

# UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES  
Departamento de Pintura



## TESIS DOCTORAL

**Chuck Close: el proceso como única realidad**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Javier Martín Gómez**

Director

Mariano de Blas Ortega

**Madrid, 2016**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

Departamento de Pintura



**CHUCK CLOSE:  
EL PROCESO COMO ÚNICA REALIDAD**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR**

**Javier Martín Gómez**

Bajo la dirección del doctor  
Mariano de Blas Ortega

Madrid, 2015



**CHUCK CLOSE:  
EL PROCESO COMO ÚNICA REALIDAD**

**Javier Martín Gómez  
Tesis dirigida por Mariano de Blas Ortega**

**Departamento de Pintura. Facultad de Bellas Artes  
Universidad Complutense de Madrid**



**CHUCK CLOSE:  
EL PROCESO COMO ÚNICA REALIDAD**



**CHUCK CLOSE:  
EL PROCESO COMO ÚNICA REALIDAD**

**Tesis Doctoral: Javier Martín Gómez**

**Dirigida por el Doctor Mariano de Blas Ortega**

**Profesor Titular del Departamento de Pintura  
de la Universidad Complutense de Madrid**



## AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento al director de mi tesis, el Dr. Mariano de Blas Ortega, por su confianza en mí, su dedicación y sabios consejos, a la vez que por su trato personal y afectuoso.

Si hoy he llegado a este punto, he sido gracias a quienes se suponen los cuatro pilares de mi vida:

A mi madre, por seguir recordándome las palabras: “Yo puedo”, “Yo soy”.

A Ana, por avanzar sin descanso junto a mí por trocha de cabras, “compañera, contigo puedo resistir”.

A Vega, por revelarme todo lo que necesitaba saber.

A Senda, por mostrarme tu nombre a diario.



<b>ÍNDICE</b>	<b>PÁGINAS</b>
<b>A. INTRODUCCIÓN</b>	<b>13</b>
A.1 PRÓLOGO	19
A.1.1 Ubicación de la tesis en el marco académico e institucional	19
A.1.2 Motivaciones personales	19
A.1.3 Posibles aplicaciones del estudio	20
<b>A. 2 ASPECTOS INICIALES</b>	<b>21</b>
A.2.1 Concreción del tema elegido	21
A2.2 Objetivos de la investigación	21
a.2.2.1 Objetivos generales	21
a.2.2.2 Objetivos específicos	21
A.2.3 Estado de la cuestión	22
A.2.4 Modelo de estudio. Enfoque del tema y metodología que se va a aplicar	23
<b>B. DE LA IMAGEN REFERENCIAL A LA REALIDAD PICTÓRICA</b>	<b>25</b>
B.1 CHUCK CLOSE: ESTUDIO E INTERPRETACIÓN DE LOS DISTINTOS PROCESOS DE CREACIÓN EN LA CONFORMACIÓN DE LA IMAGEN COMO ESPACIO FÍSICO	28
b.1.1 Chuck Close: Hacia una nueva significación del espacio pictórico	29
b.1.2 El proceso como nueva significación de lo real. El paradigma de Close	83
B.2 CLOSE Y LA REDEFINICIÓN DEL RETRATO: DE LA MÍMESIS A SU CONSTRUCCIÓN OBJETUAL	104
B.3 CHUCK CLOSE Y LA CUESTIÓN FOTOGRÁFICA. APARIENCIA Y REALIDAD	177
<b>C. CONCLUSIONES Y VÍAS DE CONTINUIDAD</b>	<b>195</b>
<b>D. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>203</b>
<b>ANEXO 1: APORTACIONES A LA INVESTIGACIÓN</b>	<b>209</b>
1. ACERCAMIENTO AL PROCESO TÉCNICO DE CHUCK CLOSE	211
2. DEMOSTRACIÓN PRÁCTICA DEL PROCESO	217
<b>ANEXO 2: CRONOLOGÍA</b>	<b>275</b>
<b>ANEXO 3: DOCTORAL THESIS SUMMARY</b>	<b>291</b>



## **A. INTRODUCCIÓN**



"We are what we repeatedly do.  
Excellence, then, is not an act,  
but a habit"  
Aristoteles



Me gustaría definir el enfoque que pretendo dar a esta investigación de forma que su posterior desarrollo sea lo más completo posible. El objetivo principal será el de realizar un estudio teórico y práctico sobre el trabajo desarrollado por Chuck Close. Analizar todas las aportaciones tanto técnicas como conceptuales dadas por este artista y sacar mis propias conclusiones desde la experiencia.

Close ha sido ubicado dentro del denominado Fotorrealismo Americano, pese a que su visión personal acerca de lo que significa el proceso de creación de una obra, evidenciará una reformulación acerca de su postura con respecto a este tipo de pintura.

Por este motivo este trabajo de investigación parte de una descripción acerca del momento histórico y cultural en el que se sitúa este artista, haciendo un recorrido por su vida y obra, para posteriormente realizar una serie de ensayos conceptual y técnicamente similares. Por tanto, mi pretensión será mostrar todas las fases del proceso pictórico seguido por Chuck Close, con el objeto de contribuir a la realización de un proyecto artístico personal.

Desde un punto de vista metodológico, el propósito de esta tesis es que pueda servir de utilidad a otros en la comprensión de los distintos procedimientos técnicos empleados por este artista, sin olvidarnos de las motivaciones que le han llevado a entender la pintura bajo su enfoque personal.

Así, se pretende dar una respuesta a todas aquellas preguntas que nos surgen al contemplar las distintas "cabezas" realizadas por Close. Si únicamente apreciamos en dichas obras una mera reproducción de la "realidad" o

si existen otras voluntades en ese intento por aprehenderla.

Al enfrentarse a una obra de estas características, en muchas ocasiones sólo se tiene en cuenta el resultado final y la habilidad del pintor en su ejecución, sin indagar realmente en las motivaciones y decisiones que el artista ha tomado en su conformación. Estas cuestiones, se tornan igual de importantes, por lo que se desarrollarán en esta investigación.

En el estudio por tanto, se analizarán las distintas técnicas y procesos pictóricos llevados a cabo por Chuck Close, así como la investigación de nuevos métodos en la formación de imágenes, para una mejor comprensión acerca de cómo percibimos la realidad "aparente", que nos permita acceder a ellos de una manera más comprensible.



## **A.1. PRÓLOGO**

### **A.1.1 UBICACIÓN DE LA TESIS EN EL MARCO ACADÉMICO E INSTITUCIONAL**

Esta tesis consta de dos partes, siendo la primera de ellas básicamente teórica, en la que se estudia la figura de Chuck Close, en el momento histórico y cultural en el que se ubica, mostrando las diferentes etapas seguidas en la realización de su trabajo y su relación con otros artistas influyentes en su obra.

En la segunda se incluirá un anexo, donde de forma práctica, se mostrará la metodología empleada por Close, posibilitando un acercamiento al proceso técnico seguido por él. Aunar esos dos campos posibilitará una comprensión más completa de este modo de entender la pintura.

A partir de la metodología seguida por Close, se investigará en nuevas formas de construcción de la imagen, por medio de distintas configuraciones de representación, como pueden ser las imágenes formadas digitalmente, uso de nuevos materiales, etc.

### **A.1.2 MOTIVACIONES PERSONALES**

Siempre he sentido la necesidad de plasmar de una forma veraz lo denominado como "real". En este sentido, la obra que Chuck Close ha realizado en todos estos años siempre me ha llamado poderosamente la atención, no sólo por su calidad técnica sino también por la profundidad conceptual de su discurso estético.

A la hora de afrontar este reto, he tenido presente el poder dar respuesta a distintas preguntas:

¿Qué metodología emplea Close en la realización de sus obras? ¿Qué técnicas utiliza? ¿Qué motivaciones le han llevado a pintar de esa determinada manera?

¿Qué sensación provoca en el espectador el contemplar una pintura que no se puede distinguir de una fotografía?

Es por esto, que esta investigación pretende mostrar cómo sus obras van más allá de una mera representación fiel de la "realidad".

### **A.1.3 POSIBLES APLICACIONES DEL ESTUDIO**

Esta tesis se propone estudiar los diferentes procedimientos seguidos por Chuck Close en la conformación de una imagen, desde un punto de vista plástico, destacando el concepto procesual de la obra como base de su creación artística.

Así, por medio del estudio de las diversas estrategias descriptivo-visuales empleadas por Close, y que sirven como base de su discurso artístico a lo largo de todos estos años, se pretende objetivar las distintas posibilidades perceptivas de sus obras, así como las verdaderas dimensiones de su estética. La mayoría de estudios acerca de Close le sitúan como parte integrante del movimiento fotorrealista, ofreciendo por tanto una interpretación parcial de su trabajo, ya que éste va mucho más allá de la superficialidad de la imagen.

Mediante el análisis metodológico y conceptual de su trabajo, he procurado determinar su posicionamiento estético, situándole próximo a conceptos pertenecientes al Expresionismo Abstracto, destacando así la bidimensionalidad del espacio pictórico y la eliminación de cualquier tipo de jerarquización dentro de la obra. Del mismo modo, su discurso se estructurará cercano al "Minimal Art", en cuanto a la traducción desapasionada del modelo, enfatizando el carácter procesual en sus trabajos, con la intención de hacerlo visible.

Una de las hipótesis principales de esta investigación, será por tanto la de proporcionar nuevos puntos de vista para una mejor interpretación de su trabajo, permitiendo así comprender las verdaderas motivaciones de Close, situándole más cercano a la abstracción minimalista que a cualquier tipo de figuración, ya que la verdadera cuestión para Close radica en la relación entre lo que la pintura tiene de artificio y de real, más que la de construir una imagen veraz.

Desde un punto de vista académico, el propósito de este estudio es servir de referencia a otros estudiantes para una mejor comprensión de todos y cada uno de los procedimientos empleados por Chuck Close.

## **A.2. ASPECTOS INICIALES**

### **A.2.1 CONCRECIÓN DEL TEMA ELEGIDO**

No es mi intención establecer mediante esta tesis ningún tipo de dogma acerca de lo que significa una obra de arte, sino que a través de la visión particular de Chuck Close, animar al posible lector a encontrar la suya propia.

Este trabajo de investigación se centra en el estudio pormenorizado de la labor desarrollada por Chuck Close, realizando de manera práctica varias creaciones para su mejor comprensión, en las que se demostrará todo el proceso metodológico necesario en la construcción de una obra de estas características.

### **A.2.2 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN**

Dado que uno de los objetivos principales de esta investigación es mostrar todo el proceso artístico llevado a cabo por Chuck Close a lo largo de décadas, las referencias a los distintos movimientos que le son afines y/o contemporáneos se limitarán a una mención de sus características más importantes, con el fin de poder ubicar de manera precisa su obra dentro del mundo del arte en un momento histórico concreto.

#### **a.2.2.1 Objetivos generales**

- La hermenéutica de la epistemología del tiempo y el espacio en la obra de Chuck Close en la crisis de la modernidad y la creación de nuevos supuestos valores de la representación en la pintura.

- ♦ Investigación de los distintos procesos ontológicos llevados a cabo en la creación, desarrollo y formación de las imágenes.
- ♦ Interpretación y estudio de dichos procesos surgidos como verdaderos espacios construidos en la pintura, su reubicación en el arte y su consiguiente reconstrucción tras su confrontación con los nuevos medios de creación de imágenes.

#### **a.2.2.2 Objetivos específicos**

- Estudiar los diferentes procedimientos pictóricos empleados por Chuck Close.
- Mostrar todas y cada una de las fases del proceso seguido por dicho artista, con el objeto de contribuir a la realización de un proyecto artístico personal.

Dar respuesta a los interrogantes que surgen a la hora de contemplar una obra de estas características, solventando cualquier duda conceptual o técnica que exista en cuanto a su realización

### **A.2.3 ESTADO DE LA CUESTIÓN**

Aunque existe una gran cantidad de estudios acerca del trabajo realizado por Close en todos estos años, mostrando de esta forma el interés que existe para con su obra, la mayoría de ellos se han centrado en la parte meramente teórica.

Me detendré en algunas investigaciones realizadas afines a nuestro campo de investigación, haciendo referencia a textos y fuentes documentales que por su importancia pueden ayudar al desarrollo y mejor comprensión de este trabajo.

### **A.2.4 MODELO DE ESTUDIO. ENFOQUE DEL TEMA Y METODOLOGÍA QUE SE VA A APLICAR**

El enfoque seguido en este ensayo nos conduce a una metodología que permanentemente nos posibilita la búsqueda de soluciones a los distintos problemas que surgen en los procesos de creación de cada obra.

Una primera parte teórica centrada en el estudio del contexto histórico en el que se mueve Close, de manera que propicie un entendimiento de las razones por las que se producen las distintas modificaciones metodológicas en sus trabajos a lo largo de toda su carrera.

Se incluirán textos de algunos teóricos y críticos dentro de este campo de investigación, así como reflexiones y

documentación visual de artistas influyentes en la obra realizado por Close.

Una segunda parte que tendrá por objeto central en esta investigación:

Indagación en nuevas herramientas tecnológicas para la conformación de una imagen real, persiguiendo el ideal de transformación de lo impersonal significado en un ordenador, a una realidad totalmente personal y subjetiva, como una obra de arte.

La imagen fotográfica servirá como punto de partida para la realización del trabajo desarrollado por Close, que se significará como instrumento referencial del que servirse para una exploración que irá más allá de nuestra visión ocular.

Por tanto, se indagará en la búsqueda de nuevos medios que permitan la comprensión de dichos métodos en la configuración de una nueva representación.

Esta segunda parte tendrá como objeto de estudio la construcción de varias obras, en las que se detallará el proceso metodológico empleado en su conformación, extrayendo distintas conclusiones a la finalización de este estudio.

## **Diseño metodológico a aplicar**

Los distintos procedimientos seguidos en la elaboración de esta tesis responden a la necesidad de restablecer mediante la investigación teórico-práctica las verdaderas motivaciones de Close. A partir de su propuesta, se articulan una serie de rasgos que estructuran y dan forma a su discurso, teniendo como base la delimitación de la obra como espacio bidimensional. La división del lienzo mediante el uso de la cuadrícula, ha favorecido este propósito.

Una de las ventajas apreciables en la metodología empleada por Close es la utilización de esta cuadrícula en la que se divide el espacio pictórico. La pérdida referencial de la obra como elemento global permite liberarse del peso del parecido. Centrarse en una única celda facilita trabajar con idéntica concentración todas las partes de la obra, hecho que adquiere una relevancia fundamental en lienzos de gran formato.



**B. DE LA IMAGEN REFERENCIAL A LA REALIDAD PICTÓRICA**



Chuck Close. Self-Portrait/Diptych, (detalle). 2005.  
Fotografía Polaroid sobre aluminio.  
261,6 x 203,2 cm.

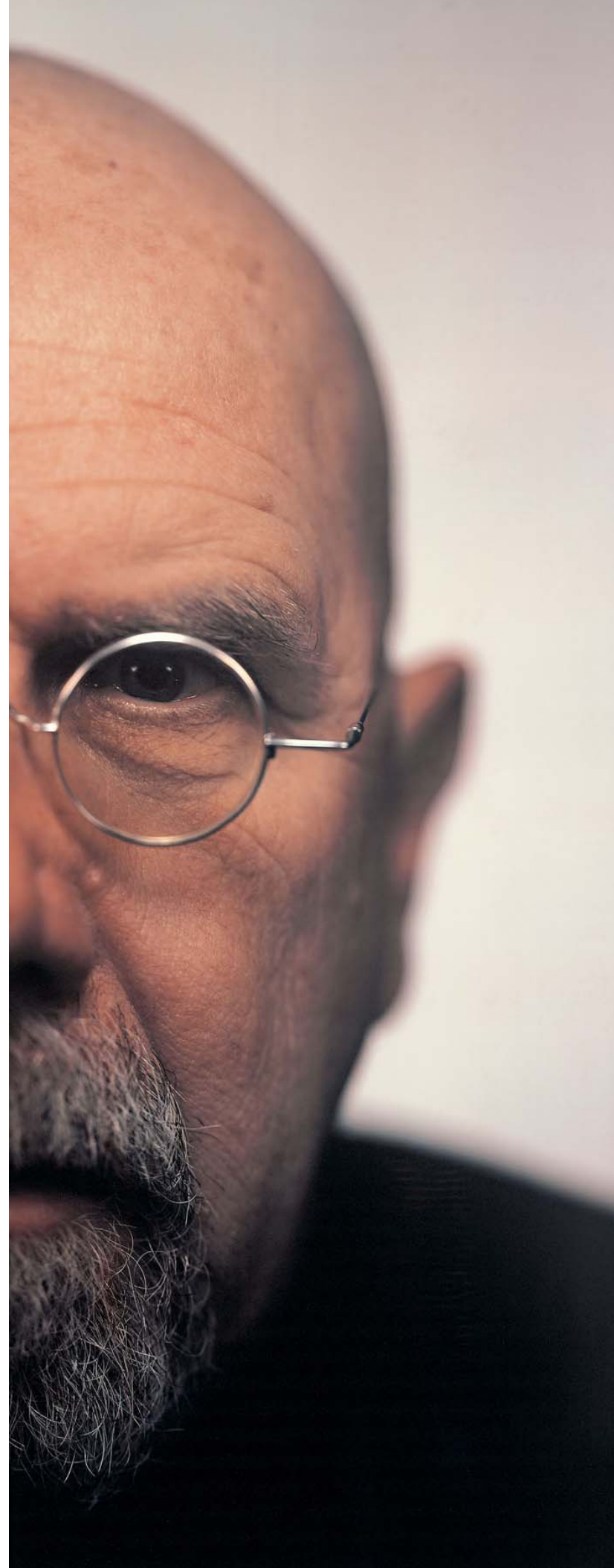
*“El arte es una mentira que nos ayuda a ser conscientes de la verdad o, al menos, de esa verdad que nos está permitido comprender, sostiene Picasso. Lo que el pintor ha de saber es de qué medios dispone para convencer a los demás de la veracidad de sus mentiras — para ser capaz de producir en ellos, si no admiración, al menos curiosidad frente a lo que hace.”<sup>1</sup>*

*“(...) Me siento, física y psíquicamente, parte integrante de la realidad, y me parece que soy incapaz de hacer nada que no esté en relación estrecha y directa con ella. Emborronar, rascar, actuar sobre la tela y, en definitiva, pintar, me parecen actividades humanas tan inmediatas, espontáneas y simples como pueden serlo el canto, la danza o el juego de un animal que corre, piafa o resopla.(...) Por tanto, para mí pintar siempre ha supuesto la existencia de la realidad, realidad que es resistencia, impulso, ritmo y empuje, pero que no soy capaz de aprehender en su totalidad más que cuando la agarro, la acoto, la inmovilizo por un instante que querría prolongar para siempre. Con esto quiero dar idea de hasta qué punto creo que mi pintura está próxima a la realidad, está moldeada por ella, y reacciona con estremecimientos venidos del exterior y del interior que determinan y provocan mis actos artísticos.” – Hans Hartung.<sup>2</sup>*

---

1. Llano, R., *Nueva Revista. Picasso: la lógica de la libertad no es como la pintan*, Septiembre 2004, nº 095.

2. Hartung, H., *Revista Minerva, La vía natural hacia la abstracción – Extractos de Autoportrait*, 1976.



## B.1. CHUCK CLOSE: ESTUDIO E INTERPRETACIÓN DE LOS DISTINTOS PROCESOS DE CREACIÓN EN LA CONFORMACIÓN DE LA IMAGEN COMO ESPACIO FÍSICO

*“La apariencia irreal del arte, intencionalmente producida, no ha de considerarse una copia degradada de la realidad seria de la vida (Platón). Por su consistencia simbólica puede ser más poderosa ontológicamente que la propia realidad.”<sup>3</sup>*

El momento en el que la obra de arte abandona su función representativa para ser consciente de su propio valor intrínseco marcará un punto de inflexión en la historia del arte del siglo XX.

*“Desde entonces la pintura no representa la realidad, sino que es la realidad en sí misma (producido por sí misma). Y en algún momento u otro volverá a cuestionarse la negación del valor de esta realidad, con el fin de producir imágenes de un mundo mejor (como anteriormente).”- Gerhard Richter.<sup>4</sup>*

Con el arte de vanguardia de principios de siglo, todos los cambios que dan paso a una nueva concepción de la pintura, se harán evidentes a través del rechazo absoluto de los valores tradicionalmente conferidos a una obra de arte, llegando de esta forma a la total negación de cualquier tipo de representación.

*“Toda pintura (...) es un hecho, y eso es suficiente; las pinturas están cargadas con su propia presencia. Pienso que la situación, las ideas físicas, la presencia física, son el contenido.” – Andy Warhol.<sup>5</sup>*

---

3. Bozal, V., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, volumen II*, Editorial A. Machado Libros S. A., 2010, pág. 124.

4. Harrison, C., Wood-Blackwell, P. *Art in Theory. An Anthology of Changing ideas*, 1993.

---

5. Aracil, A., Rodríguez, D., *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*, Ediciones Istmo, 1982, pág. 391.

### B.1.1 CHUCK CLOSE: HACIA UNA NUEVA SIGNIFICACIÓN DEL ESPACIO PICTÓRICO

*"El 'mundo aparente' es el único: el 'mundo verdadero' no es más que un añadido mentiroso."*<sup>6</sup>

Realidad (Del lat. realitas).<sup>7</sup>

-Existencia real y efectiva de algo.

-Verdad, lo que ocurre verdaderamente.

-Lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio.

El término "realidad", cuyo origen etimológico proviene del latín "realitas" y éste a su vez del vocablo "res", se significará como entidad, materia o ser, entre otros.

Resultaría complejo, por tanto, delimitar la palabra "realidad" en su vinculación con el arte y con la imagen, ya que las distintas significaciones interpretativas de ésta última posibilitan múltiples lecturas en su traducción física.

En este sentido, para Chuck Close, lo real se revela a través de la fisicidad de la propia pintura, mediante la relación fenomenológica que se establece entre el espectador y la obra, haciéndole partícipe del proceso de construcción del espacio pictórico. Su interés, por tanto, radica en la búsqueda de distintos métodos formativos que le posibiliten nuevas interpretaciones de esa "realidad", lo que le llevará a ir más allá de la mera traducción fotográfica, en aras de un lenguaje matérico en sus obras, permitiéndole alejarse así de la imagen referencial.

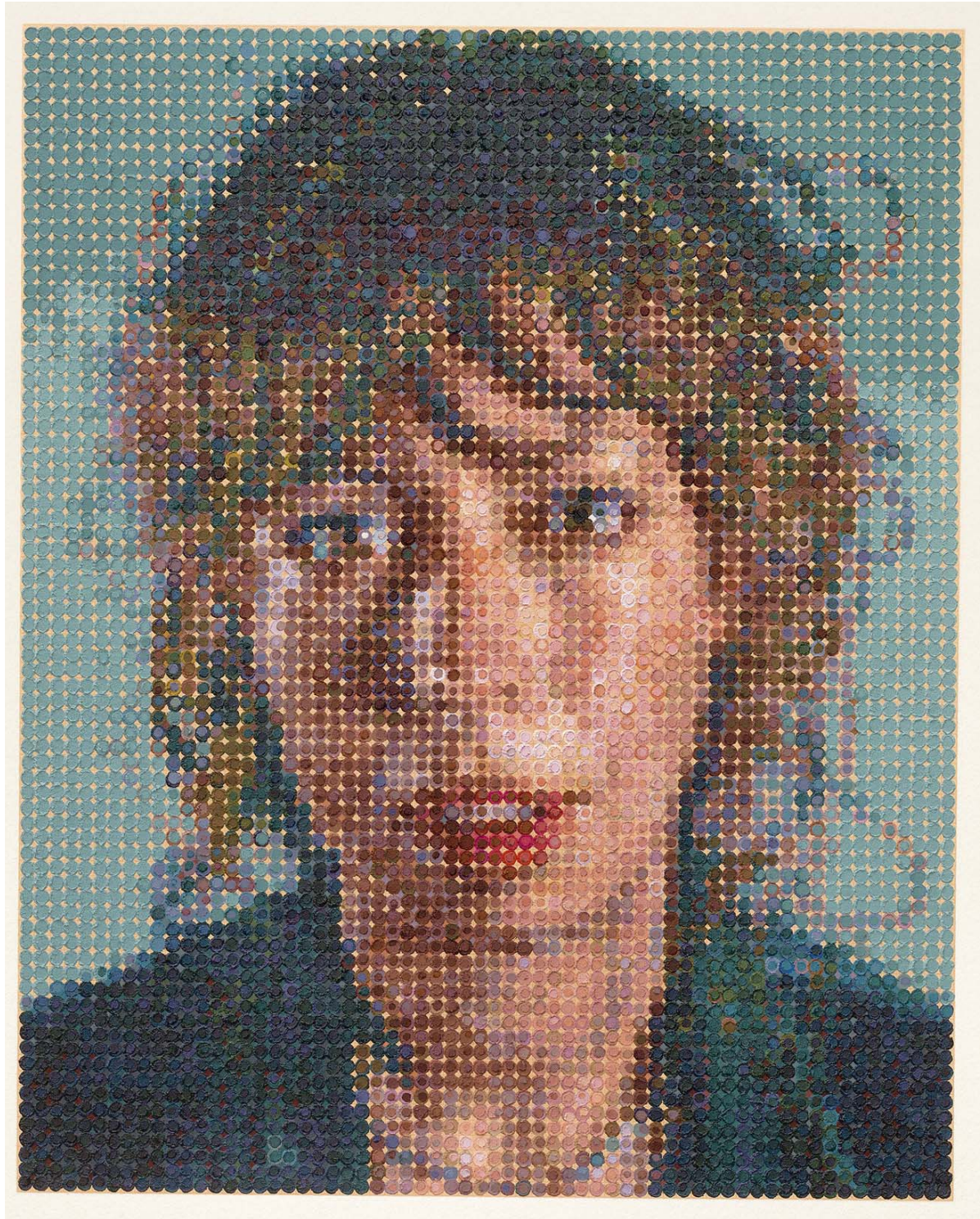
Jean-Paul Sartre, en su obra *"Lo Imaginario. Psicología Fenomenológica de La Imaginación"* nos habla acerca de tres procedimientos a la hora de representar dicha

realidad. El primero de los procedimientos sería la representación mental, que se encuentra cercana a la generada mediante el lenguaje pictórico, ya que en ambas es fundamental la imaginación que nos devuelva la imagen del modelo. En segundo lugar se hallaría la fotografía, entendida como reproducción imparcial, pero a su vez, carente de cualquier tipo de subjetividad, y por tanto, de vida. En tercer lugar estaría la caricatura, a la que Close se acerca en su etapa más expresionista, mediante el empleo de estructuras biomórficas que conforman una imagen reconocible a través de su abstracción.

