación", en José Jardiel, Madrid, Galería Heller, 1979.
- Cavestany, Juan, "Nueva York rescata la imagen del sueño *beat*", El País, 9 de noviembre de 1995, pág. 34.
- Celant, Germano e Ida Gianelli (com.), Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra, Milán, Fabbri Bompiani/ Madrid, Ministerio de Cultura - Centro de Arte Reina Sofía, 1990.
- Cirlot, Juan Eduardo, Arte del siglo XX, 2 vols. Barcelona, Labor, 1972.
- Clark, Kenneth, El desnudo, Madrid, Alianza, 1981.
- Conde, Manuel, José Paredes Jardiel, Madrid, Publicaciones Españolas, 1964.
- Cowart, Jack, Roy Lichtenstein 1970-1980, New York, Hudson Hills Press & The Saint Louis Art Museum, 1981.
- Chávarri, Raúl, La pintura española actual, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973.
- De Blas, J. I. (dir.), Pintores españoles contemporáneos, Madrid, Estiarte Ediciones, 1972.
- De la Fuente, Inmaculada, "Contra Franco he vivido fatal", El País, 22 de febrero de 1998, Domingo pág. 5.

- De Juan, Ignacio, "República de Guachu'wa", Bienal, Centro Cultural de la Villa, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1981.
- Debray, Régis, Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente, Barcelona, Paidós Ibérica, 1994.
- Dubois Philippe, El acto fotográfico. De la representación a la recepción, Barcelona, Paidós Ibérica, 1986.
- Dubuffet, Jean, Escritos sobre arte, Barcelona, Barral, 1975.
- Eco, Umberto, Obra abierta, Barcelona, Planeta - De Agostini, 1984.
- Falces, Manuel, "La heterodoxia de un artista de la luz", El País, 1 de noviembre de 1997, Babelia pág. 21.
- Feinstein, Roni, Robert Rauschenberg: The Silkscreen Paintings 1962-64, New York, Whitney Museum of American Art, 1990.
- Feldman, Andrea, A Print Project by Chuck Close, New York, The Museum of Modern Art, 1993.
- Ferrier, Jean Louis (dir.), El arte del siglo XX. 1950-1990, Barcelona, Salvat, 1989.
- Francastel, Pierre, Arte y técnica en los siglos XIX y XX, Madrid, Debate, 1990.
- García-Viñó, Manuel, La pintura española neofigurativa, Madrid, Guadarrama, 1968.
- Gaya Nuño, Juan Antonio, La pintura española del siglo XX, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1970.
- Gombrich, Ernest H., Historia del arte, Madrid, Alianza, 1984.
- González, Antonio Manuel, Las claves del arte. Últimas tendencias, Barcelona. Ariel, 1989.

- González Ruano, Cesar, "presentación" en Jardiel, José Paredes, Madrid, Editora Nacional. Cuadernos de arte del Ateneo de Madrid, nº63, 1960.
- Goodyear, Jr. Frank H., El realismo norteamericano contemporáneo (desde 1960), Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982.
- Groupe Fi, Tratado del signo visual, Madrid, Cátedra, 1993.
- Gubern, Román, "Del daguerrotipo al futurismo. Aniversario de la fotografía y el manifiesto de Marinetti", El País, 24 de junio de 1989, Artes pág. 6.
- Hauser, Arnold, Historia social de la literatura y el arte, Madrid, Guadarrama, 1974.
- Hofstätter, Hans H., Historia de la pintura modernista europea, Barcelona, Blume, 1981
- Iglesias, José María, Delacámara. Obra sobre el tema "Tres gracias Negras" 1987-1990, Madrid, Galería Macarrón, diciembre 1990- enero 1991.
- Jaffé, Hans L., El arte del siglo XX. Las grandes épocas del arte, Madrid, EDAF, 1971.
- Jardiel, José P., Sobre pintura, Altea (Alicante), Aitana, 1984.
- Krauss, Rosalind, El inconsciente óptico, Madrid, Tecnos, 1997.
- Krens, Thomas y Carmen Giménez (dir.), Obras maestras de la colección Guggenheim. De Picasso a Pollock, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Solomon R. Guggenheim Museum, 1991.
- Leiris, Michel, Francis Bacon, Barcelona, Polígrafa, 1987.
- Lemagny, Jean Claude y André Rouillé (dir.), Historia de la fotografía, Barcelona, Martínez Roca, 1988.