---

6. Nietzsche, F., *Crepúsculo de los ídolos*, Alianza Editorial, 2004, pág. 46.

7. Diccionario de la lengua española, Real Academia Española, 23ª edición, octubre de 2014.



Chuck Close. Cecily/Sello de fieltro. 2012.  
Óleo sobre plancha serigráfica realizado mediante sellos de fieltro.  
85,7 x 69,9 cm.<sup>8</sup>

---

8. En esta obra Close desarrolla alguna de las ideas que exploró en la década de los 70, utilizando el mismo sistema divisionista de la imagen, enfatizando el carácter procesual de la obra y una mayor materialidad en cada una de las marcas incrementales.



Chuck Close. Cecily/Sello de fieltro (detalle). 2012.  
Oleo sobre plancha serigráfica realizado mediante sellos de fieltro.

La base del presente estudio aboga por esa nueva definición que se confiere a la pintura como presencia, siendo ésta capaz de modificar nuestra conciencia y sensibilidad, transformando así la relación perceptual que se sucede entre objeto y espectador, que irá más allá de su delimitación física.

En el trabajo de Chuck Close, se hace patente la clara delimitación de la obra como espacio bidimensional, siendo el carácter procesual de su pintura el que determina y justifica su propia autorreferencialidad.

*“Las representaciones, (...), en vez de venir después de la realidad, en una imitación de ella, preceden ahora a la realidad y la construyen.”<sup>9</sup>*

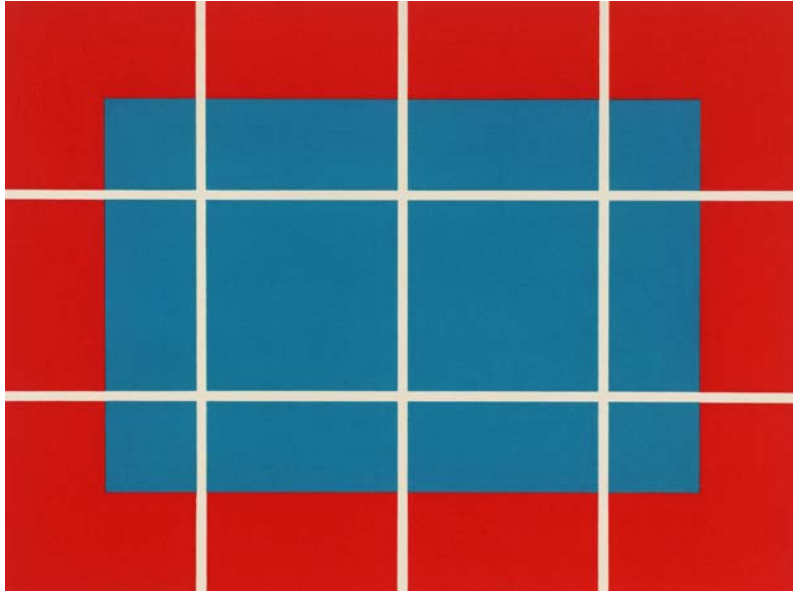
Para Close, la materialidad pictórica de lo real se constituye a través de los distintos procesos metodológicos seguidos en la “traducción” impersonal de la imagen referencial, permaneciendo así alejado de cualquier predisposición simbólica y revelando la capacidad intrínseca de la forma en la pintura.

La estética procesual de su obra le situará mucho más cerca del pensamiento minimalista que de cualquier tipo de pintura figurativa, cuyo contenido representacional posibilite una interpretación gestáltica sencilla, ya que su trabajo carece de proposición narrativa alguna que condicione la actitud del espectador para con él.

En este sentido, Chuck Close, al igual que Donald Judd, considerado uno de los principales exponentes del Minimalismo Norteamericano, excluirán en sus trabajos cualquier huella o indicio que implique lo subjetivo dentro del proceso de construcción de la obra.

Ambos les confieren un carácter impersonal, sirviéndose de formas geométricas que se presentan como elementos puramente abstractos significándose en su experiencia cinestésica, y que en conjunto, determinan la identidad global de la obra. Dichas formas, ausentes de cualquier interpretación previa, se reafirman en su geometría, haciendo referencia sólo a su propio peso específico.

9. VV.AA., *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Editorial Akal, 2006, pág. 47.



Donald Judd. No title. 1992-93.  
Grabado en madera sobre papel.  
59 x 78,9 cm.<sup>10</sup>



Chuck Close. John II. Detalle. (en proceso). 1993.  
Óleo sobre lienzo.  
182,9 x 152,4 cm.<sup>11</sup>

De igual modo, la división que Close realiza del espacio pictórico, le permitirá una comprensión de la naturaleza de la imagen mucho más lógica. Al hacer visibles todas esas formas biomórficas, la dimensión procesual de la obra se nos muestra contraria a cualquier tipo de idealización, así como del papel del artista.

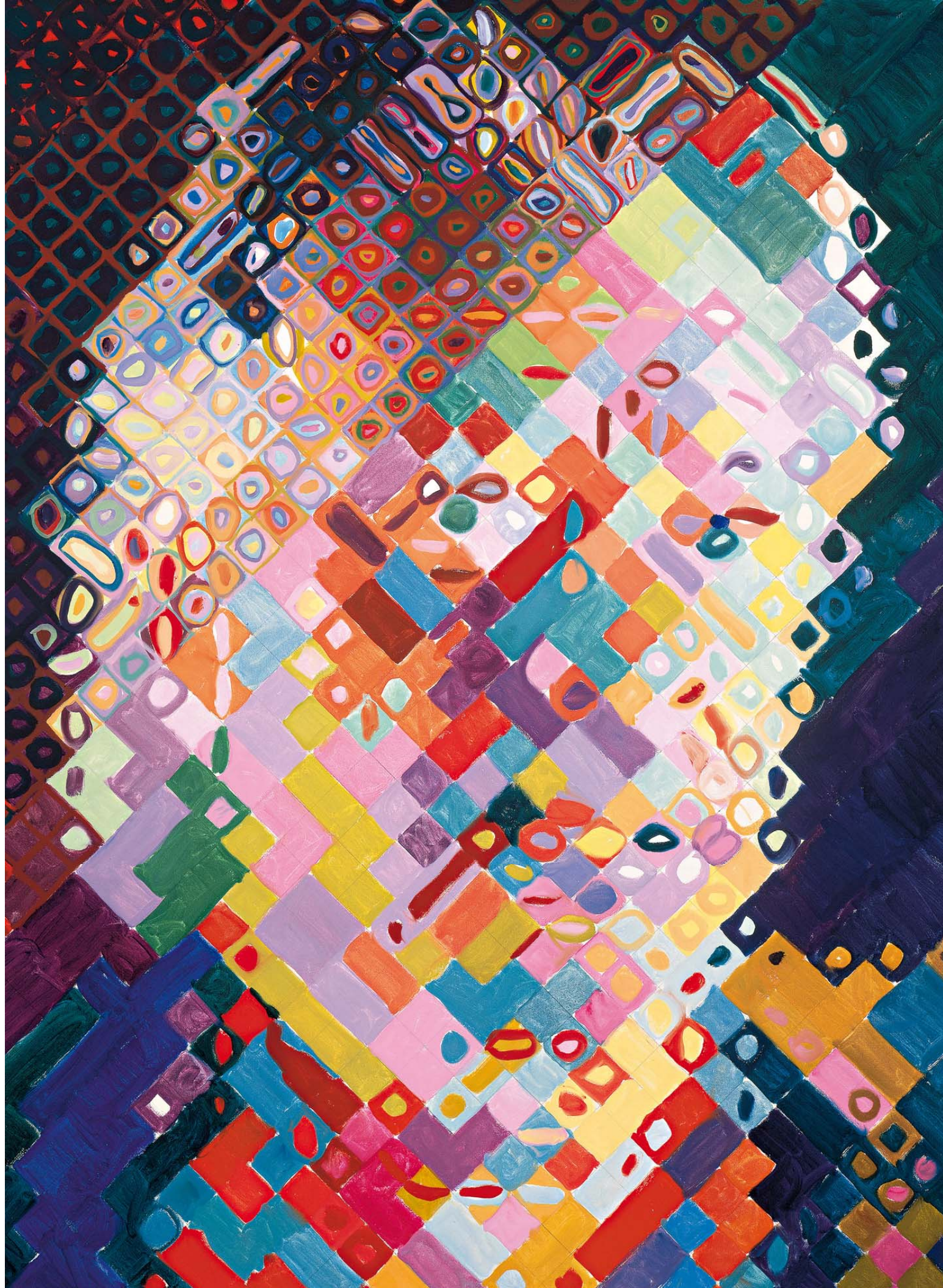
El marco mental que subyace bajo toda esa transcripción objetiva que se da en la división del todo en partes, nos plantea un tipo de razonamiento abstracto, al otorgar un carácter simbólico a todas esas estructuras que permanecen aisladas en su traducción física, aprehendidas en cada una de las celdas en las que se ha segmentado el espacio pictórico.

En este contexto, Mark Rothko en su famoso documento "*Los románticos sintieron el impulso*", se referirá a la forma como entidad que se significa en sí misma, con independencia de cualquier tipo de experiencia visible.

La simplicidad en las formas posibilita un nuevo vínculo entre el espectador y la obra, que se evidenciará como sistema abierto, originando así un espacio que motivará a dicho espectador a interactuar de manera espontánea para con la superficie pictórica, dando lugar así a un tipo de experiencia corporal que irá más allá de lo visual.

10. En esta obra, Donald Judd se sirve de la serialidad y el carácter no relacional para "reconducir" la atención del observador al plano bidimensional de la pintura, posibilitando así una lectura meramente formal. De este modo, su pretensión supone una concepción de la obra alejada de cualquier referencia simbólica o narrativa, postulando una experimentación sensorial del espacio pictórico.

11. "John II" representa un claro ejemplo de la aceptación de la imagen como la suma de todas esas formas geométricas, logrando en ella un equilibrio perceptivo entre la imagen descriptiva, entendida como consecuencia del proceso realizado, y la autosuficiencia gráfica de todas y cada una de esas formas. Se trata de una pintura en la que el paso de un lenguaje perceptivo a otro resulta fluido.



Chuck Close. John II. 1993.  
Detalle. (en proceso).  
Óleo sobre lienzo.  
182,9 x 152,4 cm.

Como explica Roman Jakobson, uno de los iniciadores del estructuralismo, en *"Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad"*, el vínculo entre todas esas formas o signos se manifiestan como más importantes que su correspondencia con una imagen razonada.

El uso de la red, por tanto, dinamizará la relación interdependiente de las distintas configuraciones inscritas en cada una de las celdas en las que se divide el espacio pictórico. Todas esas estructuras orgánicas poseen una doble naturaleza, significándose como medio autónomo a la vez que conforman la imagen global.

Donald Judd, en su artículo *"Objetos Específicos"*, afirma: *"Las cosas esenciales están aisladas y son más intensas, más claras y más fuertes. El gran problema es preservar el sentido del todo."*

Este tipo de simplificación formal encuentra en la pintura de Cézanne un modelo referencial, cuyo carácter geométrico otorga autonomía a cada pincelada, dotándola de un peso específico y diferenciado. Será él quien impulse el proceso mediante el que los elementos propios de la pintura se manifiesten, evidenciando el significado oculto que tiene lugar en la propia materia.

En este sentido, tanto Close como Cézanne conciben el espacio pictórico como pensamiento acerca de lo que significa construir una imagen mediante la pintura, remarcando su carácter bidimensional, al entenderla no como producto, sino como proceso.

Mediante la descomposición de lo real en formas básicas, Cézanne muestra el verdadero artificio de la pintura, marcando el camino a seguir por movimientos como el

Cubismo o el Expresionismo Abstracto, dando lugar a una experiencia de los sentidos, a la que él mismo denominaba "Petit Sensation", que va más allá de la mera racionalidad visual.

*"(...) las pinceladas peculiares, atomistas de Cézanne (un color por pincelada, cada una siempre claramente diferenciada) se consideraban una contribución congruente que consolidaba la proscripción de la mezcla de colores que había seguido siendo habitual en el Impresionismo".<sup>12</sup>*

En sus trabajos, ambos artistas pretenden franquear la apariencia de los objetos, al deshacer la configuración visual de las imágenes, y por lo tanto su dependencia para con ellas, creando una nueva estructura que les permitirá ahondar en el papel de la obra de arte, no como re-presentación, sino como presentación de una nueva realidad.

*"Hay dos maneras de superar la figuración (es decir, a la vez lo ilustrativo y lo narrativo): o bien hacia la Forma abstracta, o bien hacia la Figura. A esta vía de la Figura Cézanne le da un nombre sencillo: la sensación. La Figura es la forma sensible relacionada con la sensación; actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso, que es carne. Mientras que la Forma abstracta se dirige al cerebro, actúa por mediación del cerebro, más cercano al hueso."<sup>13</sup>*

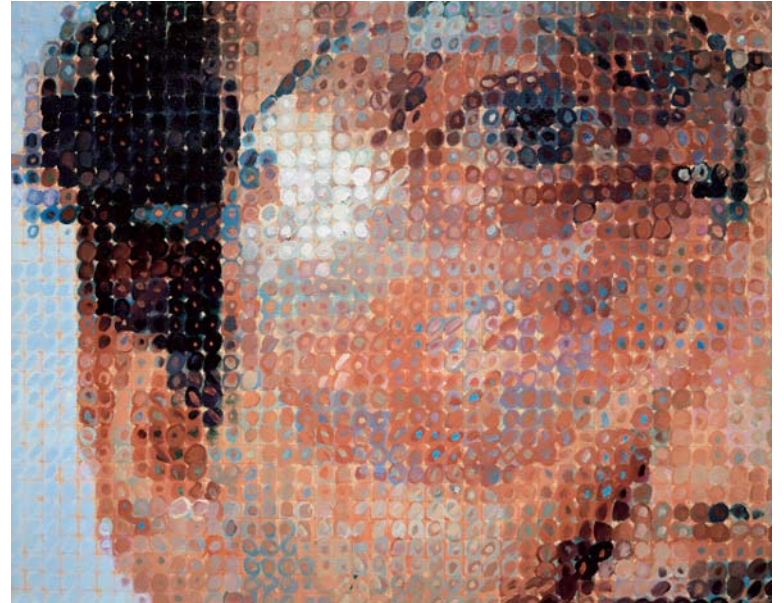
---

12. VV.AA., *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Editorial Akal, 2006, pág. 71.

13. Deleuze, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Editorial Arena Libros, Madrid, 2002, pág 41.



Paul Cézanne. Retrato de Victor Chocquet (detalle). 1876-77.  
Óleo sobre lienzo.  
45.7 x 36.8 cm.



Chuck Close. Stanley (detalle). 1980-81.  
Óleo sobre lienzo.  
256,5 x 213,4 cm.

Aún compartiendo un mismo interés por aprehender la totalidad de la imagen a través de su división en formas definidas, a las que se les otorga un lenguaje específico, articulado siempre en función de la globalidad de la obra, sus trabajos divergen en un punto concreto.

Por un lado, Cézanne, en su pretensión de ir más allá de lo meramente formal, tratará de extrapolar la experimentación sensorial de la realidad al propio lienzo. Close, por el contrario, no tendrá ninguna intención apropiacionista del modelo referencial, por lo que lo denominado como "real" pasará a un segundo plano, dando importancia al carácter procesual de la obra como valor en sí mismo.

De este modo, Close se ha posicionado más próximo al trabajo desarrollado por Claude Monet, evidenciándose como claro ejemplo de lo que representa la búsqueda de nuevos lenguajes perceptivos mediante la pintura.

La obra de ambos apunta un interés creciente en la aprehensión formal de la representación, reivindicando la materialidad de la superficie pictórica. Así, en sus respectivos trabajos, la pintura opera hacia un lenguaje abstraccional. Un interés que radica en la construcción física de una realidad que surge de la propia experiencia sensorial del espectador para con el espacio pictórico.

Tanto Close como Monet representan ejemplos perfectos en lo que supone la comprensión de la naturaleza de la imagen y de cómo ésta puede ser deconstruida, reafirmando así su carácter bidimensional. Al descomponer el espacio pictórico, cada una de las zonas en las que se divide permanecerá independiente en su significación, liberadas del concepto global de la obra. Así, la relación entre las distintas partes del lienzo posibilita una lectura que va más allá de la mera visión retiniana, dando lugar a una experiencia física de la pintura.

*“No podemos entender un cuadro a menos que entendamos la forma en que representa lo que no podemos ver”.<sup>14</sup>*

Similitudes formales, como el tamaño de las obras o la renuncia a su carácter representacional será motivación principal en ambos artistas. Así, la desaparición del concepto ilusionista de profundidad les permitirá trabajar sin conocer aquello que interpretan, practicando cierto automatismo en la metodología que siguen en la construcción de sus trabajos, mediante la realización de formas abstractas que permanecerán independientes al significado global de la imagen.

De esta forma, ambos interpretan la obra como un todo, hecho que se posibilita gracias al estudio de cada una de las partes que la conforman, otorgando a todas ellas la misma importancia. La no diferenciación entre plano horizontal o vertical les proporciona un carácter más propio de un lenguaje expresionista.

En el caso de Monet, la espiritualidad que genera su obra, dentro de una abstracción impresionista, puede ser en cierta manera predecesora de lo que tiempo después significaría el Expresionismo Abstracto.

*“La nueva concepción artística de la pincelada, convertida en mancha, que desarrolló Monet en las series del Puente japonés o en los Nenúfares del final de su largo recorrido artístico, le acerca a la abstracción más expresiva y gestual. A través de la superposición de sucesivas capas de pintura, unas veces gruesas y rugosas, otras finas y fluidas, Monet desarrolló lo que Robert Herbert denominaba ‘trazos de textura’, que pueden indicar sencillamente una aparente rapidez en la aplicación, pero que en realidad manifiestan un método de ejecución*

*sistemático y, por qué no, una deliberada abstracción a través de una profunda reflexión del proceso pictórico.”<sup>15</sup>*

En el trabajo de ambos, la división del color posibilita su igual distribución por toda la tela, concepto propio de los Expresionistas, denominado “All over”. La obra, por tanto, será entendida como superficie en la que no existen jerarquías dentro de las distintas formas. Gracias a la interrelación que se sucede entre todas ellas, se atenúan los contrastes y el carácter ilusionista de la pintura.

*“(…) Todo tiene que aparecer con la misma importancia e intensidad, incluso desde el punto de vista de la intensidad cromática.” – Franz Gertsch.<sup>16</sup>*

Así, la obra de Monet ha supuesto para una amplia mayoría de Expresionistas Abstractos un referente, al redefinir aquel el concepto de pintura como espacio de experimentación que se fundamenta en la preocupación acerca de cómo se relacionan e interactúan los distintos elementos formales que la conforman. El principal interés en Monet (y de Close en su etapa más expresionista) en la utilización del color conectará directamente con la obra de Expresionistas Abstractos como Barnett Newman.

---

14. Mitchell, D., *Iconology: Image, text, ideology*, University of Chicago Press, 1987, pág. 39.

15. Alarcó, P. Monet y la abstracción. Exposición Museo Thyssen Bornemisza, Fundación Caja Madrid, del 23 de Febrero al 30 de Mayo de 2010. Museo Thyssen Bornemisza. 2010.

16. Sager, P., *Nuevas formas de realismo*, Alianza Editorial, 1981, pág 85.



Claude Monet. Reflejos de las nubes en el estanque de nenúfares (detalle). 1920.  
Óleo sobre lienzo.  
200 x 1276 cm.<sup>17</sup>

*"Hacer concreto un color quiere decir: primero, decantar el color natural a color primario; segundo, reducir el color a puro; y, tercero, cerrar el color de tal manera que aparezca como unidad de planos rectangulares.» (...) «Porque el color actúa como una forma pura, plana y cerrada, la nueva imagen llega a ser imagen directa de extensión, es decir, imagen directa de lo que causa la apariencia del espacio».<sup>18</sup>*

Monet, al igual que Close, han sabido aislar el color, de modo que el espectador pudiese construir una realidad aparente que surgirá de su propia experiencia física para con la obra.

En este sentido, para Clement Greenberg, la dialéctica existente entre abstracción y figuración tendrá su origen en la última etapa de Monet, al lograr dissociar forma y contenido, estableciendo como verdadero tema de su obra la reflexión en su propio carácter procesual.

*"Su sentido último es la experiencia sensible del color y las asociaciones posibles se vinculan a la constitución psíquica de cada individuo pudiendo desencadenar una cadena de asociaciones privadas intensas".<sup>19</sup>*

Walter Benjamin, en su ensayo *"La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"*, expondrá el concepto "inconsciente óptico", para referirse a todas esas estructuras o formas que no son percibidas de forma consciente, remarcando su naturaleza procesual y constructiva.

---

17. En esta obra, los distintos contrastes tonales (luz/sombra) se encuentran determinados por el propio color, conformado siempre en base al tono contiguo, a modo de estructura cromática.

18 Mondrian, P., *La nueva imagen en la pintura: La realización del neoplasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1983, pág. 33.

19. Marchán, S., *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*, Ediciones Akal, 1990, págs. 228-229.

La división del espacio pictórico que Close llevará a cabo en sus obras, nos retrotrae de igual forma al lenguaje propio del Art Minimal, estructurado en torno al cuadrado como forma básica sobre la que se construye su discurso estético.

Al igual que sucede en la obra de Chuck Close, Piet Mondrian hace visible esta "estructura" donde todos los elementos que la conforman proyectan una realidad que añade un significado distinto al espacio pictórico, al requerir la experiencia corporal o fenomenológica para su lectura visual. El cuadrado se erigirá como la forma básica que representa la esencia de lo real, despojado de cualquier tipo de subjetividad emocional.

*"A través de este medio se supera lo que llamé particularidad de una imagen y se sustituye la ilusión espacial por la 'verdad', por la oposición de lo vertical y lo horizontal que es la esencia 'inmutable' de todas las cosas. El método es infalible, pensaba Mondrian en aquella época: todo puede reducirse a un común denominador; todas las figuras pueden digitalizarse en un patrón de unidades horizontales frente a verticales y de este modo diseminarse por la superficie; y toda jerarquía (por tanto toda centralidad) puede abolirse. La función del cuadro pasa a ser ahora la revelación de la estructura subyacente del mundo, entendida como un depósito de oposiciones binarias; (...)."20*

Tanto Mondrian como Close practican una pintura relacional, en la que las formas geométricas en que ésta se encuentra dividida, permanecen subordinadas a su composición global, manteniendo un equilibrio entre todas ellas. En ambos artistas el proceso se significará como valor plástico en sí mismo, participando así de las

posibilidades de la pintura, representándose ésta como una clara delimitación de lo plano.

La mediatización subjetiva de la imagen, por tanto, derivará del proceso de interiorización de todas esas formas, que surge a su vez como resultado de la apropiación subjetiva del modelo referencial.

*"(...) La obra de Mondrian evoluciona y trata de comprender cómo un sistema formal en apariencia rígido engendra diversas significaciones."21*

La exploración formal del medio pictórico permite a Chuck Close construir un objeto codificado carente de cualquier pretensión metafórica. De este modo la pintura busca revelarse como identidad, alejándose del denominado concepto "ventana" y dando paso exclusivamente a su plano físico.

*"Así pues, el soporte es una pintura de superficie, realizada como una profundidad posible. Todos los datos de la sensibilidad poseen así emergencia visual y la pintura se convierte en lugar para la traducción en imágenes de motivos sutiles e impalpables. Signos de la tradición abstracta, cuya matriz está en la obra de Kandinsky, Miró y Klee, y en los más reelaborados de la figuración, entrelazados en un motivo único y orgánico."22*

---

20. VV.AA., *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Editorial Akal, 2006, págs. 148-149.

21. VV.AA., *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Editorial Akal, 2006, pág. 38.

22. VV.AA., *Los manifiestos del arte posmoderno: Textos de exposiciones, 1980-1995*, Editorial Akal, 2000, pág. 40.

Al aproximarnos a una obra de Close, la sensación que se percibe es similar a la referida por el filósofo inglés Alfred North Whitehead en el libro *“Richard Serra: Escritos y Entrevistas 1972-2008”*, quien nos descubre la experimentación sensorial a través de estímulos que nos es imposible analizar, ya que la sensibilidad visual es anterior a la conciencia. Este nuevo espacio pictórico posibilitará al espectador discernir un tipo de conocimiento empírico, vinculándole a conceptos e imágenes formados a partir de su experimentación física.

Epistemología a la que también se refiere Susan Sontag, en su obra *“Interpretation and other essays”*, para quien la pintura se reafirmará como estudio, más que como solución o respuesta a posibles interrogantes, valorando por ello, el conocimiento obtenido mediante la intuición y la expresividad, prevaleciendo éstos sobre el contenido, el cual se nos presenta como mero pretexto, retrotrayéndonos así a un tipo de experiencia totalmente primitiva y mágica ante la obra de arte.

En este sentido, el filósofo Maurice Merleau-Ponty en *“Phénoménologie de la perception”*, reivindica que la experiencia del espectador frente a la obra sea corpórea y no se limite a lo meramente visual. Se trataría, por tanto, de “ver” antes de reconocer las cosas. En esta misma línea, Juan Luis Moraza afirma que *“Una obra de arte no quiere decir nada. Más bien hace decir, pensar, sentir”*.<sup>23</sup>

Dicha fisicalidad será remarcada por Close, valiéndose de la ampliación cinemática, motivando al espectador a “vivir” su propia experiencia física y sensorial con respecto a la obra, convirtiendo de este modo a la escala en una cuestión empírica.

Su interés por el gran formato, propio del Expresionismo Abstracto, que había hecho de dicha escala uno de sus rasgos característicos, se trasladará en la década de los 60 a otros movimientos, como el Arte Pop o el Fotorrealismo, apreciándose una disposición cada vez mayor por este tipo de obra, debido al impacto visual que las imágenes publicitarias, gracias a sus enormes dimensiones, despertaban en el observador. El carácter monumental y el uso del primer plano como consecuencia directa del cine alterarían la forma de representar lo real y la manera en que lo percibimos, hecho que influirá decisivamente en el trabajo del propio Chuck Close.

Así, la utilización que hace del primer plano en sus obras, obliga al observador a replantearse el modo en que toda esa información visual es asimilada. Sus “cabezas” se presentan a modo de mapa topográfico, significándose todas y cada una de las partes que las componen como amplias áreas de un territorio que debemos transitar.

Al situarse frente a una de sus obras, el espectador se siente abrumado por su tamaño, hallándose tremendamente pequeño e insignificante ante la enormidad del lienzo que se extiende ante él. La inabarcabilidad visual de la obra produce cierto desasosiego, obligando a modificar la manera en que es aprehendida, ofreciendo de este modo varias lecturas perceptivas, válidas todas ellas.

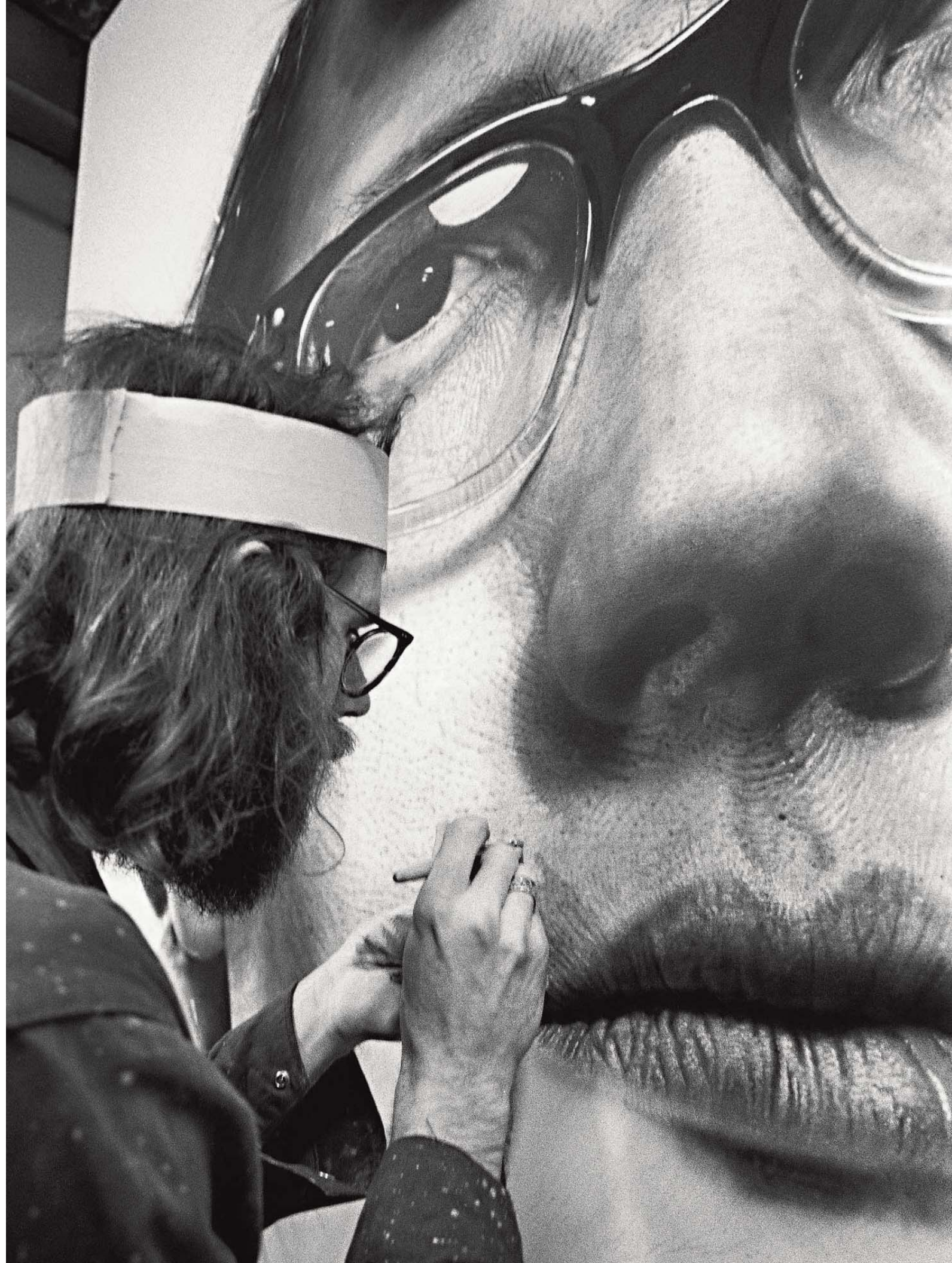
*“Básicamente yo quería hacer algo grande, agresivo, que golpease tus sentidos a través de imágenes conformadas a partir de pequeñas marcas, imágenes donde la cara se convierte en una especie de paisaje donde uno se tropieza con el pelo de la barba.”*<sup>24</sup> – Chuck Close.

---

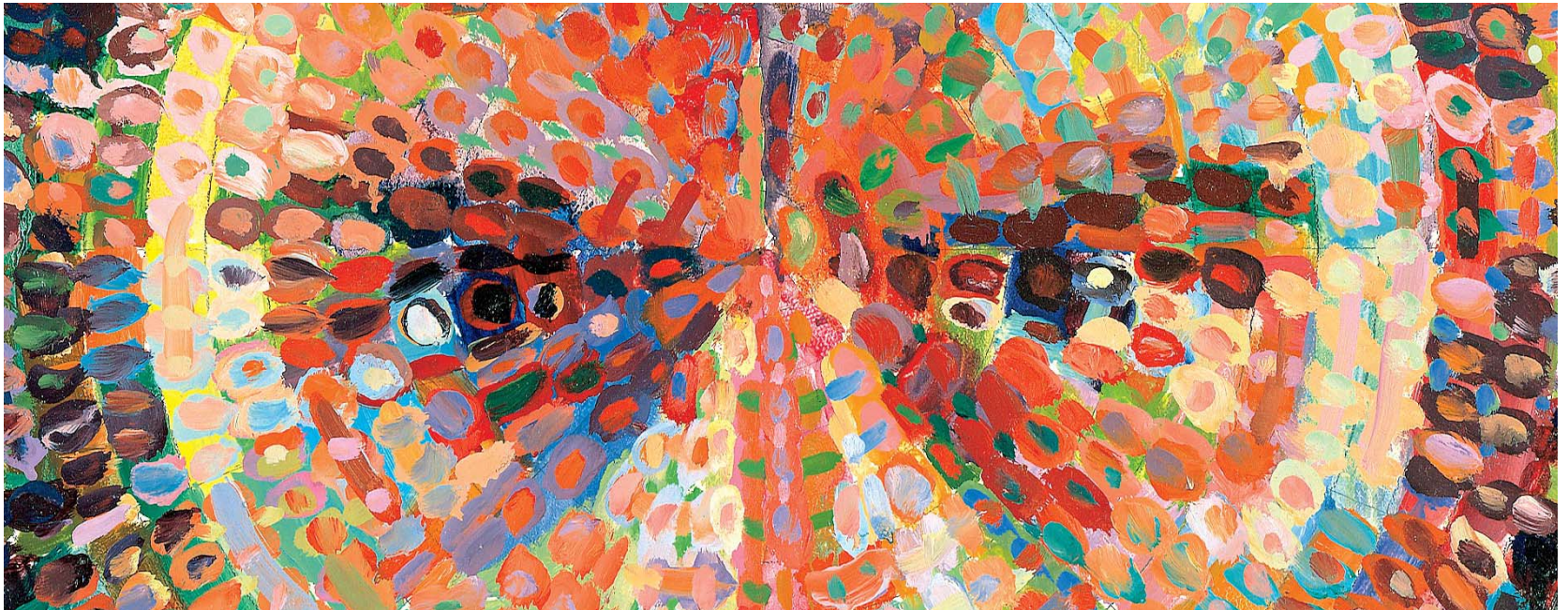
23. Espejo, B. Revista El Cultural. 17 de marzo de 2015.

---

24. Clare, H., A little help from his friends, Financial Times, 21 Enero 2004.



Chuck Close. Keith  
(en proceso).  
1970.  
Acrílico sobre lienzo.  
275 x 213,4 cm.



Chuck Close. Lucas II (detalle). 1987. Óleo sobre lienzo. 91,4 x 76,2 cm.

Asimismo, en la etapa más expresionista de Close, el espectador en su proximidad para con la obra, puede comprobar que la pintura está compuesta de pinceladas enérgicas. Su intención pasa por otorgar visibilidad a todas esas marcas, mostrándolas de forma evidente. El espacio que genera la pintura a través de dichas pinceladas, hace que dicho espectador se sienta fascinado con el misterio que éstas originan.

Así, la percepción del observador varía dependiendo de su ubicación con respecto al espacio pictórico, generándose una tensión formal entre lo abstracto y lo representacional. Se pretende que para percibir la obra en su globalidad, sea necesario recorrerla de manera visual y física. Al estar situado a escasa distancia de ella, en nuestro anhelo de dar sentido y significado a todas esas marcas, surge esa parte inconsciente en la búsqueda de algún referente simbólico.

*“Para los ilusionistas, el estado mismo de la ilusión impide ser consciente de su carácter ilusorio. Según Gombrich, uno de los mayores placeres proporcionados por el arte es el del paso entre la ilusión y la realidad. A este cambio se refería el historiador del arte Kenneth Clark cuando «trataba de observar que sucedía cuando las pinceladas y las manchas de pigmento en la tela se transformaban en una visión distinta de la realidad cuando daba un paso atrás». Clark afirmaba que las dos visiones eran incompatibles. Para Gombrich se trata de una imposibilidad psicológica, la de percibir dos objetos al mismo tiempo: la mancha de tinta y el objeto que representa, y, en particular, la imposibilidad de percibir el cuadro como un objeto en dos dimensiones y en tres simultáneamente. No se trata, por tanto, de negar la importancia de los aspectos materiales, técnicos y formales, sino al contrario, de constatar como contribuyen a la creación de la ilusión, en el caso del analista y de gozar de la diferencia y de la transición entre ambas para el receptor.”<sup>25</sup>*

25. Bozal, V., Op. Cit. 2010, pág. 320.



Mujer observando la obra "Winter" de Franz Gertsch. 2009.

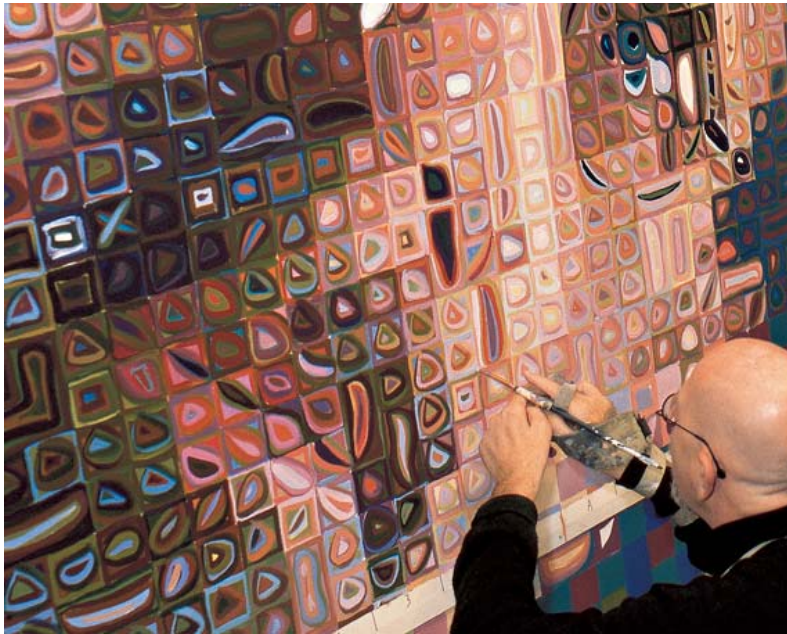
Ante la imposibilidad de descifrar esas marcas, debemos alejarnos del lienzo, para que todas ellas cobren un sentido simbólico al convertirse en imagen reconocible. Pero Close se niega a desvincularse de la zona en la que trabaja en ese momento, resistiéndose a alejarse de la obra, ya que según sus propias palabras, se siente abrumado por la imagen global de la "cabeza". Esta metodología provocará que durante el proceso de construcción de la misma, Close no pueda visualizar rasgos, sino meras formas, concediendo a todas la misma consideración.

Por tanto, será frente a la obra entendida como identidad, donde el espectador adquiera la suya propia. Esta interacción permitirá al sujeto formar parte de un todo que alcanza distintas formas de significación, en virtud de la posición espacial que ocupe con respecto a la obra, jugando un papel activo durante dicho proceso.

*"Cuando personas reales se detienen en una exposición ante mis cuadros hacen que el cuadro me produzca una impresión más intensa y real que las personas."* - Franz Gertsch.<sup>26</sup>

---

26. Sager, P., Op. Cit., 1981, pág. 85.



Chuck Close trabajando en la obra "Self-Portrait". 2004-06.



Jackson Pollock trabajando en su estudio. 1950.

A este respecto, Marcel Duchamp señala que el artista sólo tiene el cincuenta por ciento de responsabilidad sobre la obra, y que ésta no se completa hasta que no es contemplada.

Este tipo de implicación corporal en la realización de una obra surgirá en el trabajo de Jackson Pollock. Los movimientos del propio cuerpo se transfieren directamente en el lienzo, a través de la aplicación de la pintura. Para Pollock como para el resto de expresionistas, el espacio pictórico se convierte en experiencia física, en la que la narratividad se manifiesta a través del propio cuerpo.

*"Mi pintura no procede del caballete. Por lo general, apenas tenso la tela antes de empezar, y, en su lugar, prefiero colocarla directamente en la pared o encima del suelo. Necesito la resistencia de una superficie dura. En el suelo es donde me siento más cómodo, más cercano a la pintura, y con mayor capacidad para participar en ella, ya*

*que puedo caminar alrededor de la tela, trabajar desde cualquiera de sus cuatro lados e introducirme literalmente dentro del cuadro. Se trata de un método similar al de los pintores de arena de los pueblos indios del oeste. Por eso, intento mantenerme al margen de los instrumentos tradicionales, como el caballete, la paleta y los pinceles. Prefiero los palos, las espátulas y la pintura fluida que gotea y se escurre, e incluso un empaste espeso a base de arena, vidrio molido u otros materiales inusuales adicionados. Cuando estoy en la pintura no me doy cuenta de lo que estoy haciendo. Sólo después de una especie de período «de acostumbramiento» ver, en lo que he estado. No tengo miedo de hacer cambios, destruir la imagen, etc., pues la pintura tiene una vida en sí misma. Trato de que ésta surja. Sólo cuando pierdo el contacto con la pintura, el resultado es una confusión. Si no, es pura armonía, un fácil dar y tomar y la pintura sale muy bien."<sup>27</sup>*

27. Fride R. Carrasat, P. *Movimientos de la pintura*, Editorial Larousse, 2005, pág. 151.

Tanto Close como Pollock trabajan literalmente “inmersos” en el lienzo, sin ser conscientes por tanto de la significación que posee la zona en la que se encuentran. En el caso de Close, éste se limita a interpretar y transcribir a un lenguaje pictórico la imagen de la que parte. En esa traducción, los distintos problemas que se suceden en forma de autolimitaciones, obligan a generar soluciones imprevistas a modo de correcciones, que no hacen sino enriquecer a la obra.

Para Close, al igual que Pollock, la idea del espacio determina el contexto, presentándose como uno de los principales argumentos en su trabajo, de ahí que ambos sientan la necesidad de producir obras de grandes dimensiones. El espectador podría, de esta manera, involucrarse físicamente en el objeto artístico, reestructurando su comprensión con respecto a él.

De igual forma, la obra de Barnett Newman nos incita a la experimentación física del espacio pictórico, que cobrará sentido en su lectura temporal, aunque no narrativa, al no existir jerarquía perceptual en ella. Newman, del mismo modo que Close, pretende que sus obras de gran formato sean observadas de cerca, obligando al espectador a modificar su ubicación con respecto a ellas, logrando así la disociación entre forma conocida y forma percibida, considerando el color como base fundamental (de forma análoga a como lo hizo Monet) desde el que abordar la pintura, liberándola de cualquier tipo de forma o apariencia y convirtiéndola en motivo de reflexión acerca de lo plano de la representación.

A este respecto, Newman con motivo de su exposición en la galería Betty Parsons en Nueva York, donde su obra fue expuesta por primera vez, se dispuso un cartel en la misma sala en la que se mostraban sus trabajos, en el que se podía leer:

*“Existe una tendencia a observar imágenes de gran formato desde cierta distancia. Las enormes obras de esta exposición pretenden ser vistas a corta distancia.”<sup>28</sup>*

Más allá de consideraciones formales como el uso de la gran escala o de la significación abstraccional de sus obras, el trabajo de Chuck Close, mantendrá cierta coherencia con el trabajo de expresionistas como Newman, en la determinación que ambos poseen acerca de una concepción de la pintura cuya principal pretensión será la de convertirse en instrumento de búsqueda, fundamentado en la propia bidimensional de la superficie pictórica, más allá del tema a representar.

---

28. *Abstract Expressionist New York Exhibition*. October 3<sup>rd</sup>, 2010–April 25<sup>th</sup>, 2011, MOMA the collection. 2010.



Espectador frente a "Vir Heroicus Sublimis" (Barnett Newman)<sup>29</sup>

---

29. La intención de Newman es que la obra "abraza" al observador, estableciéndose un diálogo entre ambos fundamentado en la propia experimentación física del espacio. Esta pintura monocroma se encuentra dividida por varias líneas que se significan como elementos reales, rompiendo así con cualquier tipo de análisis relacional en ella, y posibilitando a su vez distintas interpretaciones, que acentuarán el carácter plano de la pintura.



Chuck Close. Laura I. Fotografías Polaroid. 1984. 215,9 x 528,3 cm.<sup>30</sup>

30. Tras su experiencia con "Big Nude", Close en esta obra fuerza al observador a centrar su atención en las zonas erógenas, con el fin de huir de cualquier lectura interpretativa. Para ello, hizo construir falsos muros en la sala donde fue expuesta, con la intención de que dicho observador experimentase la obra a muy corta distancia.

Close será capaz de trasladar este tipo de significación del espacio pictórico a un género académicamente normativo como el retrato, todo ello bajo la dialéctica del gran formato, siendo éste uno de los principios formales que lo diferencia de la pintura fotorrealista.

En este contexto, un ejemplo de trabajo que presenta ciertas concomitancias al realizado por Close sería el llevado a cabo por el suizo Franz Gertsch, para quien en sus obras la dimensión monumental de los rostros se tornará fundamental, ya que el uso de la escala modifica nuestra relación con la realidad, al ampliar la experiencia del observador.

Gertsch se interesará por una pintura que no permite establecer ningún tipo de jerarquización visual, manteniendo así un mismo nivel de intensidad en toda ella, posicionándose de esta forma, al igual que Close, más cercano al concepto "all-over" y por ende a los conceptos pertenecientes al Expresionismo Abstracto que al movimiento fotorrealista.

Ambos han permanecido ajenos a dicho movimiento, ya que su temática se aleja de la seguida por la mayoría de los artistas pertenecientes a esta corriente artística, que centraron su interés en el modo de vida americano. Por el contrario, tanto Close como Gertsch centran su obra en el ser humano y en su entorno más próximo, otorgando importancia a la significación de la obra como espacio físico y destacando de igual modo su carácter procesual y temporal.

En sus obras, la neutralidad de los rostros permite al espectador distintas conclusiones acerca del pensamiento del modelo, posibilitando un interés guiado hacia la realidad material de la pintura, al margen de cualquier

consideración psicológica con respecto a lo representado. De este modo ambos reflexionan acerca del sentido que conceptos como percepción, realidad o temporalidad adquieren frente a una obra pictórica de estas características, así como de la relación física existente entre dicho espacio pictórico y espectador.

Así, la obra es concebida como objeto autónomo, en la interacción que se produce con el espectador, constituyendo así una experiencia de la pintura como mera superficie, más allá de cualquier significación narrativa, permaneciendo indiferentes a cualquier tipo de sentimentalismo durante su construcción, al otorgar la misma importancia a todas las zonas del espacio pictórico.

Sin embargo, sus trabajos difieren en la estrategia representacional que rige la conformación de una obra pictórica, refiriéndonos concretamente al tipo de lectura perceptiva que éstos nos posibilitarán; la obra de Close ofrece al observador distintas interpretaciones, que dependerán de la posición espacial que ocupe con respecto a dicha obra y que transitan entre la figuración y la abstracción. De igual forma, su trabajo nos permitirá reflexionar mucho más acerca del proceso de construcción de un retrato, al hacer visibles sus distintos estadios.

En la obra de Gertsch, por el contrario, no se produce la descomposición de la imagen que da lugar a un lenguaje abstraccional inspirado en el biomorfismo (claramente visible en las etapas más expresionistas de Close). Así, mediante la división de la imagen, se mostrarán abiertamente todos los elementos de que se compone, adquiriendo sentido en su propia estructura.



Mujer observando la obra "Irene" de Franz Gertsch.

Richard Serra por su parte, es otro ejemplo de búsqueda acerca de la concomitancia del espectador para con la obra y la relación que establece con ella en su exploración, por lo que su interpretación correcta estaría ligada a su experimentación física dentro de un mismo espacio-tiempo, disociándose de su posterior significado.

En este sentido, tanto Serra como Close, persiguen la interacción corporal para con sus obras, situando al espectador como parte fundamental del espacio autónomo en el que se constituyen. Sin imponerle una pauta determinada ante una forma concreta, pretenden que dicho espectador pueda vivirla del modo que desee, esto es, recorriéndola físicamente e interactuando con ella, obligándole a adoptar distintos puntos de vista ante sus trabajos.

En el trabajo de ambos, el valor de la obra de gran formato, principal característica del arte norteamericano, no sólo se significa como medio generador de experiencias en el espectador, sino que forman parte esencial de su significado. Así, los dos comparten una misma concepción de la obra cuyo ideal se desvinculará de ciertas connotaciones artísticas asociadas al motivo estético, alejándose de términos como escultura o pintura, para acercarse a una terminología de lo "real". De esta forma, la desmaterialización del objeto artístico otorgará contemporaneidad a sus trabajos, cimentadas en gran parte en la afirmación de su propia autonomía.

---

31. Este conjunto de esculturas, concebidas para ser expuestas en el Gran Palais de París, bajo el título de "Promenade", cuya traducción al español significa paseo, pretendían justamente eso, que el observador transitara a través del espacio generado por ellas, adquiriendo sentido en la experimentación perceptual que se produce entre la obra y público.



Richard Serra. Promenade. Cinco placas de acero. 17m. cada una.<sup>31</sup>



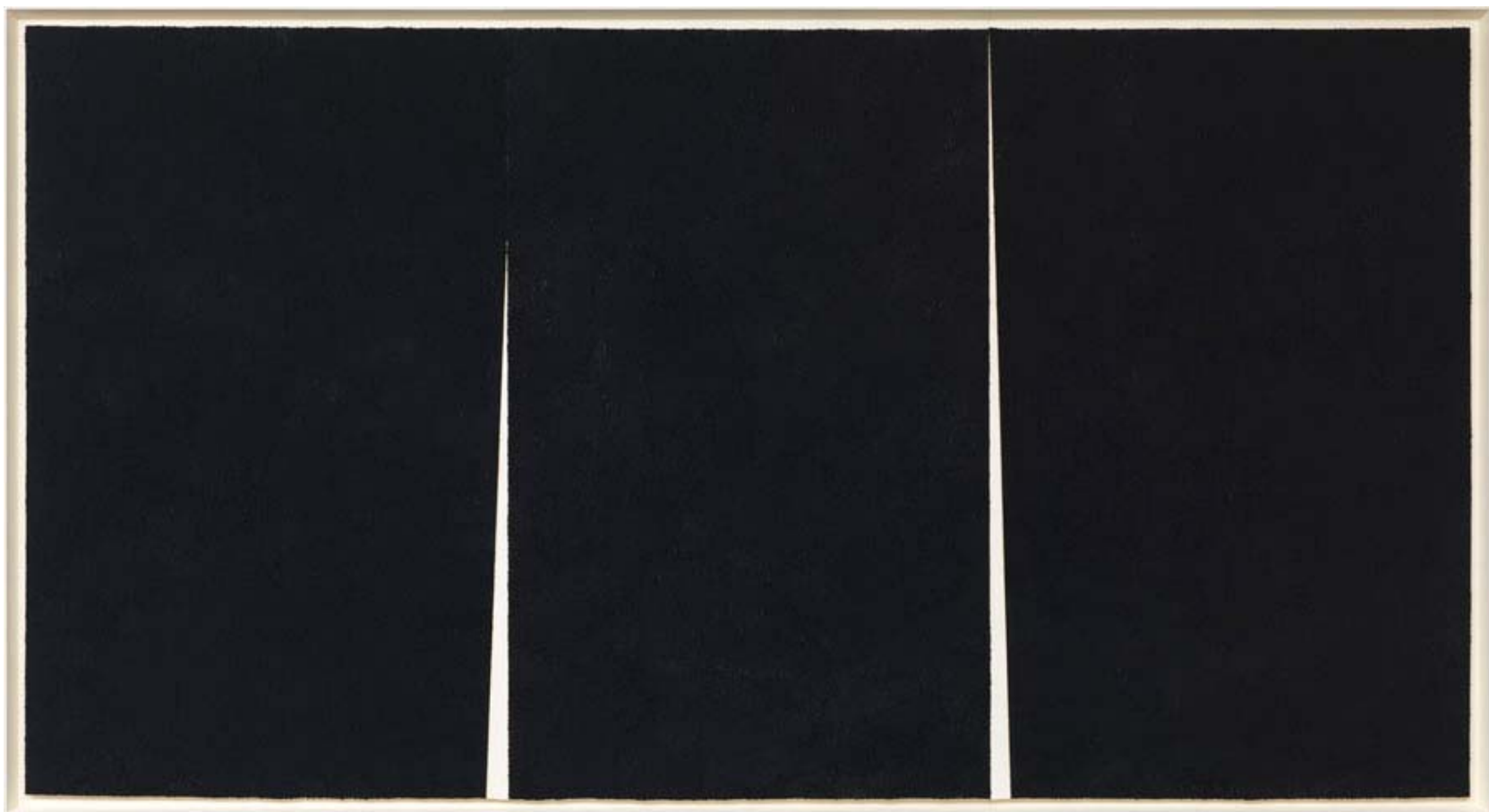
Espectador recorriendo una de las esculturas que componen la obra "La materia del tiempo" de Richard Serra. 1994-2005.

Por tanto, el análisis fenomenológico de sus obras nos sugiere una metodología que, fundamentada en la exigencia de la propia materia, servirá como medio para la creación de un lenguaje propio. De esta forma, la representación mantiene un discurso abierto y dinámico que otorga especial importancia a la cuestión ontológica del medio, así como la manera en que éste se relaciona con el observador, creándose un espacio propio que se definirá a sí mismo y que se aleja por tanto del concepto de motivo artístico.

De esta forma, en la aprehensión estética de la obra, el observador disociará forma y contenido, otorgándole un

valor alejado del idealismo implícito e instrumental, así como de cualquier pensamiento práctico.

Richard Serra, más allá de la enorme escala de sus esculturas, se servirá del dibujo como motivo de reflexión acerca de cómo interpretar el espacio y la forma en que lo percibimos. Al igual que sucede en las "cabezas" de Close, Serra en estos dibujos nos refiere que el "mirar" siempre supone un esfuerzo que englobará al resto del cuerpo. A este respecto, plantea un tipo de percepción que irá más allá de la visión ocular, al buscar un "mirar" físico.



Richard Serra. Double Rift #5. Crayón sobre papel hecho a mano. 2012. 291,5 x 536,9 x 9,5 cm.

Ambos plantean así la obra de arte como elemento autárquico, que se presentará no como objeto escultórico/pictórico, sino como lugar que deberá ser experimentado para una comprensión total, posibilitando al espectador distintas interpretaciones de una misma experiencia perceptiva.

La superficie de esta obra, en su cercanía, nos habla de sus cualidades específicas, así como de las formas generadas mediante la propia materia, pero si nos alejamos se puede experimentar la sensación de estar frente a una especie de puertas o cortinas que provocan en el observador la sensación perceptiva de espacio ilusorio.