- Lévy-Strauss, Claude, Mirar, escuchar, leer, Madrid, Siruela, 1994.
- Leyra, Ana María y Carmen Mataix, Arte y ciencia: una visión especular, Madrid, La Palma, 1992.
- Lippard, Lucy R., El Pop art, Barcelona, Destino, 1993.
- Lorenz, R., Imogen Cunningham. Fronteras fotografías 1906-1976, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1988.
- Lucie-Smith, Edward, El Arte Hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo, Madrid, Cátedra, 1983.
- Lyon, David, Postmodernidad, Madrid, Alianza, 1996.
- Marchán Fiz, Simón, Del arte objetual al arte del concepto, Madrid, Akal, 1986.
- Fin de siglo y los primeros "ismos" del XX (1890-1917), Madrid, Espasa Calpe, 1994.
- Marín Medina, José, Colección Lorenzana, Burgos, Caja de Ahorros Municipal, 1994.
- Luis Delacámara, Madrid, MRD Grupo, 1993.
- Marr, Andrew, "David Hockney", El País, 18 de enero de 1997, Babelia pág. 19
- "El retorno a la pintura figurativa y al dibujo", El País, 18 de enero de 1997, Babelia pág. 19.
- Martínez de Pisón, Javier, "La soledad de Edward Hopper", El País, 26 de agosto de 1995, Babelia págs. 2-3.
- Matisse, Henri, Sobre arte, Barcelona, Barral, 1978.
- Micheli, Mario de, Las vanguardias artísticas del siglo XX, Madrid, Alianza, 1984.

- Moreno Galván, José María, La última vanguardia, Madrid, Magius, 1969.
- Navarro, Mariano, "Un libertino travieso", El País semanal, 8 de junio de 1997, pág. 83.
- Nieto Alcaide, Víctor, Delacámara. Retrospective exhibition 1962-1990, Washington D.C., Art Museum of the Americas, 1991.
- Olay, Inmaculada, Genovés. Obra: 1965-1992, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1992.
- Rewald, John, El postimpresionismo, Madrid, Alianza, 1982.
- Ríos, Julián, "Picasso, pintor y modelo", El Paseante, números 18/19, 1991.
- Rodríguez Olivares, Luis y Juan Antonio Melero Ginzo, Delacámara, Madrid, Galería Macarrón, 1977.
- Romero, Manuel, España en la XVI Bienal de Alejandría, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales, 1987.
- Sager, Peter, Nuevas formas de realismo, Madrid, Alianza, 1981.
- Scharf, Aaron, Arte y fotografía, Madrid, Alianza, 1994.
- Schwarz, Heinrich, Art and Photography. Forerunners and influences, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- Selz, Peter, New Images of Man, New York, The Museum of Modern Art, 1959.
- Serra, Catalina, "La pintura humanista de la Escuela de Londres se exhibe en Barcelona", El País, 17 de febrero de 1996, pág. 33.
- Spies, Werner, Andy Warhol. Coches, Madrid, Fundación Juan March, 1990.
- Stelzer, Otto, Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

- Sutton, Peter C., El siglo de oro del paisaje holandés, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1994.
- Sylvester, David, Entrevistas con Francis Bacon, Barcelona, Polígrafa, 1977.
- Thomas, Karin, Diccionario del arte actual, Barcelona, Labor, 1978.
- Tuchman, Maurice y Carol S. Eliel, Visiones paralelas, Madrid, Museo Nacional. Centro de Arte Reina Sofía, 1993.
- Uberquoi, Marie-Claire, Toulouse-Lautrec. Obras del Museo de Albi, Madrid, Caja de Barcelona, 1985.
- Virilio, Paul, La máquina de visión, Madrid, Cátedra, 1989.
- Wick, Rainer, La pedagogía de la Bauhaus, Madrid, Alianza, 1986.
- Wilton, Andrew y Andrea Rose, Pintura británica. De Hogarth a Turner, Madrid, Museo del Prado, octubre 1988- enero 1989.
- Zobel, Fernando, Cuaderno de apuntes. Sobre la pintura y otras cosas, Madrid, Galería Juana Mordó, 1974.