En este sentido, refiriéndose a las diversas interpretaciones de la obra de arte, Serra aludirá al término "umbral", identificándolo como lugar neutro, en el que experimentar distintas realidades.

Esta apuesta por las propiedades inherentes de los materiales ya había sido realizada por los Expresionistas Abstractos, para quienes la obra de arte se definía en su propio carácter procesual.

Tanto Close como Serra experimentan en la creación de formas, sirviéndose de ellas como proceso abierto al observador, enfatizando el modo en que un método concreto determina el resultado. Así, los dos han desempeñado un papel crucial en la constante exploración de nuevos procedimientos, centrándose en el

procedimiento creativo como cuestión central en su trabajo. Al hacer visible las distintas decisiones formales, desmitificarán la idealización del objeto artístico.

Las formas creadas mediante la división y reestructuración del espacio en sus obras, se presentarán de forma autónoma y representadas en su propia densidad, masa, peso, fisionomía y color. Tanto Close en su etapa más expresionista, como Serra, mediante las torsiones a las que el material es sometido en sus trabajos, se valdrán de dichas formas puras para mantener un equilibrio estructural y compositivo en todas ellas.

De este modo, el espectador desempeñará un papel dinámico en la comprensión del objeto artístico, del propio lugar circundante y en el que se ubica, a través de las distintas lecturas perceptivas que la obra le proporciona, derivando todo ello de la concepción que para ambos tendrá la obra de arte como espacio/lugar. De esta forma, el observador al estudiar físicamente dicho espacio, participará de una experiencia que sólo puede ser vivida.

Dentro de este contexto, El marqués de Girardin, formulaba: *"De esta manera, mucho antes de edificar podéis combinar y aseguraros del éxito de vuestras construcciones en relación con los diferentes puntos en que deben figurar, en relación a su forma, a su alzado (...); podréis de esa manera daros cuenta de todas sus relaciones y de su concordancia con los objetos que las rodean"*.<sup>31</sup>

---

31. Serra, R., *Richard Serra: 28 de Enero – 23 de Marzo de 1992*, Museo Nacional centro de arte Reina Sofía, Madrid, 1992. pág. 19

Ambos artistas pretenden de esta manera que el observador interactúe perceptivamente para con la obra: en su cercanía puede apreciar todas esas formas y texturas en su aislamiento, experimentando su peso, gravedad, etc., mientras que al alejarse de ella se le posibilita la aprehensión global del espacio.

*"En efecto, cuando la aprehensión llega a un punto en el que las representaciones parciales de la intuición de los sentidos captadas inicialmente empiezan a desvanecerse en la imaginación, ésta pierde por un lado lo que gana por otro y en la comprensión se llega a un punto máximo que la imaginación no puede sobrepasar."*<sup>32</sup>

De esta forma, la experiencia vivida, que no pensada, de la obra, incluirá el concepto "tiempo", adquiriendo verdadero sentido en el propio acto de recorrerla. Así, para Serra, el tiempo y el movimiento se convierten en algo fundamental a la hora de enfrentarse a sus trabajos, incitando al espectador a interactuar físicamente para con ellos.

En este sentido se nos dice: *"La dialéctica entre recorrer y mirar el paisaje es lo que fundamenta la experiencia de la escultura."*<sup>33</sup>

A este respecto, Jack Aumont en su obra *"La imagen"*, expondrá lo escrito por Raymond Bellour en referencia a la película, *"La Peinture cubiste"* (1981): *"Parece, pues, que el tacto se adelanta a la vista, el espacio táctil al visual. Todo sucede como si nuestra mirada no fuese más que una prolongación de nuestros dedos, una antena en nuestra frente"*.

---

32. Serra, R., *Richard Serra: 28 de Enero – 23 de Marzo de 1992*, Museo Nacional centro de arte Reina Sofía, Madrid, 1992, pág. 43.

33. Serra, R., *Richard Serra: 28 de Enero – 23 de Marzo de 1992*, Museo Nacional centro de arte Reina Sofía, Madrid, 1992, pág. 15.

La búsqueda de esa interacción entre objeto y sujeto será también una constante en el trabajo de Jaume Plensa. Al igual que Close, la obra se significará como objeto material, permitiéndonos ser conscientes de nuestra propia realidad física al formar parte de esa imbricación que se da en el espacio compartido.

En ambos artistas, el rostro se ha convertido en lugar común en sus trabajos. La exigencia de huir del retrato convencional, implica la necesidad de que sus obras se desvinculen de su propia representación, en busca de un tipo de experiencia sensorial en la que el espectador, al recorrerlas, introduzca el concepto de tiempo vivido.

La inclusión del concepto tiempo se hará necesaria debido a la inabarcabilidad corporal del espectador con respecto a sus obras, estableciéndose una relación de subordinación para con ellas y subrayando así su nimiedad ante el imponente tamaño de aquellas, exigiéndole la experimentación física del objeto artístico, y obligándole, por tanto, a ser consciente de su situación espacial para con él. Así, sus trabajos se evidencian como lugar al que poder acceder, planteando la potencialidad de la obra de arte como elemento generador de experiencias sensoriales.

*“Cada ser humano es un ‘lugar’. Cada mujer, hombre, niño, viejo es un espacio habitable en sí mismo que se desplaza y desarrolla; un “lugar” en tiempo, en geografía, en volumen y en color. Ciudades enteras edificadas con cuerpos abriéndose y cerrándose como puertas. Luces que parpadean. Cada vez que un ser humano muere, una casa se cierra y se pierde un ‘lugar’. Mi obra es su memoria. La fijación congelada de tantos y tantos cuerpos desarrollándose y desapareciendo en la fugacidad de la luz. Mi obra es su volumen.”<sup>34</sup>*

Más allá de las posibilidades formales inmanentes a la escala, en sus trabajos se descubre un tipo de experiencia que abarcará implícitamente lo visual o retiniano y lo sensorial o físico. Experiencia fundamentada en su dimorfismo, al que se referirá Sol Lewitt en su ensayo *“Sentences on Conceptual Art”*, donde la obra se nos definirá asentada en dicha dualidad perceptiva, significándose como espacio que invita a su experimentación sensorial, confiriéndole así un sentido que posibilitará su determinación como medio generador de transformaciones perceptivas en el espectador.

De esta forma la relación con la obra vendrá determinada por su experimentación física, en donde la interpretación individual de cada elemento unitario, provoca una lectura hiperestésica, al ir más allá de lo que en ella se representa, en este caso un rostro.

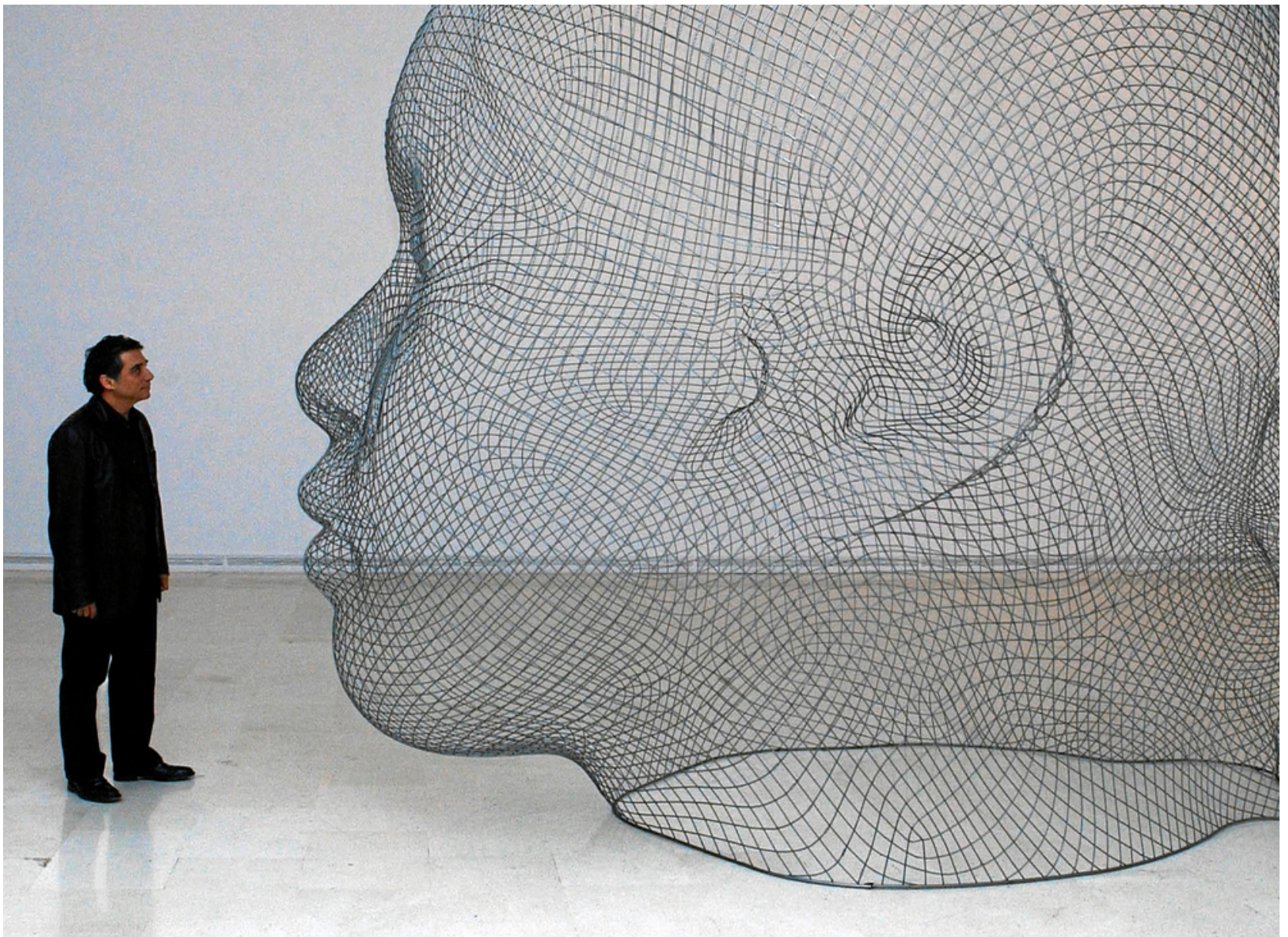
*“(…) he intentado integrar conceptos intangibles como luz, poesía, sonido, mundo interior, en algo palpable, físico, que puedas acariciar. Me gusta la interacción con mi obra. Hay en mi trabajo la voluntad de dirigir la obra al ser humano.”<sup>35</sup>*

Tanto Close como Plensa, plantearán en sus creaciones cuestiones presentes en el arte contemporáneo acerca de las posibles lecturas que éstas ofrecen. Así, en sus trabajos se encuentran distintos códigos interpretativos entendidos como identidades, por encima de cualquier análisis global de la obra.

---

34. Plensa, J., *Sombras y textos (1990-2007)*, Galaxia Gutenberg, S.L., Edición 1, 2008, pág. 59.

35. Achiaga, P., Jaume Plensa: La escultura tiene mucho que aprender de la poesía, *Revista El Cultural*, Noviembre 2013.



Jaime Plensa ante su obra SHO. 2007.<sup>36</sup>

---

36. En esta obra, Plensa propone al observador la posibilidad de interactuar físicamente a través de la malla de acero de la que se compone, siendo el propio material el que da paso a una experiencia perceptiva que permitirá otorgar a la obra una dimensión humana, en este caso representada en un rostro femenino.

También lo procesual adquirirá importancia decisiva como experiencia motivadora de reflexión, imprescindible en la significación de la obra de arte como espacio mediante el que formular cuestiones. De este modo, ambos artistas se apropiarán de conceptos pertenecientes al "Action Painting" cuyo procedimiento se fundamentaba en el principio metodológico de ensayo/error.

Un espacio que adquiere verdadera significancia siempre en relación al espectador, comprometido éste en la reinterpretación del lugar en el que se constituye la obra de arte como medio homogéneo y cerrado, cediendo protagonismo así a una dimensión perceptible. La fragmentación, que se supondrá como evidencia de una posterior reconstrucción visual, se presentará a modo de impulso creador de ideas al permitir la coexistencia de distintos lenguajes.

La descomposición formal de sus obras en fragmentos aparentemente inconexos (en el caso de Plensa en forma de letras, y en Close a través de cada una de las formas biomórficas que permanecen aisladas dentro del espacio pictórico) darán paso a la configuración de una entidad global cuya fisicidad resulta de la suma de todos esos elementos que adquieren significación propia y que proporcionan una experiencia de la obra distinta de la lectura genérica.

La división del espacio matérico en todas esas formas herméticas, independientes entre sí, provocan en el espectador la posibilidad de mantener un diálogo para con la obra sensible, pero no comprensible.

En el caso de Plensa, las letras se muestran como unidades constituyentes del cuerpo, trascendiendo su propia materialidad, significándose como signos que permanecerán decodificados.

*"Cada letra representa muy bien al ser humano. Sola parece que no es nada, pero en relación a otras puede formar palabras; igual que una persona sola con otra crea una comunidad. Todas mis obras pretenden crear un lugar donde puedan entrar otros."*<sup>37</sup>

De este modo, en sus trabajos se aúna lo concreto y lo abstracto, estableciéndose en ambos lenguajes la cuestión acerca de cómo percibimos.

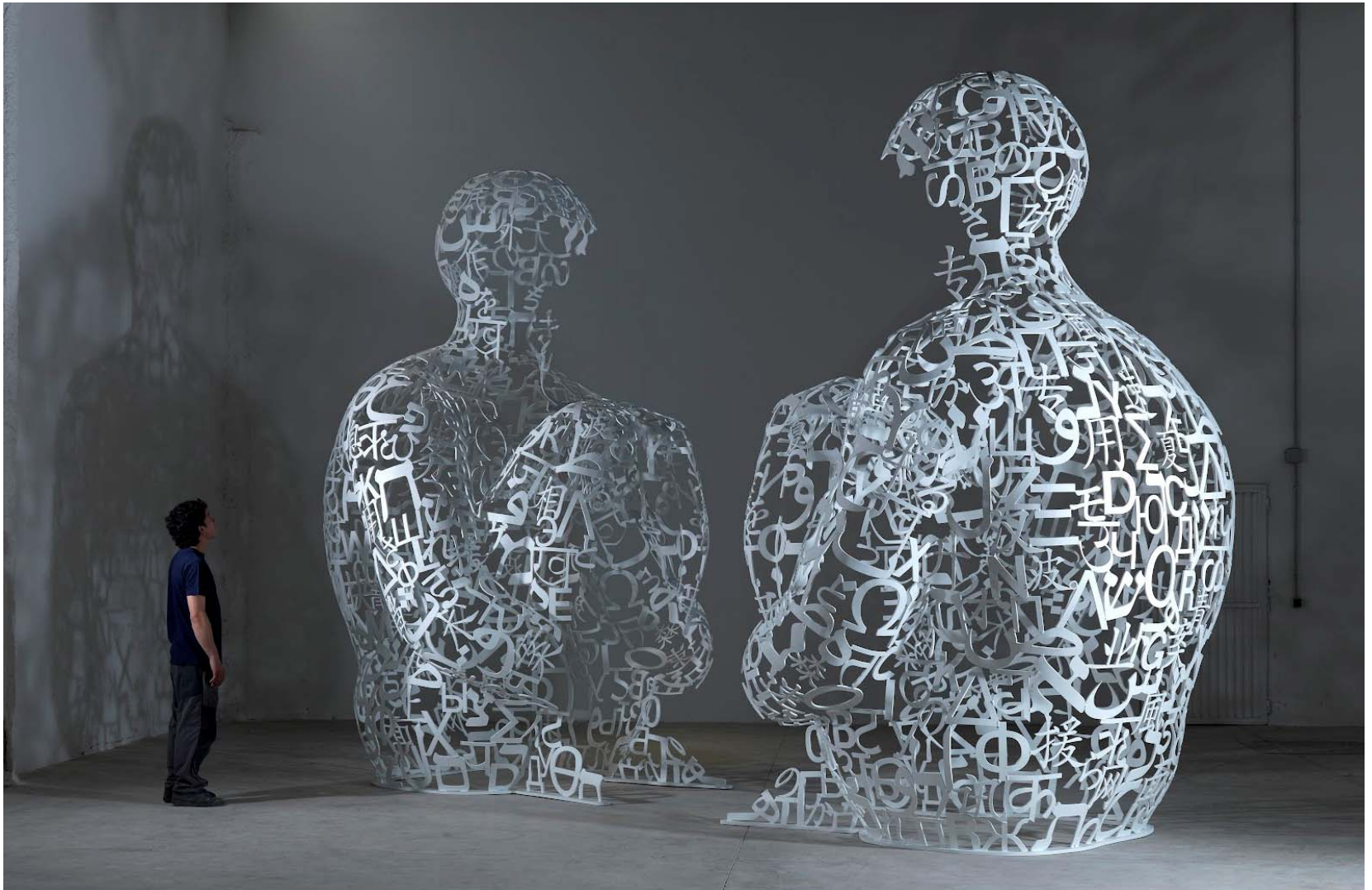
La metodología empírica que adoptan, confluye en un punto en el que la "palabra" de Plensa se convierte en imagen, a la vez que la forma biomórfica de Close se supondrá "lenguaje" en sí misma. En este sentido, para el filósofo y escritor Emmanuel Lévinas el rostro se encuentra conformado en un espacio neutro en el que palabra y mirada convergen, donde el lenguaje y sus formas modelarán dicho rostro.

En el caso de Plensa, la cabeza se manifiesta como la parte del cuerpo que está realizada para los demás, ya que nosotros mismos no podemos vernos. De este modo, su carácter frontal nos devuelve nuestra propia identidad, de modo que la obra se significa cual espejo en el que poder reflejarnos.

En este contexto, tal y como nos refiere la filósofa Hannah Arendt, la cabeza se nos presenta en sus obras como motivo aislado, siendo esta singularidad la que se identificará por su valor como "objeto de pensamiento".

---

37. Schilling, L., *Jaume Plensa. Obsesiones del espacio y la diversidad*, Arte al límite, Mayo 2010



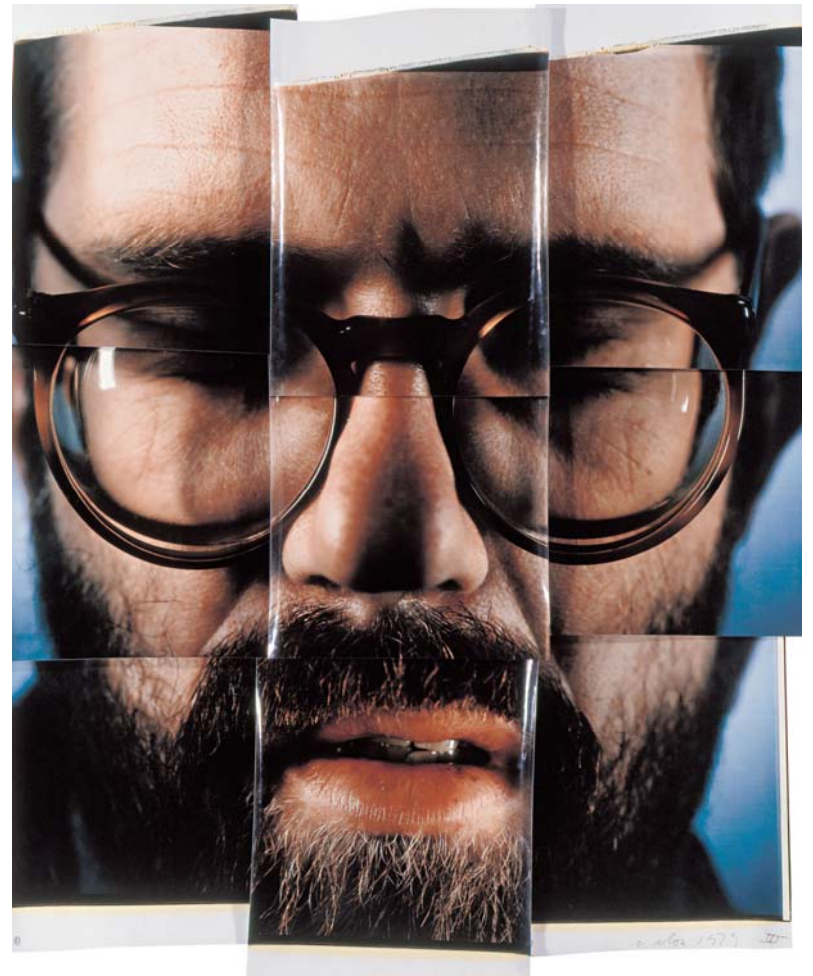
Jaume Plensa. Twins I y II. Acero inoxidable pintado. 2009. 377,1 x 234,9 x 245,1 cm.

En sus trabajos, la orografía del rostro permitirá su lectura física por parte del espectador sin ningún tipo de intención simbólica. Las letras, que conforman alguna de las esculturas de Plensa, funcionan como unidades abstractas, de igual manera que lo hacen las formas biomórficas realizadas por Close en su etapa más expresionista. Dichos elementos poseen significación en sí mismos, distintos de la "lectura" global de la obra.

Así, para Jaume Plensa, el rostro, más allá de su propia fisicidad, simbolizará el alma. Sus esculturas, al igual que sucede con Close, mantienen una pose neutral, reforzada por el hecho de que muchos de ellas aparecen con los ojos cerrados, posibilitando múltiples interpretaciones por parte del espectador. La dimensión emotiva de la experiencia ante lo inexpresivo de dichos rostros les conferirá la capacidad de significarse como "completos", independientes en su materialidad.



Jaume Plensa. Humming (detalle). 2011.  
Mármol y plomo.  
255 x 94 x 113 cm.<sup>38</sup>



Chuck Close. Self-Portrait/Composite/Nine Parts. 1979.  
Fotografía Polaroid.  
210,8 x 175,3 cm.

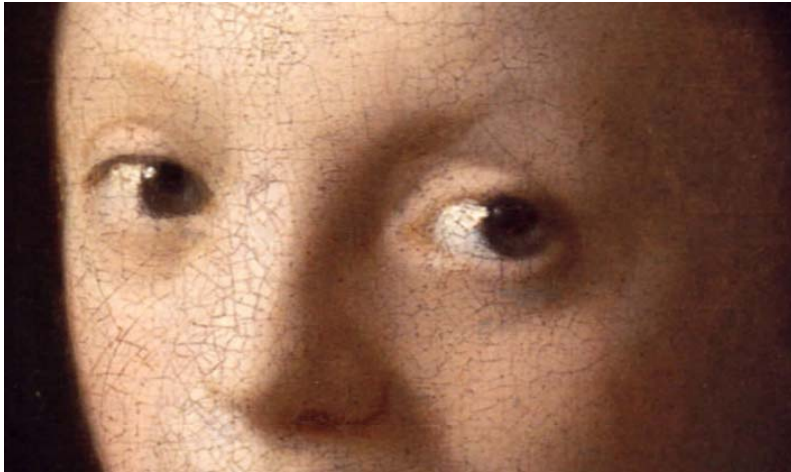
*“He aquí un principio de criterio artístico: debe haber alguna interacción entre la expectativa y la observación; esta interacción es la base de toda comunicación, pero debe contener alguna desviación de lo convencional, algún desafío para la atención. Cuando se produce este desafío se sufre un ligero trauma y hay que reajustar las expectativas, revisar las hipótesis de partida.”<sup>39</sup>*

Así, los rostros ahusados de Plensa, logran resolver la desemejanza entre visión y forma, haciéndonos conscientes y partícipes del significado de su propia presencia.

Carácter fundamental en la obra de Close, para quien la imagen se constituirá como interpretación incompleta de la obra.

38. En su huida del concepto de escultura convencional, Plensa en esta obra altera la configuración del rostro, suprimiendo cualquier tipo de singularidad en él, suavizando las distintas facciones y rasgos, y potenciando la disociación entre forma y contenido, por medio de su división en bloques claramente delimitados.

39. VV.AA., *El libro del aerógrafo: Arte, técnica e historia*, Editorial Tursen-Hermann Blume, 2005, pág. 25.

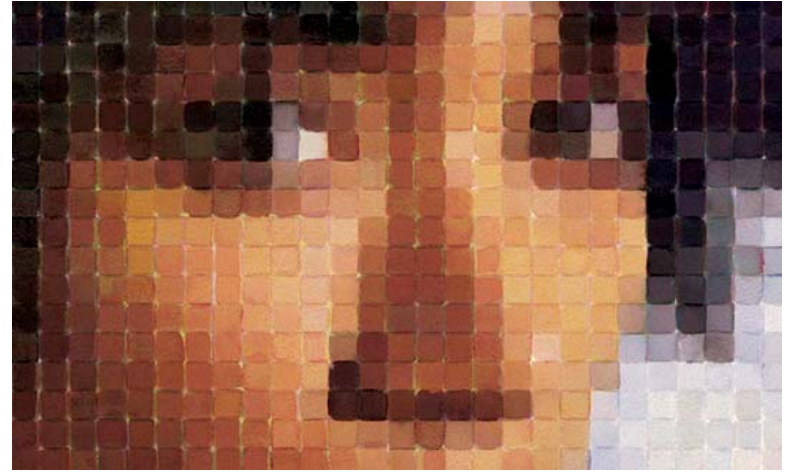


Johannes Vermeer. Retrato de una mujer joven (detalle). 1666-67.  
Óleo sobre lienzo. 44,5 x 40 cm.

En esta misma dirección, Chuck Close siempre ha tenido a Johannes Vermeer como referente, descubriéndose concomitancias en el trabajo de ambos, ya que en sus obras se aprecia un mismo interés por descubrir la artificialidad que se esconde en la traducción pictórica de lo real.

En sus creaciones subyace una estructura, visible o no, que enfatiza el plano de representación y la materialidad de la pintura, permitiéndoles simplificar toda la información visual accesoria, plasmando así su situación en el lienzo, lo que supondrá un tipo de pensamiento abstracto al desaparecer el carácter jerárquico dentro del espacio pictórico.

*"En su intensidad y radicalidad, distancia los asuntos visuales. Los rasgos de su pintura no son lo que representa como el modo visual de su representación, con aspectos muy sutiles como la presencia de una silla, o la luz sobre la pared. Es como si no dejara ninguna concesión a la literatura. (...) La excelencia de Vermeer radica en el equilibrio, sin conceder nada a la literatura ni a la moral. (...) Vermeer mantiene una distancia, elimina*



Chuck Close. Sienna (3/4 view) (detalle). 2013.  
Pigmento de acuarela impresa sobre papel Hahnemuhle. 190,5 x 152,4 cm.

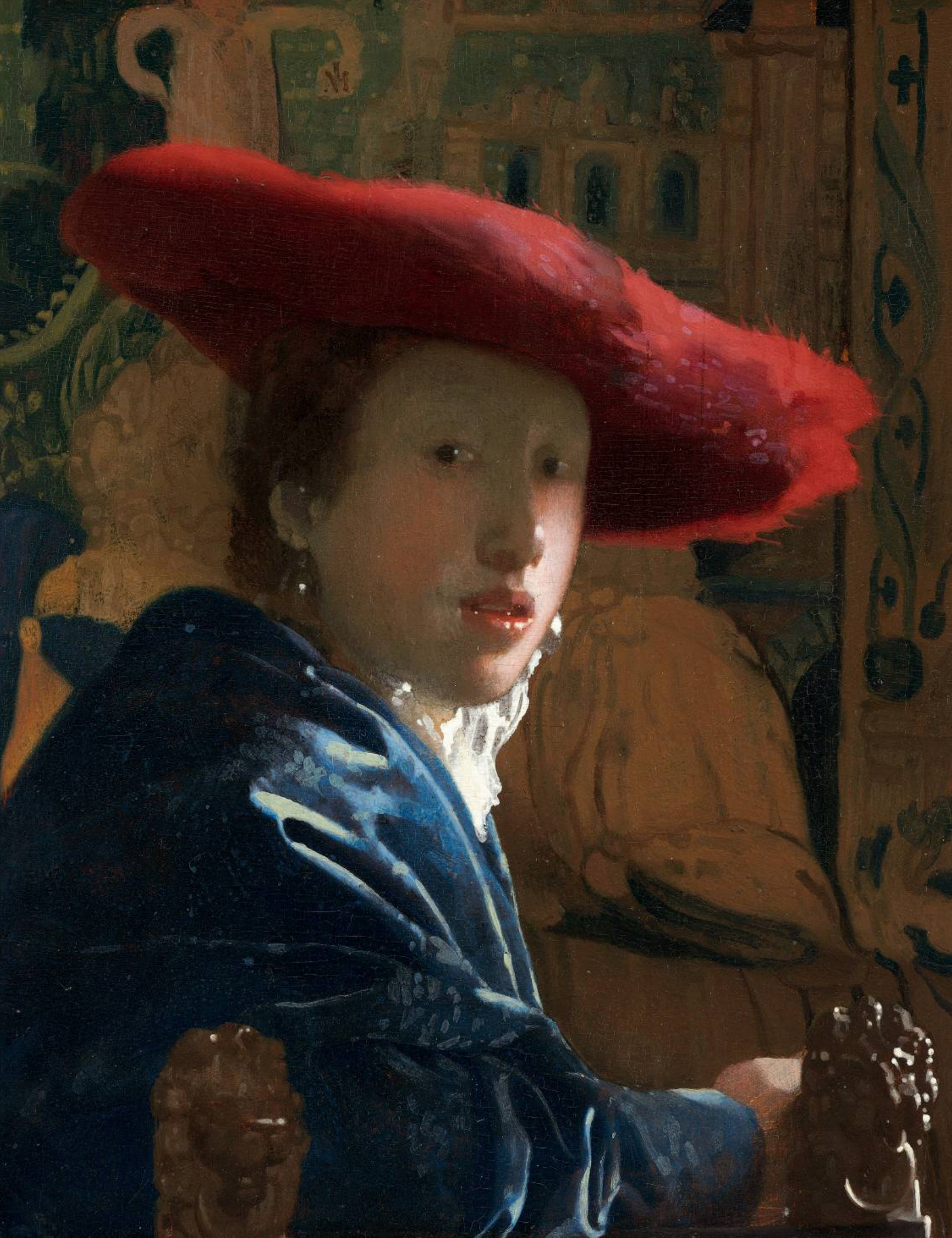
*los elementos familiares y cotidianos para describir una situación con ojos nuevos.*<sup>40</sup>

El modo en que Vermeer intenta plasmar lo real mediante el estudio de la luz y la forma en que ésta incide sobre las distintas superficies, servirá como primer acercamiento al significado que la pintura tendrá en el futuro, ya que su pretensión no pasaba por reproducir los objetos o personas que tenía frente a él, sino que su interés se centraba en la captación de toda esa realidad intangible que les daba forma.

En este sentido, Close destaca la luminosidad característica de las obras del pintor holandés, como si éstas desprendiesen luz propia, así como la suavidad con la que la pintura era aplicada sobre el lienzo, de tal modo que pareciese haber sido soplada sobre la tela.

En las obras de Vermeer, al igual que en las de Close, no aparecen marcas individuales que por sí mismas signifiquen un elemento u objeto. Se hace necesario por tanto, un gran conocimiento formal para traducir a un lenguaje plástico cada uno de esos gestos. La interiorización de este tipo de conceptos será condición fundamental para poder llevar a cabo una obra de estas características.

40. Samaniego, F., *La seducción moderna de Vermeer*, El País, 31 de Marzo de 2002.



Johannes Vermeer.  
Mujer joven con sombrero  
rojo.  
1665.  
Óleo sobre tabla.  
23,2 x 18,1 cm.

Lleva tiempo poder asimilar que la apropiación plástica de lo real no significa reproducir en el lienzo todos y cada uno de los detalles que conforman esa realidad; la ilusión de lo verdadero se obtiene gracias a la resignificación del espacio pictórico, afirmando su presencia física a través de la disposición tonal correcta. Sólo a través de la praxis podemos alcanzar dicha comprensión.

Dentro de este contexto, la premisa de reflejar la apariencia y la esencia de lo retratado seguida por Close en su etapa más expresionista, posee cierta sincronía con la de los puntillistas. En sus obras no se pretende plasmar un objeto concreto, sino su ubicación, donde todas y cada una de las formas se representen por sí mismas antes que formar parte de una imagen reconocible, dando lugar así a una comprensión global del espacio pictórico.

En este sentido, la fragmentación de dicho espacio será también característica común en sus trabajos. Todos y cada uno de los elementos uniformes que constituyen la imagen global demandarán su propia autonomía, imprescindibles todos ellos en su conformación.

Para los puntillistas, el concepto de realidad dentro de la concepción pictórica se asienta sobre la teoría de la refractividad de la luz sobre los distintos colores que conforman el espectro cromático.

*“El arte es armonía. La armonía es la analogía de los contrarios, y de similares elementos del tono, del color, y de la línea, considerados a través de su dominancia y bajo la influencia de la luz en combinaciones alegres, serenas o tristes.”<sup>41</sup>*

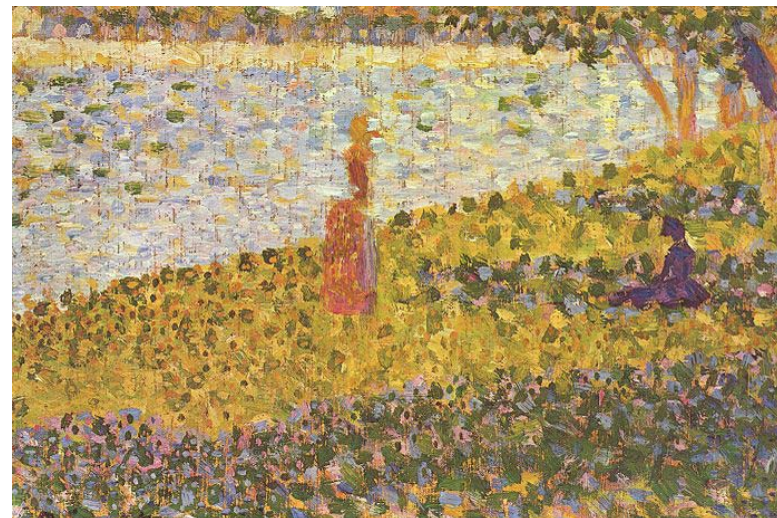
---

41. Carta a Maurice Beaubourg 1890. Georges Pierre Seurat.



Chuck Close. Autorretrato (detalle). 1987.  
Óleo sobre lienzo.  
182,9 x 152,4 cm.

Georges Seurat. Femmes au bord de l'eau (detalle). 1885-86.  
Óleo sobre tabla.  
15,7 x 25 cm.



La simplificación y el nuevo orden sinóptico de la representación, les aleja del concepto clásico de pintura, puesto que en ambos casos el trabajo se manifiesta claramente retiniano, produciéndose la mezcla del color en los propios ojos del espectador y no en la paleta. La manifestación del espacio pictórico como extensión bidimensional se refleja en la ausencia de jerarquías, ya

que la pintura es aplicada de forma ordenada y regular en todo el lienzo.

A pesar de las concomitancias existentes entre el trabajo de los puntillistas y el desarrollado por Close, éste siempre ha rechazado cualquier otro tipo de conexión que vaya más allá de lo meramente formal.

*“Siendo espectador, no experimento la sensación sino entrando en el cuadro, accediendo a la unidad de lo sentiente y de lo sentido. La lección de Cézanne más allá de los impresionistas: la Sensación no está en el juego ‘libre’ o desencarnado de la luz y del color (impresiones), al contrario, está en el cuerpo, aunque fuere el cuerpo de una manzana. El color está en el cuerpo, la sensación está en el cuerpo, y no en los aires. Lo pintado es la sensación. Lo que está pintado en el cuadro es el cuerpo, no en tanto que se representa como objeto, sino que es vivido como experimentando tal sensación.”<sup>42</sup>*

Asimismo, en este contexto, la obra de Wassily Kandinsky posee cierta concordancia con la de Chuck Close, ya que en sus obras, todas las manchas gestuales o geométricas que las componen, no guardan relación con ninguna forma del mundo real, significándose así el cuadro como única realidad tangible.

Alexander Kojève, en su obra “Kandinsky”, se refiere en este sentido a la pintura como objeto real: *“De modo general, el cuadro ‘total’, al no ser la ‘representación’ de un objeto, es en sí mismo un Objeto. Los cuadros de Kandinsky no son pinturas de objetos, sino objetos pintados: son objetos en la misma medida que los árboles, las montañas, las sillas, los Estados... son objetos; sólo que son objetos pictóricos, pinturas ‘objetivas’.”<sup>43</sup>*



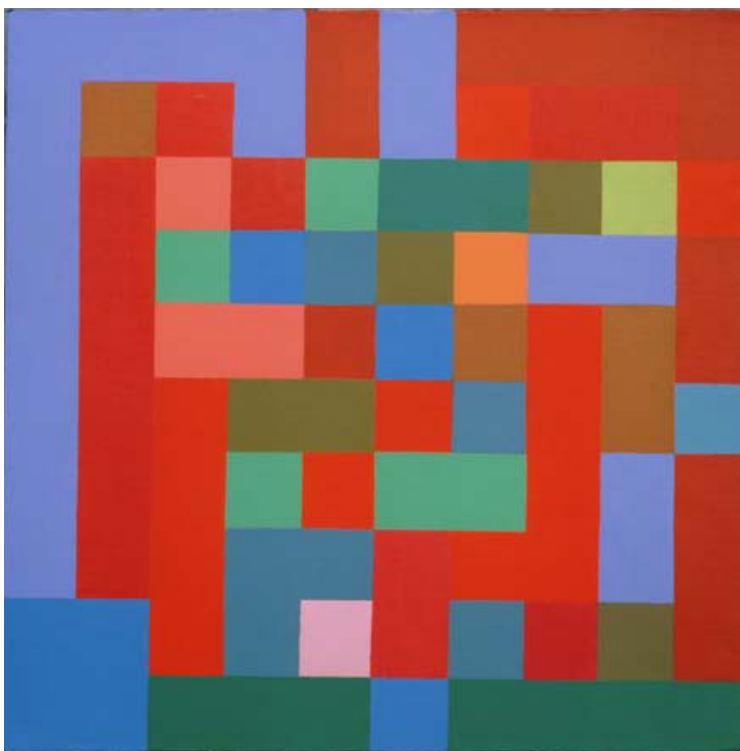
Wassily Kandinsky. Cuadrados con círculos concéntricos.  
1913.  
Óleo sobre lienzo.  
94,5 x 79 cm.

Chuck Close. Autorretrato 2004-2005 (detalle).  
Óleo sobre lienzo.  
259,1 x 214,6 cm.



42. Deleuze, G., Francis Bacon. Lógica de la sensación. Editorial Arena Libros, Madrid, 2002, pág 42.

43. Kojève, A., Kandinsky, Abada, 2007, pág. 51.



Ad Reinhardt. Pintura abstracta. 1940.  
Óleo sobre lienzo.

Esta descomposición de lo “real” en planos de color, se fundamentará en una nueva reestructuración del espacio, constituyéndose como superficie bidimensional realizada mediante gestos físicos con significado en sí mismos, posibilitando una nueva lectura de la imagen aparente.

Para Chuck Close, la concepción del espacio pictórico no podría entenderse al margen de la obra de Ad Reinhardt, quién se erigirá como precursor del Arte Conceptual y del Minimalismo.

Al igual que sucede con Close, la pintura de Reinhardt alude a lo “real”, interpretándola como mero artificio en el que destaca la planeidad del espacio pictórico, entendiéndolo como un sistema de reglas en el que la pintura, a través de los elementos estructurales de que se compone, se nos presenta como objeto de conocimiento con existencia propia.



Chuck Close. Autorretrato (detalle). 1997.  
Óleo sobre lienzo.  
259,1 x 213,4 cm.

*“Ni líneas ni imaginaciones. Ni formas ni composición ni representaciones, ni visiones ni sensaciones ni impulsos, ni símbolos ni signos ni empastes, ni decoraciones coloraciones ni figuraciones, ni placeres ni dolores, ni accidentes ni readymades, ni cosas, ni ideas, ni atributos, ni cualidades: nada que no esté en la esencia.” – Ad Reinhardt.<sup>44</sup>*

La frialdad y meticulosidad con la que Reinhardt encara sus trabajos fue lo que atrajo a Close, ofreciéndole otro punto de vista. Sus obras, concebidas para verse en directo, son capaces de transmitir una seguridad fundamentada en su inherente evidencia ascética.

44. Luca de Tena, M., *La presencia de lo ausente. El concepto y la expresión del vacío en los textos de los pintores contemporáneos occidentales a la luz del pensamiento extremo-oriental*, Universidad de Salamanca. Facultad de Bellas Artes, 2008, pág. 328.

Para Reinhardt, el verdadero arte debía ser contemplado en directo, ya que según él la fotografía no era capaz de reproducir satisfactoriamente las sutiles variaciones tonales reflejadas en la pintura. Lo plano de sus trabajos, basados en el monocolor, sobresale en la serie de obras "negro sobre negro", donde las formas geométricas se adivinan a través de la textura de la propia materia pictórica.

Ambos llevan a cabo una metodología fundamentada en la construcción de limitaciones. Para Close, en este sentido, la autonomía absoluta durante la conformación de la obra conduce de manera análoga a un mismo procedimiento; por el contrario, la imposición de una serie de restricciones favorecerá la creación, motivada gracias al estudio de las distintas posibles soluciones que se nos ofrecen.

*"Cuando iba a la escuela, pintaba yo exactamente como un expresionista abstracto: era un uniforme. No estabas obligado a llevarlo, simplemente lo imitabas. Era extraordinariamente seductor enfrentarse a la tela blanca, paleta en mano. Me encantaba pintar de esa manera, pero no había ninguna razón para seguir avanzando. Comencé a entrever que todo lo que quedaba por hacer era una imagen concebida de antemano. Premeditar mi arte fue una libertad enorme."*<sup>45</sup>

Dentro de este mismo contexto, Frank Stella negará en sus obras cualquier tipo de carácter ilusorio, entendiendo la pintura como mera superficie. Al igual que Close, pretende que el observador se deleite con "habitar" en ese plano, con significación en sí mismo.

En la obra de Stella no se aprecia distinción entre forma y fondo, teniendo ambos la misma importancia, efecto que logra deliberadamente, de modo que el espectador sea incapaz de distinguir a primera vista si las líneas están sobre un fondo negro o viceversa, modificando su visión a través de toda esa simetría monótona.

*"Yo solo estaba tratando de ser lo más directo posible. Intentaba encontrar algo más cercano a mi sentido de la conciencia. Sin filtros. Sin dramatismo o ansiedad. Algo inmediato y que causara un impacto. Y que a la vez se entendiera de primeras. Una comprensión visual instantánea."* - Frank Stella.<sup>46</sup>

Lo formal del lienzo se impone así a la configuración pictórica, por lo que en sus obras se acentúa la naturaleza física del cuadro mediante su proporción y frontalidad. Dicha característica, fundamental en los trabajos de Stella, será también una de las bases sobre las que se asienta el discurso plástico de Close.

---

45. Aumont, J., *La estética hoy*, Ediciones Cátedra, 2001 pág. 55.

46. Jarque, F., *A la velocidad del presente*, Diario El País, 21 de Julio de 2012.



Frank Stella. Jacques le Fataliste. 1974.  
Polímero sintético sobre lienzo.  
343 x 343 cm.

La nueva figuración de los 60 llevaba interiorizada la importancia del gesto en la pintura, por lo que los temas a representar permanecerían “encerrados” en la materia pictórica.

En este contexto, podemos diferenciar dos formas de realismo; una que parte de la fotografía, con una temática similar al Arte Pop, y otra que nace de la contemplación directa de la realidad, denominada *New Perceptual Realism*, cuyos principales exponentes serán Alex Katz y Philip Pearlstein. Para Chuck Close, ambos fueron de suma importancia, ya que marcaron el comienzo hacia un nuevo tipo de figuración moderna, liberada del peso de la tradición.

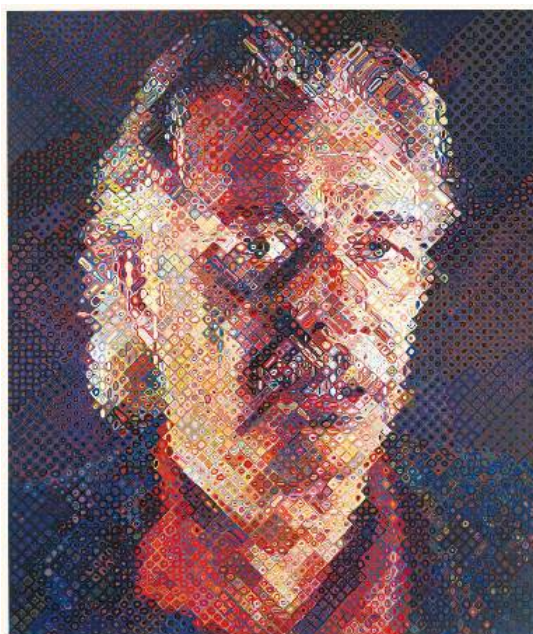


Chuck Close. 9-part self portrait.  
Fotografía Polaroid.

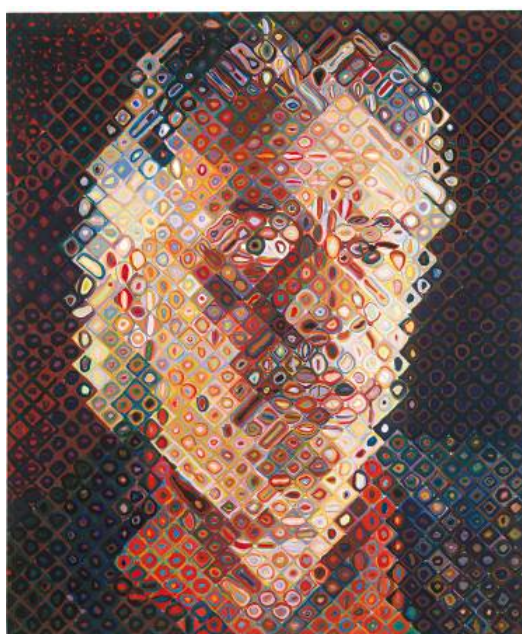
Así, el trabajo desarrollado por Close se asemeja en algunos aspectos al de Katz. En sus obras, la eliminación de cualquier tipo de sentimentalismo, convertirá los rostros en meras máscaras, mediante las que cuestionar las posibilidades de la imagen. Katz, al igual que Close, pretende que todas y cada una de las fases del proceso queden manifiestamente claras para el espectador. No existe en sus obras por tanto, intenciones idealizadoras, sino un fiel reflejo de aquello que se documenta.



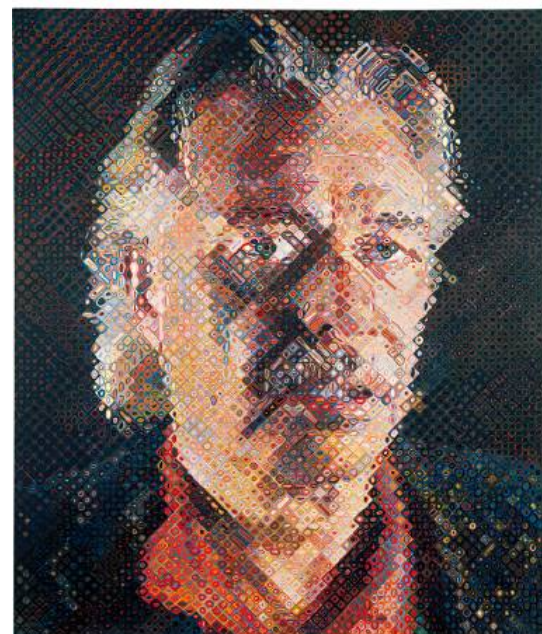
Alex Katz. Brisk Day I-III. 1990.  
Litografía, Aguatinta, Grabado sobre Madera.  
91,44 x 73, 66 cm.



Chuck Close. John. 1998.  
Serigrafía. 1  
63,8 x 138,4 cm.



Chuck Close. John II. 1993.  
Óleo sobre lienzo.  
182,9 x 152,4 cm.



Chuck Close. John. 1992.  
Óleo sobre lienzo.  
254 x 213,4 cm.

*“Ya en 1935 Picasso advirtió que sería interesante preservar fotográficamente no las etapas sino las metamorfosis de un cuadro: Posiblemente así se podría descubrir el camino seguido por el cerebro para materializar un sueño. Pero hay algo muy extraño, y es observar que un cuadro básicamente no cambia, que la primera visión permanece casi intacta pese a las apariencias.”<sup>47</sup>*

En concreto, Katz fue el principal partícipe de que la nueva figuración pictórica resurgiese en los años 60, en un momento en el que la pintura apenas tenía presencia dentro del panorama artístico. Alex Katz fue el primero en trabajar en formatos muy grandes, pretendiendo mostrar en sus trabajos algo más que apariencia.

Sus obras, compuestas de grandes superficies de pintura en las que no se aprecia ningún gesto o marca, poseen un carácter impersonal. Dentro de estos inmensos planos se sitúan los principales rasgos del rostro, aislados unos de otros, sin aparente conexión, lo que otorga a sus creaciones una gran expresividad.

Tanto Katz como Close conseguirán atraer la atención hacia un nuevo tipo de figuración al introducir nuevos valores formales en este tipo de pintura, como su gigantesca escala, lo que les permite establecer nuevos vínculos entre el espectador y la obra; mediante la exploración física del espacio pictórico se constituirá una interacción sensorial entre ambos, que irá más allá de la mera presencia.

Ambos partirán de la fotografía, ciñéndose a la información que ésta les ofrece, permitiéndoles liberarse de cualquier tipo de sentimentalismo. En la simplificación de las formas y en la eliminación de lo accesorio radica parte de su búsqueda.

Existe un interés común en el proceso de conformación de la imagen pictórica, planteada sin ninguna pretensión psicológica o narrativa, sino como espacio que evidencia su propia presencia.

El carácter íntimo que otorgan a sus trabajos se contraponen al uso que hacen del gran formato, más propio del Expresionismo Abstracto. Sus enormes retratos poseen una clara significación cinematográfica y publicitaria, potenciada por la utilización del primer plano. En su realización se servirán del mismo interés por el mundo que les rodea y su cotidianidad, convirtiendo así en protagonistas de sus trabajos a familiares y amigos.

De este modo, los dos han sabido conservar una mirada independiente, ajena a cualquier sentido de pertenencia a un movimiento artístico definido, lo que no les ha impedido construir una obra basada en la coherencia, que ha logrado preservar sus elementos estructurales y conceptuales a lo largo del tiempo.

---

47. Revista Descubrir el arte, año XIV, nº 171, mayo 2013, pág. 61.



Alex Katz. Sarah. 2011.  
Óleo sobre lienzo.  
203,2 x 213,4 cm.



Chuck Close. Keith. 1977.  
Acrílico sobre lienzo.  
275 x 213.4 cm.



Chuck Close fotografiando a Kate Winslet para Vanity Fair. 2014.

Al margen de consideraciones formales, el retrato les servirá como excusa para ahondar acerca de la naturaleza de la imagen, convirtiéndola en el verdadero tema de su obra. En este sentido, Philip Glass, protagonista en varias de las creaciones de Close, se referirá al trabajo de éste afirmando que resultaría un error pensar que su pintura versa sobre el retrato, ya que de ser así, se habría obviado lo fundamental en su obra, que trata sobre el mirar.

A través de la figuración, el Arte Pop surge como contraposición al Expresionismo Abstracto. En un momento en el que lo conceptual dominaba el panorama artístico, el Pop muestra un nuevo planteamiento estético, un arte por y para las masas, en el que se cuestionará la sociedad de consumo.

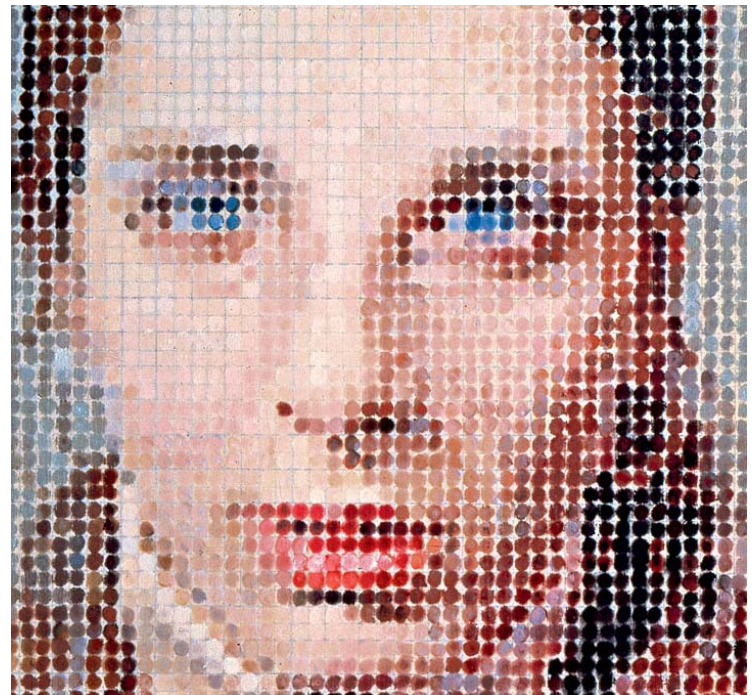
*“Los artistas Pop tuvieron su época, y a su sombra trabajaron mucho tiempo sus contemporáneos realistas, incluso antes de ser conocidos como ‘nuevos’. ‘Las Combine Paintings’ de Rauschenberg predecían que un cuadro sería más objetivo si está hecho de partes del mundo objetivo; la confrontación de objetos pintados y auténticos de Jim Dine refleja la interrelación real entre arte y vida y la diferencia entre la reproducción y lo reproducido.”<sup>48</sup>*

---

48. Sager, P., Op. Cit., 1981, pág. 40.

En este contexto, cabe destacar la similitud formal existente entre las obras de Roy Lichtenstein y Chuck Close. Ambos reformularán el proceso artístico, convirtiéndolo en algo mucho más frío, mecánico e impersonal. En sus trabajos se puede apreciar un gran interés en las distintas técnicas de formación de este tipo de imagen despersonalizada, más propia de los medios fotomecánicos.