Índice de obras reproducidas

1. **Claude Monet**, *La catedral de Rouen*, 1894. Óleo/Tela, 100 x 65 cm. Museum Folkwang, Essen.
2. **Andy Warhol**, *Optical Car Crash*, 1962. Serigrafía/Tela, 208 x 208,3 cm. Kunstmuseum Oeffentliche Kunstsammlung, Basilea.
3. **Gerhard Richter**, *Paisaje con grupo de árboles*, 1970. Óleo/Tela, 80 x 100 cm.
4. **David Hockney**, *A Large Diver (Paper Pool # 27)*, 1978. Colored pressed paper pulp, 182 x 431 cm. Museum of Modern Arte, San Francisco.
5. **Henri Matisse**, *La ventana azul*, 1913. Óleo/Tela, 130,8 x 90,5 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York.
6. **Francis Bacon**, *Retrato de Lucian Freud (en un sofá color naranja)*, 1965. Óleo/Tela, 156 x 139 cm. Colección particular.
7. **Oscar Benedí**, *El ladrón de calas*, 1980. Acrílico/Tela, 130 x 130 cm.
8. **Luis Delacámara**, *1609. La señora del italiano y su perro de cadmio*, 1983. Acrílico/Tela, 220 x 135 cm.
9. **Henry Peach Robinson**, *Estudio de composición*, 1860. Lápiz y copia fotográfica pegada. Col. Gernsheim. Henry Ransom Mumanities Research Center, University of Texas, Austin.
10. **Pablo Picasso**, *Hombre sentado*. Fotografía (copia moderna del negativo original). Archivo Picasso, París.
11. **Pablo Picasso**, *Autorretrato delante de El guitarrista*, 1913. Gelatina de plata, 16,6 x 10 cm. Archivo Picasso, París.
12. **Pablo Picasso**, *El pintor y su modelo*, 1914. Óleo y lápiz/Tela.
13. **Courbet**, *El origen del mundo*. Musée d'Orsay, París.

14. **Rodchenko**, *Pionero con trompeta*, 1930. Fotografía, 38 x 29,5 cm.
15. **Edward Hoper**, *Casa en el crepúsculo*, 1935. Óleo/Tela, 92 x 127 cm.
16. **Oscar Benedi**, *La tigresa*, 1980. Acrílico/Tela, 146 x 114 cm.
17. **Edmond Fortier**, *Tipos de mujeres (Africa occidental)*, 1906. Tarjeta postal.
Archivo Picasso, París.
18. **Pablo Picasso**, *Las señoritas de Aviñón*, 1907. Óleo/Tela, 243,9 x 233,7 cm.
The Museum of Modern Art, Nueva York.
19. **Pablo Picasso**, *Cabeza de hombre*, 1910-1911. Carboncillo y lápiz
compuesto/Papel, 64,2 x 48,6 cm. Musée Picasso, París.
20. Ediciones **Labouche** (Toulouse), *Le Preste, un pastor montañoero*. Tarjeta
postal. Archivo Picasso, París.
21. **Juan Gris**, *Naturaleza muerta y paisaje- Place Ravignan*, 1915. Óleo/Tela,
116 x 89 cm. Museum of Art, Filadelfia.
22. **Luis Delacámara**, *500. Mr. Pettygaul*, 1978-1979. Tinta china/Papel/Madera,
162 x 130 cm.
23. **Richard Hamilton**, *I'm dreaming of a White Christmas*, 1968. 108 x 160 cm.
Colección del artista, Londres.
24. **Georgia O'Keeffe**, *Iris negro*, 1926. Óleo/Tela, 92 x 76 cm. Metropolitan
Museum of Art, Nueva York.
25. **Imogen Cunningham**, *Formen einer blume*, 1929. Gelatina de plata.
26. **Man Ray**, *Figura*, hacia 1930. Fotografía.
27. **Man Ray**, *Anatomía*. Del álbum *L'age de la lumière*, 1920 a 1934. Fotografía.
28. **José Jardiel**, *Las uvas negras*, 1977. Óleo/Tela.
29. **Brassaï**, *Cristaux*, 1930. Fotografía.
30. **Man Ray**, *Aerógrafo*, 1919. Staatgalerie Stuttgart.

- 31. Paul Klee**, *Plan de una arquitectura de jardín*, 1920. Acuarela y óleo/Tela y cartón, 35,6 x 42,9 cm.
- 32. Oscar Domínguez**, *Calcomanía sin objeto preconcebido 1*, 1936. Tinta/Papel, 35,9 x 29,2 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York.
- 33. Kurt Schwitters**, (*Qualit*), 1937-1938. Collage, 15,1 x 11,8 cm.
- 34. Walker Evans**, *Cartel de cine rasgado*, 1930. Fotografía.
- 35. Mimmo Rotella**, *Homenaje al Presidente (fragmento)*, 1963. 82 x 175 cm. Galerie Mathias Fels, París.
- 36. Walker Evans**, *Letrero de carretera*, 1929. Fotografía.
- 37. Brassai**, *Magie*, hacia 1933. Fotografía, 47,2 x 36,6 cm.
- 38. Jean Dubuffet**, *La Metafysix*, 1950. Técnica mixta/Tela. Museo de Arte Moderno, París.
- 39. José Jardiel**, *Espejo ciego*, 1967. Óleo/Tela, 116 x 89 cm.