Tanto Lichtenstein como Close, al alejarse del carácter emocional de la pintura, más propio del Expresionismo, realizarán una obra mucho más distante, mediante la enfatización de sus formas y una marcada acentuación entre los distintos tonos, acercándoles formalmente al tipo de imagen generada en el cómic o en las distintas estampas publicitarias.



Chuck Close. Leslie/Pastel (detalle). 1977. Pastel y acuarela sobre papel. 76.1 x 55.9 cm.



Roy Lichtenstein. A girl's picture. M-Maybe... (detalle). 1965. 152,4 x 152,4 cm.<sup>49</sup>

49. Esta metodología divisionista empleada en la construcción visual de la imagen será pieza fundamental en el trabajo de Roy Lichtenstein, quien, al igual que Close, basa su método en los distintos sistemas de reproducción fotomecánica. Lichtenstein se servirá de los denominados puntos Ben-Day como marcas incrementales, realizados mediante el uso de plantillas de las que servirá para la formación de la imagen.

Aunque Chuck Close se valdrá de esta metodología, basada en una mecanicidad propia del arte Pop, logrará sin embargo devolver al medio pictórico la importancia de la habilidad manual.

Del mismo modo que Close, Andy Warhol<sup>50</sup> se servirá de la serigrafía para transfigurar las imágenes, mediante su repetición y ampliación, imitando el sistema empleado por los medios audiovisuales en su reproducción.

En efecto, en la década de los 60, Warhol se significa como ejemplo a seguir para toda una generación de jóvenes artistas que se habían alejado del lenguaje abstracto y que irrumpían con fuerza en ese momento dentro del mundo del arte, entre los que se incluirá Close. La importancia de Warhol reside en las distintas posibilidades que será capaz de otorgar a la obra de arte, constituyéndola como espacio de exploración.

En sus serigrafías, Warhol traslada esas imágenes fotográficas a la tela. A través de la experimentación formal, mediante el empleo de técnicas hasta ese momento pertenecientes a los medios de comunicación, será capaz de incorporarlas al mercado del arte, redefiniendo el proceso y la praxis artística.

*“Imitando las estrategias de los medios de comunicación, Warhol se convierte en el maestro del arte como empresa comercial. Cuanto más se traiciona el lenguaje al interés comercial, mayor será la posibilidad de que los que tienen autoridad premien el esfuerzo.” – Richard Serra.<sup>51</sup>*

Todos los motivos que aparecen en sus serigrafías se transforman en arte bajo su firma. Podía convertir así fotos de accidentes brutales en obras maestras en un instante. Incluso las imperfecciones técnicas carecían de importancia, al ser valoradas en sí mismas como parte de su discurso estético.

Andy Warhol reformulará en clave contemporánea el género del retrato, sirviéndose para ello del lenguaje fotográfico, no como herramienta, sino como medio completo en sí mismo, cuya materialidad y condiciones específicas le definirán como elemento real.

Así, se centrará en la fotografía, en su condición de realidad objetiva, sin ningún tipo de discurso estético, de algún modo similar a la imagen estandarizada que se obtiene en un fotomatón. De hecho se servirá del carácter automático de este aparato para realizar el que sería su primer retrato de encargo, logrando así una imagen en su propia condición de objeto fabricado.

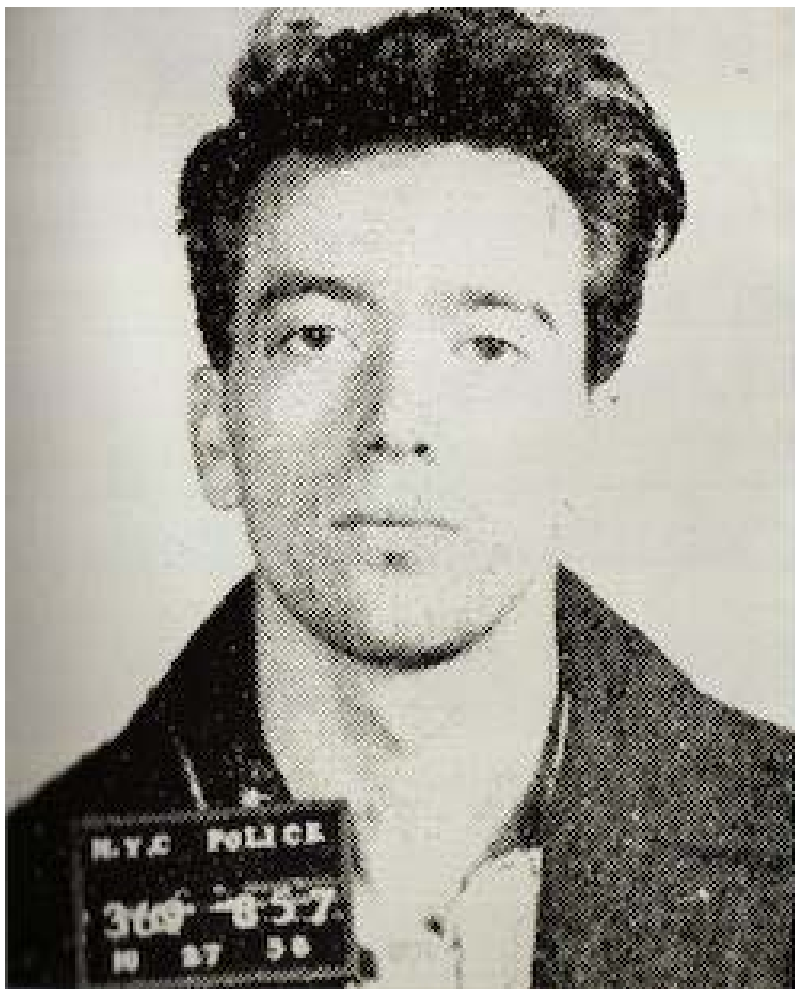
---

50. Se puede considerar a Andy Warhol como el máximo representante de este movimiento, actuando como nexo entre artistas, intelectuales y celebridades de la época. Su aparición en el mundo del arte, supuso para toda una generación de jóvenes artistas la obligación de redefinir su discurso mediante el planteamiento de nuevas cuestiones estéticas.

51. Harrison, C., Wood-Blackwell, Paul. Op. Cit., 1993, pág. 1127.

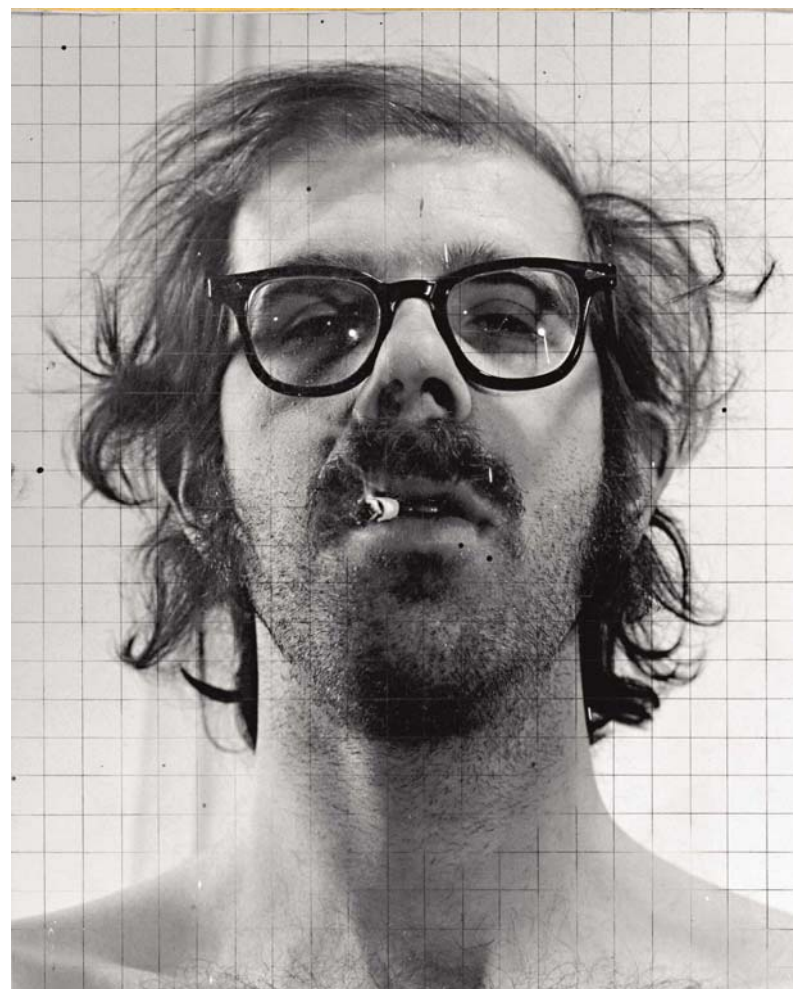


Andy Warhol. Selfportrait. 1966.  
Tinta serigráfica sobre lienzo.  
171.7 x 171.7 cm.



Andy Warhol. 13 most wanted men (detalle).<sup>52</sup> 1964.  
Serigrafía sobre lienzo.  
122 x 100 cm.

Warhol produce imágenes que se hacen eco de las aparecidas en el cine y en la televisión; rostros que ocupan la totalidad de la pantalla, uso masivo del primer plano, características todas ellas que otorgaban a dichos rostros un mayor dramatismo si cabe. Una de sus grandes virtudes será la de ser capaz de trasladarlas al lienzo, para mostrar todo aquello que había permanecido oculto, y que ahora, gracias a la magnificación de las obras resultaba visible.



Chuck Close. Maqueta para Big Self-portrait. 1967-8.  
Acrílico sobre lienzo.  
273.1 x 212.1 cm.

En la década de los 70, inmortalizó a un gran número de famosos, utilizando para ello una cámara Polaroid. Estos retratos guardan cierta similitud con las "cabezas" de Close, en el sentido de que ambos conceden importancia a la imagen individual, en este caso concreto al rostro, al que devuelven su carácter simbólico y representacional.

52. En 1964, una serie de retratos de fichas policiales de delincuentes formaron un mural en el pabellón New Yorker State, bajo el título de "Los trece hombres más buscados". Esta obra fue realizada por Andy Warhol con motivo de la Exposición Universal de Nueva York. La contemplación de estas fotografías provocó tal revuelo que se hubo de cubrir esas imágenes con pintura.



Fotografías Polaroid realizadas por Andy Warhol durante el periodo 1970-1987.



Andy Warhol. John Lennon Polaroid. 1971.  
Fotografía Polaroid.

Tanto Warhol como Close huirán del denominado “retrato psicológico”, ya que ambos lo conciben desde un punto de vista formal; de este modo, la negación del rostro le devolverá la importancia al carácter extrínseco de la imagen, presentándose como mera superficie, y descubriendo su propia condición ficticia. La estandarización de las distintas poses conducirán a la desvinculación para con la personalidad de la persona retratada, presentándose así a modo de máscaras.

La neutralidad en las expresiones de los modelos, ofrecen al espectador la posibilidad de elaborar distintas



Chuck Close. Brad Pitt. The 2014 Vanity Fair Hollywood Portfolio. 2014.  
Fotografía Polaroid.

interpretaciones acerca de sus pensamientos. Por otra parte, la frontalidad del retrato se significará a su vez rasgo común en sus obras. De este modo, la propia presencia material de la imagen, liberada del peso de aquello que representa, mantendrá una actitud de confrontación para con el observador.

En definitiva, ambos artistas otorgan al retrato fotográfico la consideración de objeto, cuya exploración psicológica forma parte de la propia experiencia del espectador con la naturaleza formal de la representación.

Para Close, el trabajo de Andy Warhol, significaba así una nueva forma de figuración, que cuestionaba conceptos y dogmas atribuidos a la pintura tradicional, compartiendo interés en la búsqueda de nuevos procedimientos, pertenecientes todos ellos a un mismo discurso.

Dentro de este contexto, el fotorrealismo participará de los mismos temas que el Arte Pop había hecho suyos, siendo la representación de la cotidianidad uno de ellos. En la mayoría de los casos, sus obras se tornan distantes, en parte debido a la ausencia de gestualidad en todas ellas.

Los fotorrealistas perseguirán un arte propio, con identidad específica, que surgirá como manifestación contraria a la abstracción predominante durante la década de los 60 dentro del mundo artístico. En este sentido, tanto el Arte Pop como el fotorrealismo compartirán ese rechazo a la estética abstraccional.

Así, la pretensión para la mayor parte de ellos, será la de construir mediante la pintura una apariencia fundamentada en una relación mimética para con la imagen referencial, reafirmando su valor como fiel representación de la realidad.

Sus temas, aún siendo similares a los de los artistas Pop, difieren en el tipo de relación de interdependencia que se establece con aquello en lo que se trabaja. Los fotorrealistas no precisan conocer la naturaleza de lo representado, al contrario que aquellos, para quienes al igual que Close, harán de su comprensión parte central de su trabajo.

El Fotorrealismo ve en la fotografía un elemento codificador de la realidad. A través de ella, la pintura suprime cualquier tipo de sentimentalismo, otorgando a las obras una única lectura, basada principalmente en lograr la semejanza con la imagen fotográfica de la que se parte, y concebida para ser apreciada desde una distancia normal.

De este modo, el fotorrealista aspira a la neutralidad fotográfica como medio de simplificación objetiva. La cámara se significa como una especie de filtro de la realidad, sin conceder importancia al proceso plástico de la obra como valor propio. Close se situará en este sentido más próximo al Arte Pop, ya que la fotografía le servirá como algo más que mero instrumento del que valerse plásticamente.

Close no llegó a comprender la animadversión generada en aquellos artistas que pintaban del natural hacia los que utilizaban el lenguaje fotográfico como referencia en la búsqueda de una nueva figuración, ya que el empleo de la fotografía como herramienta en la composición del espacio pictórico es casi tan antiguo como la misma fotografía.

Dicha situación se debía en parte a que la figuración a finales de los años 60, se encontraba sometida bajo la visión de los denominados realistas tradicionales o "eyeballs realists", quienes pintaban directamente del natural. Pese a que la utilización de distintos dispositivos visuales han servido de ayuda a los artistas a lo largo de los siglos, el uso del lenguaje fotográfico por parte de los fotorrealistas fue censurado por gran parte de la crítica.

Al no precisar de la interpretación conceptual por parte del crítico para su justificación, gran parte de este sector no se sintió entusiasmado ante la aparición de dicho movimiento. Para un amplio espectro del mundo del arte, los fotorrealistas carecían de cualquier tipo de profundidad en sus propuestas, representando el desconocimiento más absoluto de lo que significaba arte moderno.

*“El hiperrealista americano, ignora o no conoce el funcionamiento y la naturaleza del asunto pintado y a su vez tampoco siente la necesidad de conocerlo, o de sentirlo; simplemente le ‘apetece’ pintarlo y ya está.”<sup>53</sup>*

El fotorrealismo, que había despertado un gran interés en Europa, al no considerársele simplemente una pintura de imitación, comenzará a obtener cierto prestigio a partir de la Documenta V de Kassel, en 1972.<sup>54</sup>

Close no tenía intención de pertenecer a un movimiento carente de unidad formal, imposibilitando así una definición como grupo, ya que el término Fotorrealismo era demasiado indeterminado. Artistas como Robert Cottingham, Robert Bechtle, Richard Estes o Ralph Goings sólo tendrán en común con Close que todos ellos se sirven de la imagen fotográfica como punto de partida para su posterior traducción al lienzo.

Obviamente, se pueden encontrar semejanzas formales entre la obra desarrollada por Chuck Close y el trabajo fotorrealista, que podrían asociarle a este movimiento. Close compartirá con ellos la utilización del gran formato y el uso del primer plano en sus obras, lo que les permitirá hacer visible esa otra “realidad” que permanece oculta a nuestros sentidos. De este modo, al aumentar la dimensión del modelo representado, se modifica de igual

forma la percepción acerca de él. En el caso concreto de Close, el agrandamiento cinemático del rostro hace perceptible una ingente cantidad de detalles en forma de marcas y cicatrices, otorgando a todas ellas autosuficiencia representativa.

Mediante la manifestación visual de todos esas marcas, la conquista de lo real a través de la pintura se obtiene gracias al vínculo existente entre todas ellas, mediante la imagen de su idea global. Por lo tanto, el trabajo desarrollado por Close implica no sólo una habilidad manual evidente, sino también la interiorización de dicho pensamiento.

En este sentido, la enorme escala permitirá al espectador la contemplación de todos esos detalles que a simple vista no podemos percibir, otorgando a la pintura un carácter íntimo, puesto que de alguna forma se invade el espacio del modelo retratado, al mostrar todas esas marcas, difícilmente apreciables salvo a muy corta distancia. Estas singularidades en obras de gran tamaño son imposibles de obviar por parte del espectador.

---

53. Stremmel, K., *Realismo*, Colección Taschen, 2004, pág. 345.

54. Documenta es la exposición de arte contemporáneo de más renombre en Alemania y considerada una de las más prestigiosas internacionalmente, similar en importancia a la Bienal de Venecia. Se sucede cada cinco años y tiene una duración de cien días. La Documenta V (1972) significó una revolución para con la forma de interpretar una obra de arte, ya que las allí expuestas, entre las que se encontraban performances e instalaciones, propiciaban una nueva relación entre ellas y el espectador, a través de su experimentación física.



Lucian Freud. Reflection (Self-Portrait) (detalle). 1985. Óleo sobre lienzo. 56 x 51 cm.



Chuck Close. Leslie. (detalle). 1972-73. Acuarela sobre papel. 184,2 x 144,8 cm

De este modo, la visión de la obra por parte de los propios modelos les provoca incertidumbre, siendo incapaces de reconocerse ante su imagen, al no encontrarse familiarizados con toda esa información visual en forma de cicatrices, manchas o arrugas, haciéndoles conscientes a través de la pintura, de esa otra realidad velada. La sensación que el modelo experimenta ante su propia imagen es la misma que se obtiene al verse reflejado en un espejo de muchos aumentos. Tal y como nos dice Close, con el paso de los años, los retratados modificarán su opinión a este respecto, para terminar reconociéndose en esas pinturas.

*"(...) puede Pablo Picasso permitirse la famosa réplica irreverente a Gertrude Stein, que no encuentra que su retrato se le parezca mucho: 'ya se le parecerá'..."<sup>55</sup>*

55. VVAA, *Retratos: Obras maestras del Centre Pompidou*, T.F. Editores, 2013, pág. 26.

56. Hughes, R., *El impacto de lo nuevo: El arte en el siglo XX, El futuro que fue* (Ensayo), Editorial Galaxia Gutenberg, 2000, pág. 299.

A pesar de mostrar todas y cada una de las marcas que conforman las primeras "cabezas" de Close, éstas no resultan desagradables a ojos del espectador, algo que por el contrario, sí sucede en las pinturas de Lucian Freud, quien muestra a través de la carnalidad de la pintura toda esa sordidez que forma parte del ser humano.

En este sentido, Walter Benjamin en su artículo "Pequeña historia de la fotografía" (1931), nos habla del concepto de detalle. El uso de la ampliación fotográfica, nos permite sumergirnos en otra dimensión de imágenes a las que no podemos llegar solamente a través de la visión ocular.

*"(...) la paradoja central del realismo es que la representación nunca puede ser completa. Siempre hay un nivel de detalle que escapa a las posibilidades de la pintura. El realismo está así condenado a ser más hipotético que la abstracción."<sup>56</sup>*



Chuck Close. Susan (detalle). 1971.  
Acrílico sobre lienzo.  
255,3 x 228,6 cm

Nuestra visión no es capaz de enfocar la totalidad de un determinado espacio al mismo tiempo, como pueda ser un paisaje, un rostro, etc. Ésta será una característica que defina al movimiento conocido como "Sharp-Focus Realism".

Así, las zonas que omitimos visualmente se tornan borrosas, al enfocar sólo aquello a lo que dirigimos nuestra mirada. En la obra "Susan", estas áreas difusas no pueden ser obviadas debido a las dimensiones de la obra.

El asombro que se experimenta ante una pintura de estas características, al lograr registrar visualmente todo ese universo de marcas que conforman la imagen, nos hará ser conscientes de nuestras limitaciones a la hora de percibir, así como de todas nuestras imperfecciones, al comprender que en la contemplación de ese rostro subyace nuestro propio reflejo.

El imponente tamaño de las “cabezas” de Close, acentuadas por su frontalidad y su apariencia neutral, además de su pronunciado carácter fotográfico, incita al espectador a percibir las sin ningún tipo de interpretación psicológica. De este modo, la obra provoca que desaparezcan las connotaciones que en principio pueden estar asociadas al retrato, analizando las posibilidades narrativas de una imagen de esas dimensiones. Su escala encubre el tema.

Pese a algunas concomitancias formales con los fotorrealistas, en relación a la mecanicidad empleada en la realización de sus primeras “cabezas”, potenciada por el uso del aerógrafo, Close siempre ha mostrado abiertamente la necesidad de incluir el gesto en sus trabajos, así como de hacer visible todo lo que sucede durante el proceso de construcción de una obra de arte, hecho que se aprecia claramente en la utilización que hace de herramientas como la muñequilla, así como del raspado de la superficie matérica para la recuperación del blanco del soporte, lo que demuestra su interés en la propia investigación conceptual y expresionista de la pintura.

En este contexto, Close vincula el movimiento fotorrealista con el realismo más tradicional. Quizá sea ésta una de las razones por las que siempre le haya incomodado su inclusión dentro de este grupo, ya que siempre se ha mostrado mucho más interesado en la pintura como artificio, siendo el proceso pictórico la base fundamental sobre la que se sustenta su trabajo. En su opinión, este tipo de obra se muestra superficial, supeditada en demasía a la imagen referencial de la que se parte; frente a esto, Close se servirá del lenguaje fotográfico para indagar en la forma en que ese tipo de

representaciones influyen en nuestra manera de ver, logrando en sus creaciones esa dicotomía entre realidad e ilusión.

Aunque Close siempre rehusó formar parte de este grupo, no pudo impedir ser considerado por gran parte de la crítica como uno de los máximos exponentes del fotorrealismo al igual que Robert Bechtle, Richard Estes o Robert Cottingham. De hecho, no pudo evitar que dos de sus obras formasen parte de la exposición “22 realists” (Whitney Museum of American Art, 10 Febrero a 29 Marzo 1970). Éstas fueron “Phil” y “Frank”.

Los fotorrealistas no trabajan todas las partes de la obra por igual, ya que se limitan a trasladar el lenguaje visual de la imagen fotográfica al lienzo, lo que supone establecer jerarquías dentro de esa imagen. Por el contrario, la utilización de la fotografía por parte de Close le posibilitará ubicarse en un espacio neutral, en el que no existirá jerarquización visual alguna, distanciándole a su vez de cualquier tipo de realismo tradicional.

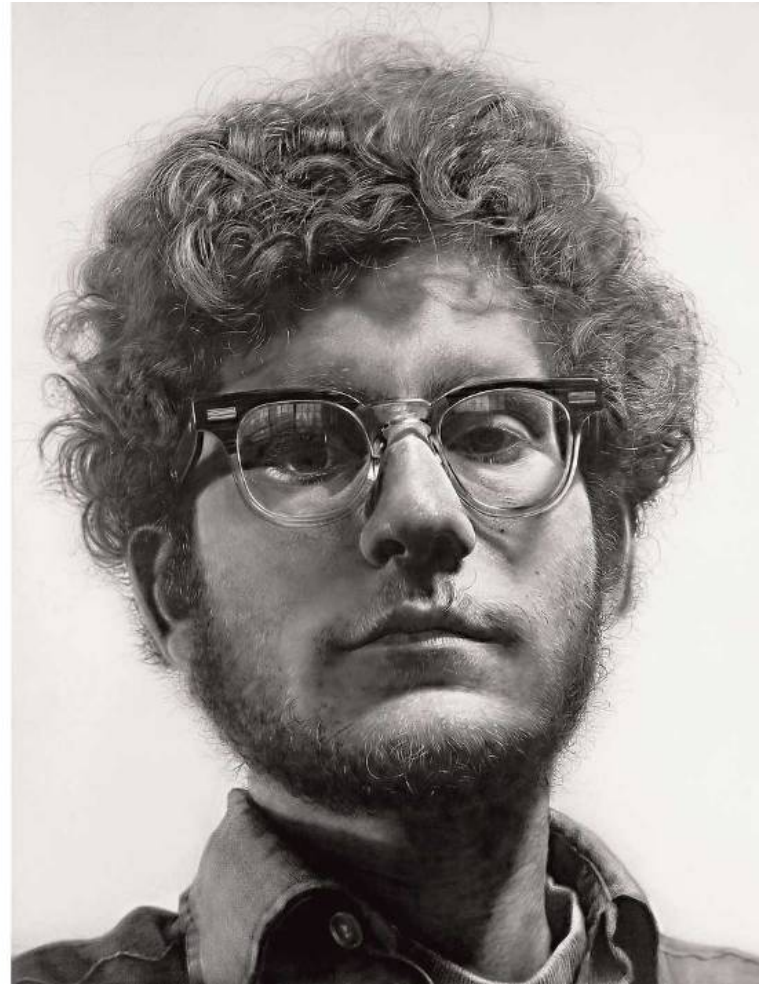
Éste es un punto que desvinculará el trabajo de los fotorrealistas del de Close, quien permanecerá alejado de la imagen referencial. Su propuesta metodológica, basada en la división del espacio pictórico en módulos, le permitirá trabajar de forma incremental, distanciándose de cualquier tipo de narratividad o simbolismo en su pintura. De este modo, al no poseer referencia visual alguna sobre aquello en lo que se aplica en ese momento, concederá la misma significación a todas las partes de la obra.



Chuck Close. Phil. 1969. Acrílico sobre lienzo.  
274,3 x 213,4 cm.

*“Matisse escribió: en la antigüedad, todas las partes han sido consideradas por igual. El resultado es la unidad y el reposo del espíritu. En los tiempos modernos, a menudo encontramos una expresión apasionada y una atención a ciertas partes en detrimento de otras; de donde deriva una falta de unidad, con su consiguiente debilidad y turbación del espíritu.”<sup>57</sup>*

Así, el trabajo de Close se aparta del movimiento fotorrealista desde la propia concepción de lo que significa una obra pictórica. Su interés estético no radica en el objeto referencial, sino que se convertirá en la



Chuck Close. Frank. 1969. Acrílico sobre lienzo.  
274,3 x 213,4 cm.

excusa para la creación de una realidad manifiesta que se tornará más importante que dicho objeto. La cuestión central de su trabajo gira por tanto, en torno a la propia artificialidad de la pintura, por lo que lo principal no es el tema a representar, sino como representarlo.

La formulación de una nueva valoración del objeto artístico a partir de determinados conceptos formales como la renuncia a la ilusión espacial o la acentuación de su carácter bidimensional, nos permitirá establecer concordancias entre la obra de Chuck Close y los artistas Pop.

57. Kuspit, D., *Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno*, Ediciones Akal, 2003, pág. 45.

De esta forma, Close se sentirá mucho más cercano a ellos, a los que se les denominó como nuevos realistas, al plantear la obra como espacio en el que el espectador tendrá una posición mucho más activa, incitándole a mantener una diálogo para con ella, que vaya más allá de lo meramente visual.

Close, al igual que sucede con el Arte Pop, adoptará los métodos de reproducción fotomecánicos pertenecientes a los medios de comunicación, como forma de enfrentarse a la problemática de la percepción, al percatarse de que este tipo de lenguaje se alejaba de lo artístico en la capacidad de ver el mundo como plano bidimensional donde todas sus zonas adquieren la misma importancia.

Por tanto, la negación de la imagen artística propia del Arte Pop será clave en la concepción de la obra de arte por parte de Chuck Close, cuya intención se centraría en otorgar visibilidad al proceso llevado a cabo en su realización.

Dicha metodología procesual, en la que no existe ningún concepto pictórico preconcebido, se inicia en la obra de Jackson Pollock. En sus trabajos, existe el mismo nivel de intensidad repartido por todo el lienzo. Este concepto, denominado "all over", marcará la forma de entender la pintura por parte de Close.

Ambos artistas se interesan por aquello que sucede en todas y cada una de las pequeñas partes que conforman la globalidad de la obra. Mientras que por un lado Close divide esas zonas en bloques, Pollock las separa de manera instintiva, con el objetivo de que el observador participe de todo ese proceso. En definitiva, mirar la obra de la misma forma en que se observaría un cuerpo o un paisaje.

Así, las distintas decisiones tomadas por Close durante el proceso de construcción de la obra, le llevarán a la búsqueda de posibles soluciones no planteadas. Posición radicalmente opuesta a la de los pintores fotorrealistas, para quienes su práctica metodológica permanecerá sujeta a un mero procedimiento de imitación.

Aunque Close se ha mantenido fiel a sí mismo a lo largo de las décadas de los 60, 70 y 80, en las que los cambios en el mundo del arte se sucedían de manera vertiginosa, pasando de un movimiento a otro, también es cierto que en su obra se han ido incorporando diversos recursos provenientes del Expresionismo Abstracto, del Arte Pop o del Minimalismo, convirtiéndose en este sentido en una especie de hoja de ruta en la que poder consultar las distintas aportaciones de todos estos movimientos.

Así pues, el trabajo de Chuck Close puede ser visto como una especie de narración visual de todo lo acaecido en el mundo del arte en ese momento en Nueva York, ya que en sus obras aparecen los rostros de quienes llegarían a ser artistas reconocidos.

## B.1.2 EL PROCESO COMO NUEVA SIGNIFICACIÓN DE LO REAL: EL PARADIGMA DE CLOSE

*“Dices: lo real, el mundo tal como es. ¡Pero no lo es, sino que deviene! ¡Se mueve, cambia!... Te acercas más a esa realidad cuando dices... ‘se presenta a sí mismo’: eso significa que no está ahí, que no existe como un objeto. El mundo, lo real, no es un objeto, es un proceso”.*<sup>58</sup>

La obra de arte se aleja de su sentido estético tradicional, convirtiéndose en algo mucho más complejo, ya que se elimina el carácter representacional de la misma a través de un motivo concreto. Complejidad que se traducirá en su multiplicidad de interpretaciones, siendo el mercado artístico y su crítica los que determinen en gran medida su valor.

Así, el artista se servirá de la pintura para materializar sus emociones; éstas se convierten a un lenguaje pictórico en el que la gestualidad cobra importancia en sí misma, gracias en parte al tamaño monumental de las obras.

En este sentido, Greenberg en su artículo *“Complaints of on Art critic”* (1993), afirma que la auténtica significación de la obra se hallaría en su capacidad emotiva para con el espectador, siendo esta experiencia exclusiva del objeto artístico.

Será el Expresionismo Abstracto<sup>59</sup> quien rescate su carácter bidimensional, liberándola de cualquier función representativa. No se pretende reproducir el mundo real, sino las emociones que dicho mundo nos suscita. Estas emociones adquirirían sentido dentro de la obra pictórica, intentando manifestar a través de ellas una serie de realidades universales.

*“La pintura debe arrancar la Figura de lo figurativo.”*<sup>60</sup>

Al partir de la idea de pintura como espacio físico, se remarcará lo plano de su superficie, a través de la cual poder formar imágenes que nos evoquen experiencias vividas.

El proceso de construcción de la pintura como realidad física será entendido como fundamento metodológico en la conformación de una obra de arte. Característica que será común en el trabajo de los Expresionistas Abstractos, siendo también piedra angular en el discurso de Chuck Close y en la de muchos de sus colegas.

Como enunció Robert Morris a finales de los años 60, *“de los expresionistas abstractos, sólo Pollock fue capaz de recuperar el proceso y aferrarse a él como parte de la forma final de la obra. La recuperación del proceso por Pollock implicó un profundo replanteamiento del papel del material y de las herramientas en la ejecución”.*<sup>61</sup>

---

58. Cita extraída de la página web que forma parte de un proyecto de investigación ideado por una serie de profesores de Bellas Artes, financiado económicamente por la UPV/EHU y titulado ‘Envidia-Fragmentos de un proceso de creación’. Esta cita forma parte de la entrevista *‘Conversing with Cage’*, Richard Kostelanetz. Psychology Press, 2003.

59. El término “Expresionismo Abstracto” fue utilizado por primera vez en 1946, por el crítico Robert Coates. Los artistas comienzan a plasmar en sus obras el estado de ánimo generalizado de la época, se trata de una manera de poder expresar el sentimiento reinante en la sociedad. Este movimiento surgió en Norteamérica en la década de los 40 como el más importante de la posguerra, teniendo como referente el Surrealismo. Un gran número de artistas europeos se vieron en la necesidad de emigrar a América debido a la precaria situación en sus países de origen. Algunos de ellos se afincaron en Nueva York, la que sería la ciudad de referencia en el mundo artístico y centro neurálgico para todos estos artistas.

60. Deleuze, G., Guattari, F., *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Editorial Pre-Textos, 2000, pág. 19.

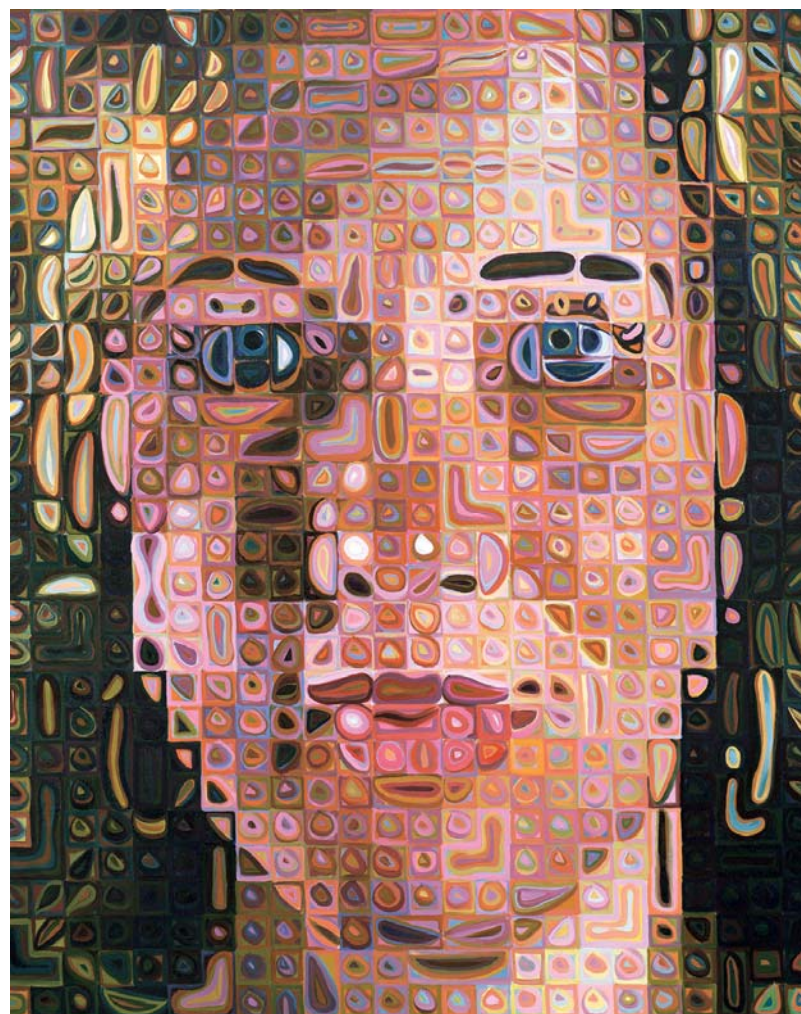
61. VV.AA., *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Editorial Akal, Editorial Akal, 2006, pág. 358.



Willem De Kooning. Pink Angels. 1945. Óleo y carboncillo sobre lienzo. 132,1 x 101,6 cm.

*“El arte como acción descansa en el formidable supuesto según el cual el artista sólo acepta como realidad lo que el mismo es en su proceso de creación.”<sup>62</sup>*

Dentro del Expresionismo Abstracto, William de Kooning tendrá clara influencia en el concepto que Chuck Close ha ido formándose acerca de lo que supone la construcción de una obra de arte. En sus trabajos subyace un mismo interés en la propia esencia de la pintura, en la que el gesto y la expresividad (Close en su etapa más expresionista) se muestran como sus características principales, destacando en este sentido la utilización de una paleta de colores similar en ambos artistas.



Chuck Close. Georgia (detalle). 2006-7. Óleo sobre lienzo. 275,6 x 213,4 cm.

La pintura así se justificará con su mera presencia, sin pretensión narrativa alguna, involucrando al espectador en una nueva lectura del espacio pictórico.

En relación a esta nueva interpretación de la obra, Close se servirá de lo pictórico para alejarse de la imagen referencial de la que se parte, conformando así una subjetividad totalmente contraria a la naturaleza objetiva del lenguaje fotográfico. Exégesis que se manifestará a través de la carnalidad de la propia pintura, sugiriéndonos sensaciones que trascienden la realidad material.

62. Rosenberg, H. *The American Action Painters* (Ensayo), pág. 5.

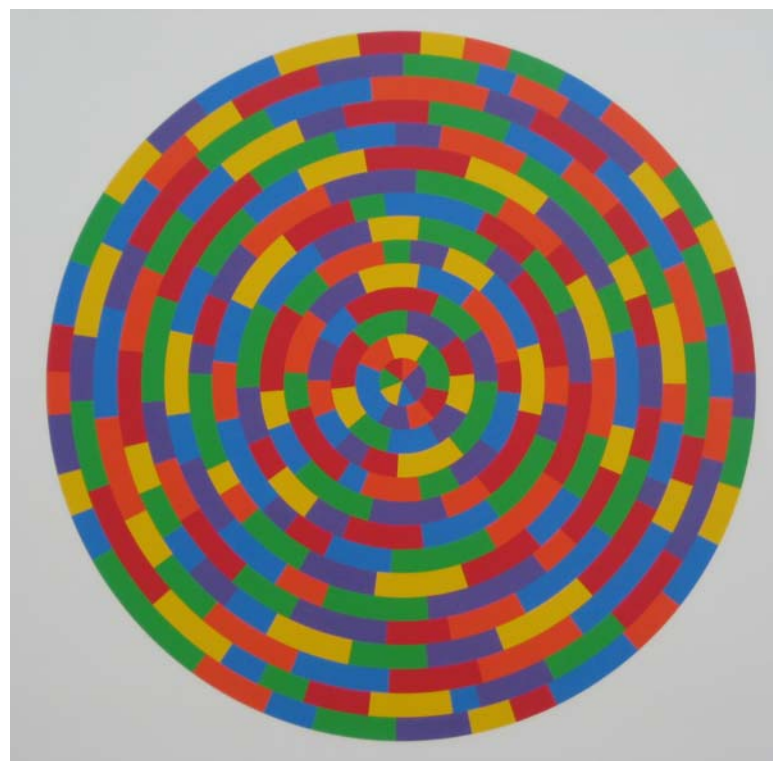
El proceso de construcción de esa realidad física en la que se conforma el lienzo, le ofrece la posibilidad de reflexionar acerca de lo que se constituirá como la auténtica dimensión de su obra; esto es, profundizar en la verdadera condición de la imagen. La interpretación estética de su pintura se afirmará por tanto en dicho proceso de construcción como verdadera experiencia hermenéutica.

La enfatización en la perceptibilidad del proceso evidencia a su vez una posición más próxima al trabajo de artistas como Richard Serra o Sol Lewitt, cuyo principal interés reside en el estudio de las posibilidades formales de los distintos materiales. Para todos ellos, el proceso de realización de la obra justifica su propia presencia y significado.

En este sentido, la década de los 60 supuso una etapa de experimentación para Close, al igual que otros artistas, situando a dicho proceso como fundamento metodológico en la construcción de una obra, por encima de cualquier resultado final.

Close compara el proceso de creación de sus trabajos a la forma en la que un libro se va estructurando, página a página. La naturaleza de un texto no precisa de su revisión periódica por parte del autor. Por el contrario, todas y cada una de las aportaciones diarias que se introducen en una pintura son "escritas" en una misma página.

*"Eso es lo bueno de las maquetas. Usted puede ver las decisiones que tomé, donde aparecen esas líneas. Y si alguien se toma el tiempo de analizarlas, creo que encontrarían que existe un método dentro de toda esa locura."*<sup>63</sup>



Sol LeWitt. Wall Drawing#1111, Circle with Broken Bands of Color. 2003.



Chuck Close. Lucas/Woodcut (detalle / en proceso). 1993. Grabado en Madera. 118,1 x 91,4 cm.

63. Eykyn Maclean Gallery. *Photo Maquettes*, 2013.



El hecho de hacer visibles todas y cada una de esas decisiones, no impide, sin embargo, que la obra siga manteniendo su viveza y expresividad. Al observar los trabajos de Close, continuamos percibiendo en ellos la propia capacidad de la pintura para trascender su propia fisicidad.

*“Yo rompo las reglas de cualquier mago y le digo a la gente cómo se hace el truco; si tu aún ves la ilusión después de descubrir el truco, entonces tu realmente has hecho algo.”<sup>64</sup>*

A través del carácter procesual de la obra, Close se alejará de la tradición pictórica, mediante la negación de su propio contenido, rehuendo así de conceptos clásicos asociados a la construcción de una pintura.

De esta forma, se cuestiona tanto la propia naturaleza de la representación como realidad física, como la de la imagen generada través de toda esa materia, desmitificando todo lo que significa una obra de arte. Esta idea acerca de la normalización del objeto artístico ya fue enunciada por Warhol: *“Toda pintura (...) es un hecho y eso es suficiente; las pinturas están cargadas con su propia presencia. Pienso que la situación, las ideas físicas, la presencia física, son el contenido.”<sup>65</sup>*

*“Una ficción, un fenómeno de imagen, es un objeto cultural, que puede tener una función estética, es una irrealidad anclada en un soporte real, de manera que el soporte real no es algo añadido, sino que esta implicado esencialmente en la imagen objetiva: es la tela del paisaje o el agua en que el árbol se refleja. La imagen objetiva es el conjunto formado por un soporte real y un mundo de imagen irreal, pero los actos constituyentes que le corresponden son intuitivos, presenciales, y su irrealidad no tiene nada que ver con la irrealidad de la representación de lo alejado en el tiempo. No percibimos en el objeto artístico el soporte real al que sobreañadimos el mundo de la imagen, sino que en este caso el correlato perceptivo es el conjunto unitario de soporte e imagen. En la experiencia artística «percibimos la irrealidad», y por eso la irrealidad de la imagen es una «apariencia» real. Esa intencionalidad, que alberga una irrealidad en una realidad, sólo es posible si tiene lugar una disimulación del soporte material (no invisibilidad), una disimulación no atencional, sino estructural, que hace posible por ejemplo que el rojo de la tela sea también el rojo del crepúsculo del mundo de la imagen.”<sup>66</sup>*

64 Smith, B., *Art Saved My Life. An intimate conversation with Chuck Close*, The Pink Project Publication, 7 Febrero 2010.

65. Aracil, A., Rodríguez, D., *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*, Ediciones Istmo, 1982.

66. Aracil, A., Rodríguez, D., *Op. Cit.*, 1982, pág. 391.

De este modo, Close nos hace ser conscientes de la necesidad de una finalidad mimética para que la obra tenga sentido. Así, ésta permanece justificada en su propia materialidad, en ausencia de cualquier tipo de referente visual. A este respecto Hockney nos dice: *“(…) los propios cuadros son la evidencia, si sabes cómo mirarlos - es decir, si los miras como lo haría un artista. Muchos historiadores del arte tienen una idea de sí mismos demasiado elevada - demasiado ocupados con la historia de las ideas, de la iconografía, etc. - como para molestarse con preguntas sobre el mero arte de la fabricación de una pintura. Debo decir, sinceramente, que no estoy muy interesado en lo que a veces pasa por “historia del arte”, sino que estoy interesado en la historia de las pinturas.”*<sup>67</sup>

El trabajo desarrollado por Close en todos estos años ha conformado un círculo cuyos primeros trazos marcaron su etapa expresionista; posteriormente le seguirían fases en las que la ausencia de cualquier marca o gesto se significarían como principal discurso epistemológico en sus obras, para finalmente cerrar dicho círculo a través de la resignificación de sus pinturas más expresionistas, retornando de este modo a su admirado De Kooning.

A pesar de sentirse firmemente cohesionado por el Modernismo Americano de posguerra, y aun sabiendo de la importancia de Jackson Pollock, al representar éste el arquetipo de artista norteamericano, la obra de De Kooning fue la que más entusiasmo despertó en él.

La coherencia existente en el trabajo de ambos se asienta en una misma concepción de la obra de arte, entendida desde su propio artificio. Mientras que De Kooning incluye elementos figurativos dentro de un lenguaje totalmente abstracto, Close por el contrario, se servirá de la neutralidad de las formas para definir una imagen simbólica.

La etapa más expresionista de Close, en la que la pintura se nos presenta a priori de manera mucho más intuitiva, está determinada sin embargo por su carácter procesual y mecánico; bajo la aparente improvisación de la superficie pictórica, subyace una estructura que le permite remarcar su naturaleza bidimensional.

Todas esas formas biomórficas que se aprecian en el trabajo de De Kooning y de las que Close hace uso en estas obras, en principio, carentes de significación en sí mismas, poseen sin embargo, un concepto evidente en su globalidad, conformando así un lenguaje primitivo, totalmente ajeno a lo real en la que todo guarda un sentido, y que posibilita múltiples tipos de percepción. De las relaciones entre dichas formas se deducirá el tema global de la obra.

La multicentralidad que se sucede dentro del espacio pictórico se identificará como característica principal en la pintura de Willem De Kooning, donde cada forma dará lugar a distintas interpretaciones simbólicas.

---

67. Weschler, L., *The looking glass*, The New Yorker, 31 de Enero de 2000, pág. 72.



Willem De Kooning. Carole Lombard. 1947.  
61 x 40,6 cm.

De Kooning en este sentido, al igual que Close, pretende que la obra ofrezca distintas lecturas. A este respecto, el propio De Kooning afirmaba: *“Hasta las formas abstractas tienen siempre un parecido.”*<sup>68</sup>

Así, el lienzo se conforma como medio de construcción de una nueva realidad, donde la materia, al fundirse con la imagen simbólica que resulta de su propia fisicidad, nos permitirá ser conscientes de la artificialidad de dicha representación y de nuestra percepción acerca de lo real.

Será dentro del proceso de construcción del espacio pictórico donde confluyan las ideas, determinadas por las distintas decisiones llevadas a cabo durante dicho



Chuck Close. Zhang Huan II. 2008/09.  
257,8 x 213,4 cm

procedimiento, posibilitando seguir avanzando en la búsqueda de un estilo propio.

Esta investigación conllevará, según Close, la aparición de problemas, al hacerse necesario recorrer caminos poco transitados. Pero a su vez, de forma análoga, surgirán distintas soluciones que permitan superarlos, aunque válidas únicamente para aquel que ha avanzado en dicho trayecto. El hallazgo de tu propia senda llevará implícito la consecución de un estilo propio. En este sentido, la idea de que su trabajo no pueda confundirse con el de ningún otro artista ha sido siempre un propósito fundamental para él.

68. Fundación Juan March. Expresionismo Abstracto: Obra Sobre Papel: Colección the Metropolitan Museum of Art, Nueva York: Fundación Juan March, 9 Mayo-2 Julio,

Close recuerda una conversación mantenida con Richard Serra, donde éste le explicaba metafóricamente que para lograr que su trabajo destacase del de todos los demás, siempre que llegase a una encrucijada en su vida, eligiese el camino más difícil, puesto que la mayoría de las personas escogerían el fácil.

Siguiendo ese consejo, Chuck Close siempre ha elegido la senda más compleja, abordando todos y cada uno de los problemas surgidos dentro del proceso de construcción de una obra de arte, sirviéndose de ellos como excusa para investigar acerca de las distintas soluciones posibles a la hora de conformar un rostro a través del color y la forma. Cabe destacar que en un momento en que muchos artistas renunciaban a la pintura, él se afirmó en ella.

Así, nunca ha perdido ni un ápice de curiosidad ni de pasión por aquello en lo que trabaja, lo que le permite seguir formulándose preguntas, siendo capaz mediante su obra de no dejar indiferente a nadie.

### **b.1.2.1 El fragmento: Significación propia y estructura para la creación de un nuevo espacio referencial en la obra de Chuck Close**

*“Si realmente te fascina cómo es el mundo, deberás mostrar gran interés por todos los procedimientos de creación de imágenes que se crucen en tu camino.”* - David Hockney.

La imagen fotográfica de la que parte Close, y su posterior traducción a pintura, forma parte de un proceso necesariamente psíquico, que nos obliga a ser conscientes de una nueva realidad. Un proceso que convierte dicho lenguaje fotográfico en pintura, mediante la división del lienzo en pequeñas unidades a través de las cuales recomponer una imagen que nos evoque la apariencia de esa persona.

Su metodología evidencia el carácter múltiple en la realización de sus obras. Método que surge como necesidad desde muy temprano en la vida de Close, al descubrir siendo niño que sufría dislexia<sup>69</sup> y prosopagnosia<sup>70</sup>. Enfermedades que le supusieron muchas dificultades en su aprendizaje, por lo que tuvo que hallar sistemas distintos a los habituales para poder asimilar y retener la información dada. De ahí que aprendiese a dividir toda esa información recibida en pequeños fragmentos, motivando así una lectura comprensible para él. Analizar el modo en que se construye una imagen, le supuso comprender la manera de deconstruirla.

Dicho procedimiento divisionista ya se puede observar en los antiguos mosaicos griegos y romanos, a los que Close tuvo acceso durante su estancia en Roma. La visión de estas obras le supuso una experiencia contemporánea, al

advertir en ellas el mismo principio metodológico que se sigue actualmente en los distintos procesos fotomecánicos de transferencia de color empleados en las reproducciones de revistas y periódicos, método que posteriormente Close ha sabido traducir a un lenguaje pictórico.

En todos estos métodos, únicamente se ha modificado la nomenclatura de las distintas unidades incrementales que conforman la imagen global de la obra; esto es, de las teselas a los píxeles.

La labor de Chuck Close evidencia una reformulación del concepto de mosaico, al ser capaz de traducir a un lenguaje pictórico los mismos fundamentos metodológicos que rigen su construcción, reafirmando en la concepción de la obra como espacio bidimensional que viabilice distintos códigos visuales, posibilitando así la interacción física para con el observador.

El uso de la gran escala permitirá tanto a Close como a los maestros mosaístas la utilización de distintos lenguajes perceptivos, fundamentados todos ellos en la relación de una experiencia real del espectador para con la obra, por lo que la distancia mantenida entre ambos se tornará fundamental.

---

69. Hoy en día es sabido que los disléxicos son muy creativos. Muchos artistas como Andy Warhol o Robert Rauschenberg lo eran, así como Picasso y Leonardo Da Vinci, con el que compartía la capacidad de hacer escritura espejada.

70. Prosopagnosia: Es la interrupción selectiva de la percepción de rostros, tanto del propio como del de los demás, los que pueden ser vistos pero no reconocidos, como los que son propios de determinada persona.

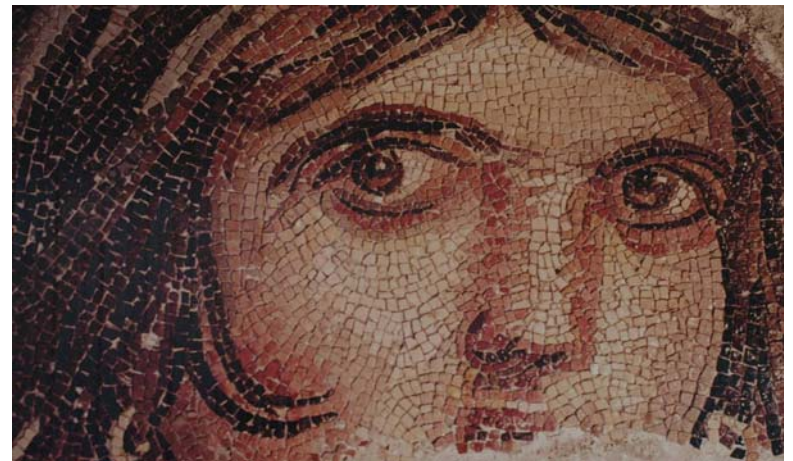
En su cercanía, sólo pueden apreciarse los distintos componentes estructurales de los que se constituye, reafirmando así el plano bidimensional en el que se sitúan, otorgando a cada uno de ellos un nuevo valor de interés perceptual, al consolidar su autonomía como elemento independiente. El deseo por otorgar sentido visual a todas esas unidades cromáticas, provocará distanciarse de su superficie, de modo que todos esos fragmentos se fusionen en la retina del observador, dando paso a la conformación de una imagen reconocible.

En este sentido, tanto Close como los mosaístas trabajan literalmente “inmersos” dentro de la obra, por lo que durante todo su proceso de construcción, no poseen una visión global de ella, permaneciendo así ajenos a cualquier tipo de experiencia artística o narrativa. Este posicionamiento, otorga a sus trabajos un discurso contemporáneo, en el que la obra cobrará sentido en su propio carácter procesual, al hacer visibles todas y cada una de las decisiones tomadas por el artista, a la vez que se subraya su condición de objeto, en la medida en que posibilita distintas “realidades” perceptivas.

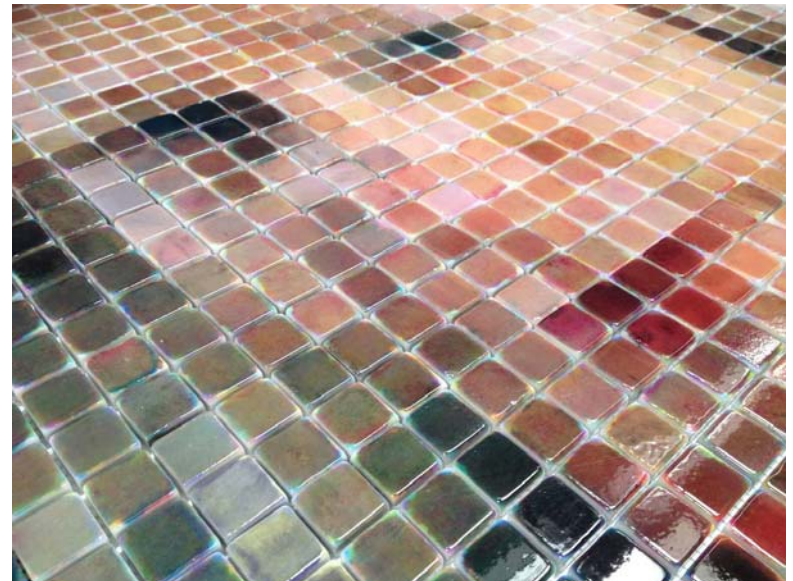
En definitiva, para ambos la lectura de la imagen global se tornará menos importante que hacer visible la mecanicidad del proceso subyacente, propiciando así un interés más formal de la obra en sí misma, en el sentido de que se muestre como presencia autónoma.

Por este motivo a Close siempre le ha interesado la idea de construir un objeto (a partir de la suma de pequeñas unidades incrementales sin carga representacional) artístico más que la de pintarlo, pretendiendo que

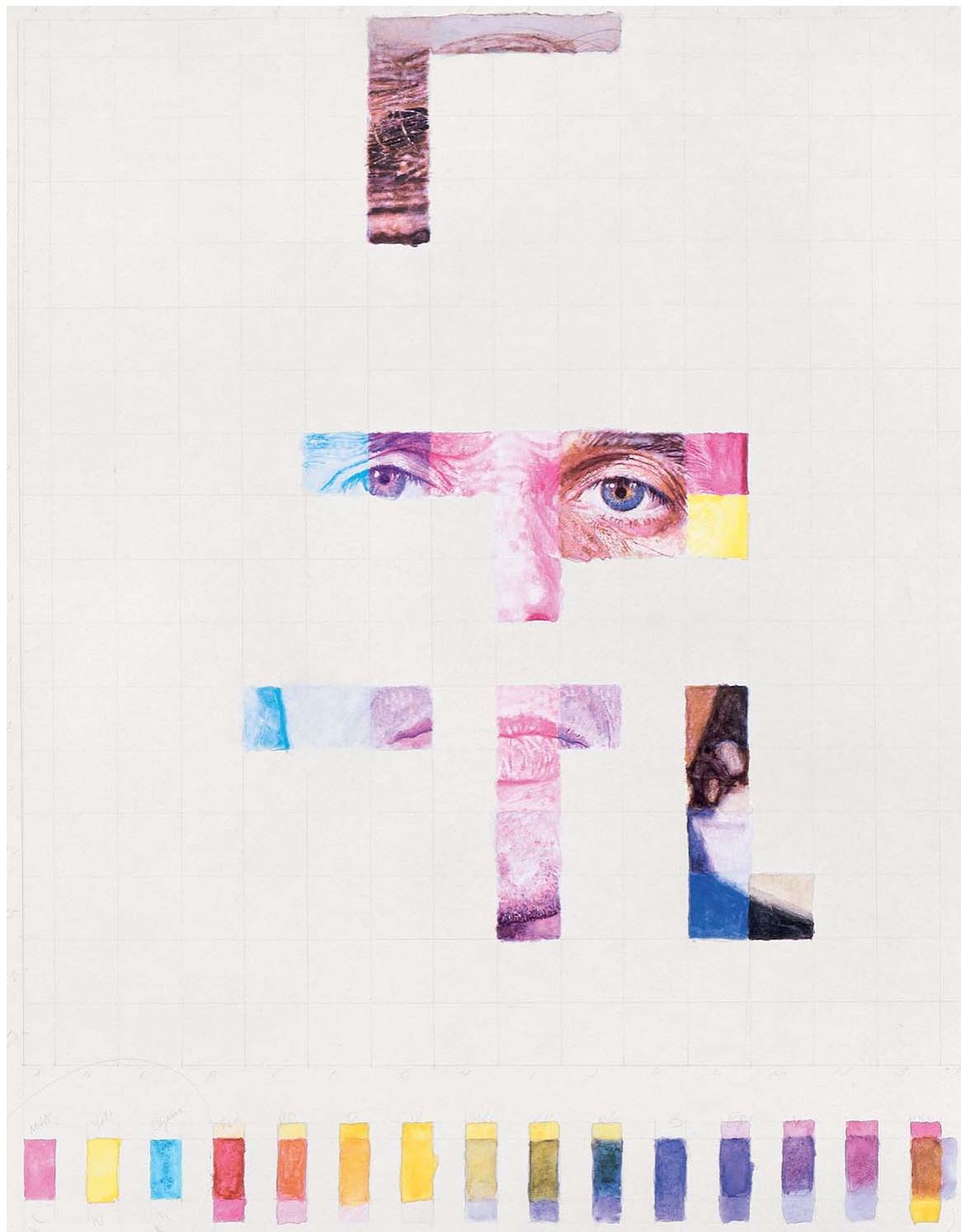
el observador se sitúe a una distancia similar de la obra a la mantenida por él durante todo el proceso de su construcción, de forma que experimente de un modo muy físico la pintura como realidad material.



Mosaico Romano. Museo Arqueológico de Antakya.

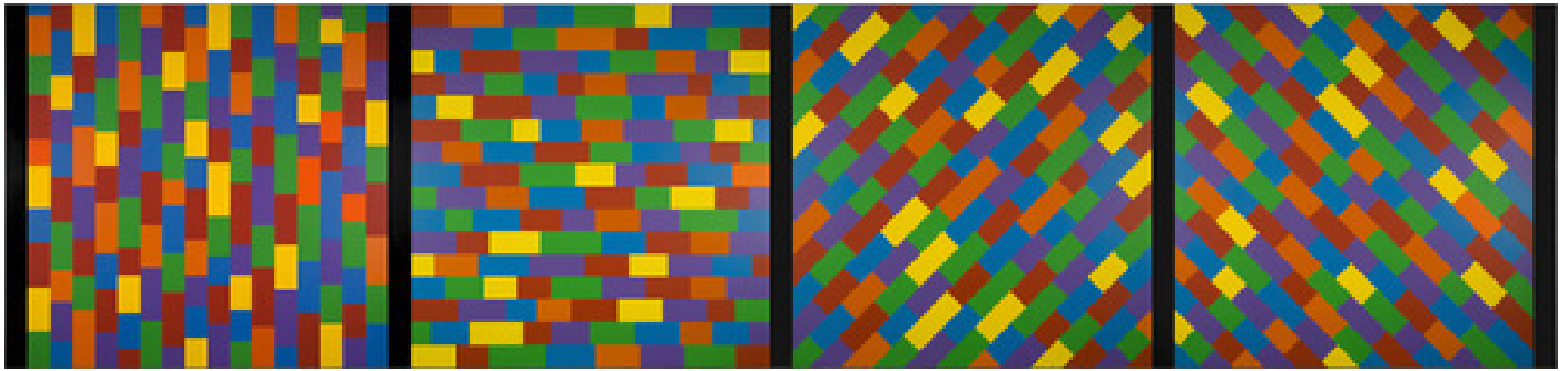


Chuck Close. Prueba de impresión sobre mármol de la obra “Cindy”. 2012.



Chuck Close. Estudio para Kent. Acuarela sobre papel. 1970.<sup>71</sup>

71. Su pretensión por reproducir de forma manual el proceso de transferencia de tinta utilizado en las imprentas, con la intención de otorgarle visibilidad, se manifiesta claramente en "Estudio para Kent", en el que se aprecia el uso de la red que divide el espacio pictórico en unidades cromáticas independientes, al igual que sucede en los mosaicos. De la misma forma se expone el sistema divisionista del color, a través del uso de los primarios, sobre los que se construye la totalidad del espectro cromático. De este modo, el color, en lugar de mezclarse en la paleta, tal y como sucedía en la mayor parte de los trabajos fotorrealistas, se fundiría en la mirada del observador.



Sol LeWitt. Wall Drawing#1144, Broken Bands of Color in Four Directions. 2004. Pintura de polímero sintético sobre pared. 243,8 x 1127,8 cm.

El deseo por otorgar sentido a todas esas unidades abstractas que conforman la obra, nos obliga a distanciarnos de ella de forma que aquellas nos posibiliten una imagen reconocible. En este sentido, la reflexión acerca de lo que significa una pintura y su proceso de construcción, aproximará a Close a las posturas de los expresionistas abstractos, alejándole del Fotorrealismo.

*“Ese modo de trabajar de forma incremental, ya sea a través de las palabras o a través de pequeñas pinceladas de pintura, te ayuda a que el proceso puede ser entendido si desandás los pasos. Así que puedo mirar a una vieja pintura y puedo imaginar lo que estaba tratando de hacer o lo que yo estaba pensando en aquel entonces. Y eso es una experiencia de aprendizaje para mí. Regresa y vuelve a verlos de nuevo.”<sup>72</sup>*

La metodología seguida por Close basada en la construcción progresiva del espacio pictórico, le permitirá entender aquello que buscaba en sus propias obras, aún perteneciendo éstas a distintas etapas de su vida, así como la evolución que ha tenido lugar en ellas a lo largo de todos estos años.

Su interés en la estructuración de la obra mediante formas geométricas proviene de la visión de artistas como Sol Lewitt, quien estableció un sistema para la creación de esculturas del todo impersonales, al que él prefería denominar “estructuras”, de tal modo que pudieran ser realizadas por cualquier persona siguiendo unas instrucciones concretas. Aunque para Lewitt el resultado final era igual de importante que el proceso metodológico, Close se mostró interesado en su obra, estructurada también geométricamente. Esta visión le mostraría el camino a seguir para la creación del sistema de red que aplicaría en su trabajo posteriormente.

En la obra “Sentences on conceptual Art”, Sol Lewitt afirmaba que el verdadero arte es capaz de modificar nuestra capacidad perceptiva. Este ensayo, que influyó decisivamente en la manera de trabajar de Close, aporta una serie de ideas acerca de que los cambios en la forma de aprehender una obra de arte son el resultado de variaciones a su vez en el procedimiento.

72. “Artist Chuck Close Discusses His Art and Craft”. The Charlie Rose Show: Transcripts, Mar 14, 2007. Ed. CQ Transcriptions. Waltham- United States.

*“Sol LeWitt se singularizó entre los otros representantes de aquella tendencia por su deseo de desvelar las estructuras, es decir, los patrones lineales subyacentes a las formas. No era la suya la obsesión de un matemático puro, sino la de un dibujante que ha de visualizar en superficies planas formas geométricas tridimensionales: se trazan entonces los contornos, con un tiralíneas, o con un lápiz muy afilado, y aunque no se rellenen con color los planos, el espectador los ve y reconstruye mentalmente los cuerpos creados.”<sup>73</sup>*

La división de un lienzo de grandes dimensiones en unidades de trabajo, de mayor o menor tamaño, facilita la concentración en cada una de ellas, ya que las decisiones que se deben tomar se circunscriben a esa zona delimitada, obviando el carácter representacional de aquello en lo que trabajas, limitándote a situar el color adecuado en el lugar correcto. Aunque puede parecer contradictorio, la autoimposición de estas reglas permitirá a Close ser mucho más intuitivo.

*“Estoy tan plagado de indecisión en mi vida que ni siquiera puedo decidir qué pedir en un restaurante. El hecho de ser capaz de simplificar algo, hace que me sea más fácil.”<sup>74</sup>*

Dicho procedimiento divisionista facilita trabajar todas las zonas del lienzo por igual, otorgando a todas ellas la misma importancia. (Planteamiento que nos retrotrae de nuevo al concepto “all-over”). Idea que deshace la composición tradicional en la obra de arte, descentralizando toda esa información iconográfica y extendiéndola por toda la superficie del espacio pictórico, lo que conlleva liberarse de la obligación del sometimiento a la idea del parecido con la imagen

referente de la que se parte, otorgando a la obra de Close un discurso contemporáneo.

*“Empastad por igual en todas partes. No veo yo en la naturaleza toques pronunciados ni colores realzados. Para llegar a la forma bella es preciso no proceder a un modelado cuadrado o anguloso, sino modelar en redondo y sin detalles interiores visibles. Una cosa dibujada está siempre bastante bien pintada.” – Jean Clay.<sup>75</sup>*

Esta forma de deconstrucción de las representaciones por parte de Close es similar a la que ocurre en la formación de la imagen televisiva o en fotografías, todas ellas divididas en puntos de color. La forma abstracta de la que se servirá Close, tiene su semejante en el píxel, ya que ambas son las unidades básicas para la formación de la imagen pictórica o fotográfica. A Close por tanto, se le podría tildar de precursor del píxel, ya que la metodología empleada por él es similar y anterior a la aparición de éste.

*“Quería hacer piezas en las que cada centímetro cuadrado fuesen físicamente iguales...Yo quería una marca estúpida, inarticulada y nada interesante, que por sí sola no pudiera ser más interesante que la última marca o más hermosa que la siguiente.”<sup>76</sup>*

---

73. Ramírez, J.A., *Más allá de la lógica*, Periódico El País, 10 de Abril de 2007.

74. Mullins, C., *Chuck Close, Visual Arts: Up close and personal*, Publicación FT.com, 7 de Febrero de 2003.

75. Aumont, J., Op. Cit. 2011, pág 25.

76. Storr, R., *Chuck Close*, The Museum of Modern Art, New York, 1998, pág. 36.



Cuando se trabaja siguiendo esta metodología, bloque a bloque, se consigue una desvinculación de la imagen global conformada mediante todas esas pequeñas estructuras. Por medio de esa disposición, la obra puede trascender su propia realidad material.

*“Probablemente, considerar el mundo sumergido de simulacros, donde la única realidad a la que tenemos acceso es mediatizada y mistificada como indica Baudrillard, es ir demasiado lejos. Para el filósofo francés, toda imagen es falsa. Sin embargo, este riesgo existe. Por esta razón, aislar los fragmentos, desplazarlos en otro contexto, activa y proporciona una nueva visión, más consciente del medio al que nos enfrentamos e incluso desafiante. Resistir consiste en “tener la fuerza de de-crear lo que existe, de-construir lo real.”<sup>77</sup>*

El espacio comprendido en cada una de estas celdas, en los que se integran formas simples tales como círculos o elipses, que interactúan entre sí, adquieren por ende significación propia dentro de su propia abstracción.

*“Lo mismo que una pequeña obra de arte, un fragmento debe estar totalmente separado del mundo que lo rodea y cerrado sobre sí mismo como un erizo.”<sup>78</sup>*

Si se observan individualmente, dichas unidades podrían convertirse en pinturas expresionistas abstractas, aunque a su vez funcionen como piezas de un gran puzzle, formando la imagen global. Así, la obra puede ser interpretada a través de su totalidad o a partir de la individualidad de todas esas estructuras.

En estas obras, Close se mueve en un espacio que separa lo abstracto de lo representacional; tratando de encontrar un equilibrio en su trabajo que le permita partir de pequeñas unidades incrementales que posibiliten la conformación de un rostro.

---

77. Giaveri, F., *El Atlas de Gerhard Richter, Anales de Historia del Arte*, 2011 Volumen extraordinario 225-239, pág. 238.

78. Aumont, J., *Op. Cit.*, 2011, pág. 134.

*“Dividiéndola en un montón de pequeñas decisiones para luego trabajar lentamente, de forma gradual todos los días, con el tiempo haré esta cosa que quiero hacer”, dice Close. “Este proceso me ha liberado y me permite trabajar de una forma mucho más intuitiva y sin ningún tipo de idea preconcebida de a qué se debería parecer.”<sup>79</sup>.*



En este sentido, Malcolm Morley, al igual que Chuck Close, también se servirá de la red para realizar ampliaciones de las fotografías con las que trabaja. Ambos

reflexionan sobre cuestiones como la naturaleza de la imagen y de su percepción. En sus obras, a través de pinceladas enérgicas y gestuales, se muestra su carácter más expresivo; negando el valor artístico de la pintura, pretenden desvincularse del motivo a representar durante su proceso de construcción, interesándose principalmente en el método de transcripción del lenguaje fotográfico al pictórico.

Tanto para Morley como para Close, el proceso perceptivo tendrá más importancia que el argumento del cuadro, que se juzga banal la mayor parte de las veces. En el caso de Morley, sus pinturas están basadas en reproducciones comerciales de fotografías como carteles, tarjetas, postales, o ilustraciones de folletos de viajes...etc. *“No me interesa el tema en cuanto tal, o la sátira o el comentario o cualquier otra cosa que pueda*

*verse relacionada con él... Considero al tema subproducto de una superficie.”<sup>80</sup>*



En “Portrait of Esses in Central Park”, Malcolm Morley nos hará partícipes de la influencia que hoy en día posee la fotografía como fiel depositario de lo entendido como “real”. Así, Morley, que trabajaba al igual que Close a través de la división del espacio pictórico mediante el uso de la red, negará lo artístico dentro del proceso de construcción de la imagen. Circunstancia que se muestra del todo clara en esta obra, al haber pintado también el borde blanco de la fotografía, recalcando que lo que se ha representado es una pintura de una fotografía y no una pintura fundamentada en una imagen fotográfica.

79. VOA News: *Chuck Close – Portrait of the artist*, US Fed News Service, Including US State News, 1 Septiembre 2006.

80. Sager, P., *Op. Cit.* 1981, pág. 70.



Malcolm Morley. Portrait of Esses in Central Park. 1969-1970. Liquitex sobre lienzo.  
183 x 183 cm.

Artistas como Hamish Fulton o Richard Long<sup>81</sup>, pertenecientes al Land Art, comparten con Close una misma visión acerca de lo que significa el proceso de construcción de una obra, haciendo de éste también su principal objetivo. En sus trabajos, se pretende elaborar una nueva realidad, a partir de la fragmentación de distintos elementos tomados de la naturaleza, a modo de mosaico. Su enorme escala impide su visión global, por lo que deben ser contempladas desde una distancia considerable.

Así, el uso de la red posibilita una lectura anti-jerárquica, alejándose de la visión única de la obra de arte, para dar paso a una nueva organización y construcción más mecánica de la imagen y por ende, de su percepción.

*“Quizá sea esta estructura la que le impide creer en la equivalencia entre la realidad e imágenes. Éstas últimas pasan por su “mesa de trabajo” donde el artista las desmonta y las reproduce después de una metamorfosis, que sugiere también una forma de apropiación.”<sup>82</sup>*



Richard Long.  
A Snowball track.  
Bristol. 1964

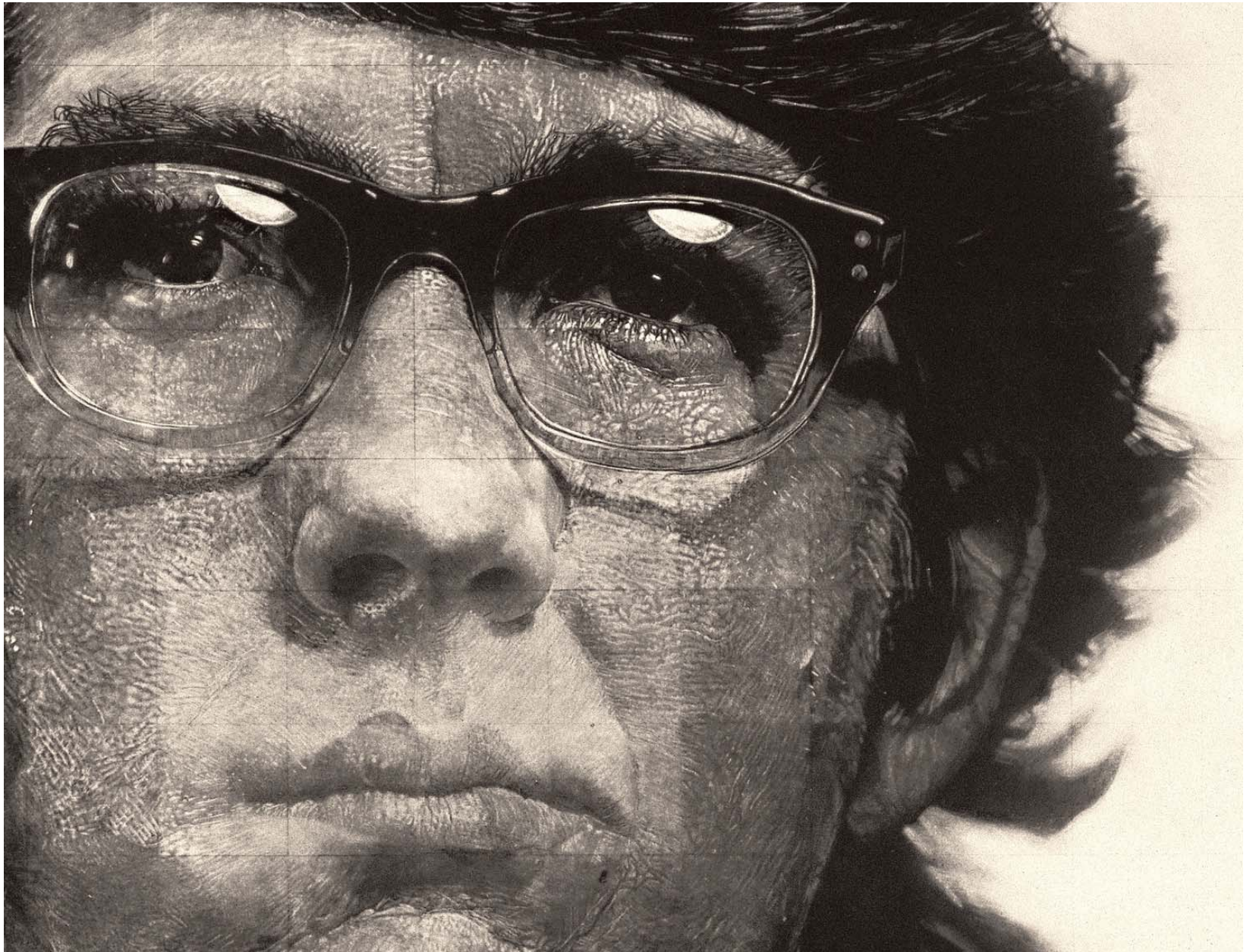
---

81. Richard Long concibe la obra como viaje en el que se nos permite contemplar cada uno de los pasos de que consta.

82. Buchloh, B., *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX. Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo*, Ediciones Akal, 2004, págs. 99-132.

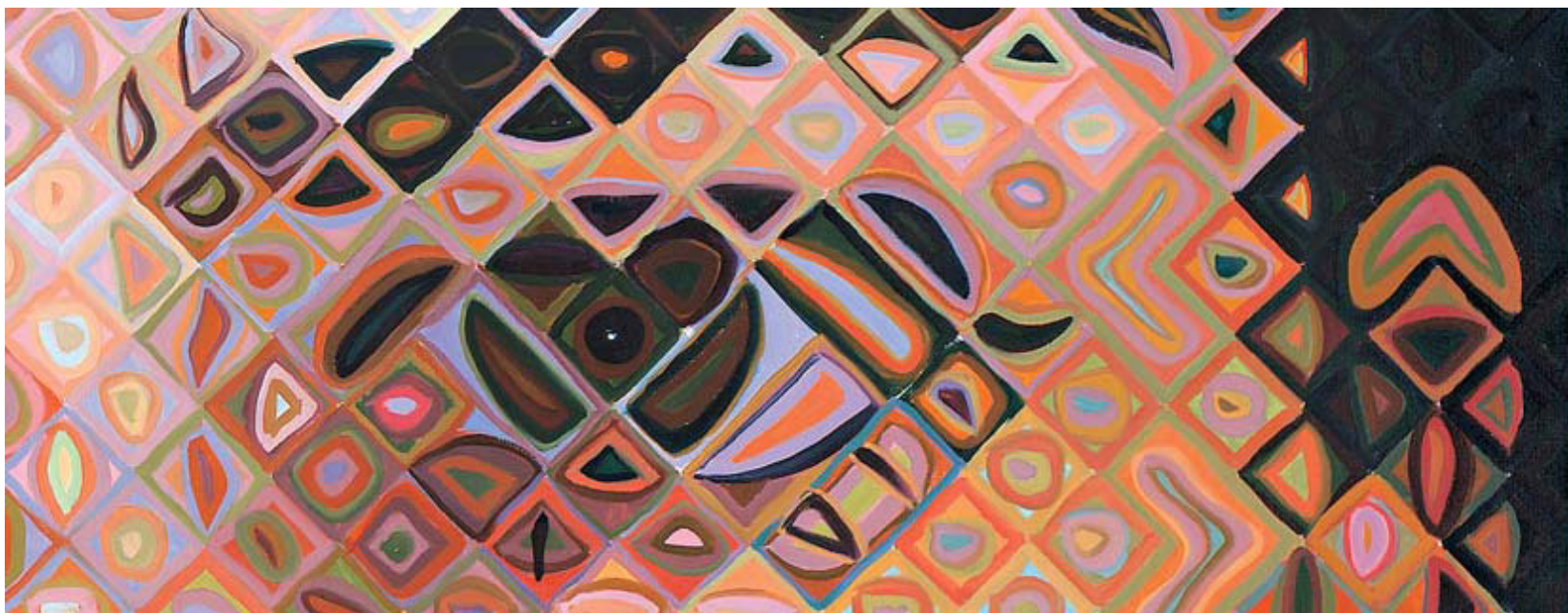
Todas estas formas que permanecen independientes unas de otras gracias a la red que las divide, encierran configuraciones biomórficas en cada una de ellas, que tienden a su fusión y por lo tanto a la visión más ilusionista de la obra, provocando a ojos del espectador cierta vibración en la pintura.

La primera creación en la que se puede observar la rejilla de manera evidente, y que divide a ésta en celdas, es "Keith", siendo éste su primer grabado, realizado en 1972.<sup>83</sup>



Chuck Close. Keith/Mezzotint. Detalle. (en proceso). Grabado al mezzotint sobre papel. 1972.  
130,8 x 106,7 cm.

83. Close estaba fascinado por este tipo de grabado, denominado "mezzotint"70, el cual generaba unas imágenes en blanco y negro ricas y aterciopeladas. Close realizó 19 pruebas para su elaboración, todas ellas expuestas junto a la obra finalizada. Destaca la textura lograda en este tipo de grabado, gracias a las irregularidades existentes en esa plancha de metal.



Chuck Close. Inka (detalle). 2013. Óleo sobre lienzo. 259,1 x 213,4 cm.

La información visual contenida en cada una de las celdas que conformaban la imagen global, gracias a las distintas variaciones tonales que existían entre ellas, posibilitaban poder observar de forma evidente la existencia de una red. A partir de ese momento a Close no le importará que ésta sea visible, pues se significará como base donde se sustenta todo su proceso metodológico.

*"El grabado genera ideas y abre a patadas otras puertas, cambia mi forma de pensar. Los grabados me han hecho avanzar más que cualquier otra cosa."*<sup>84</sup>

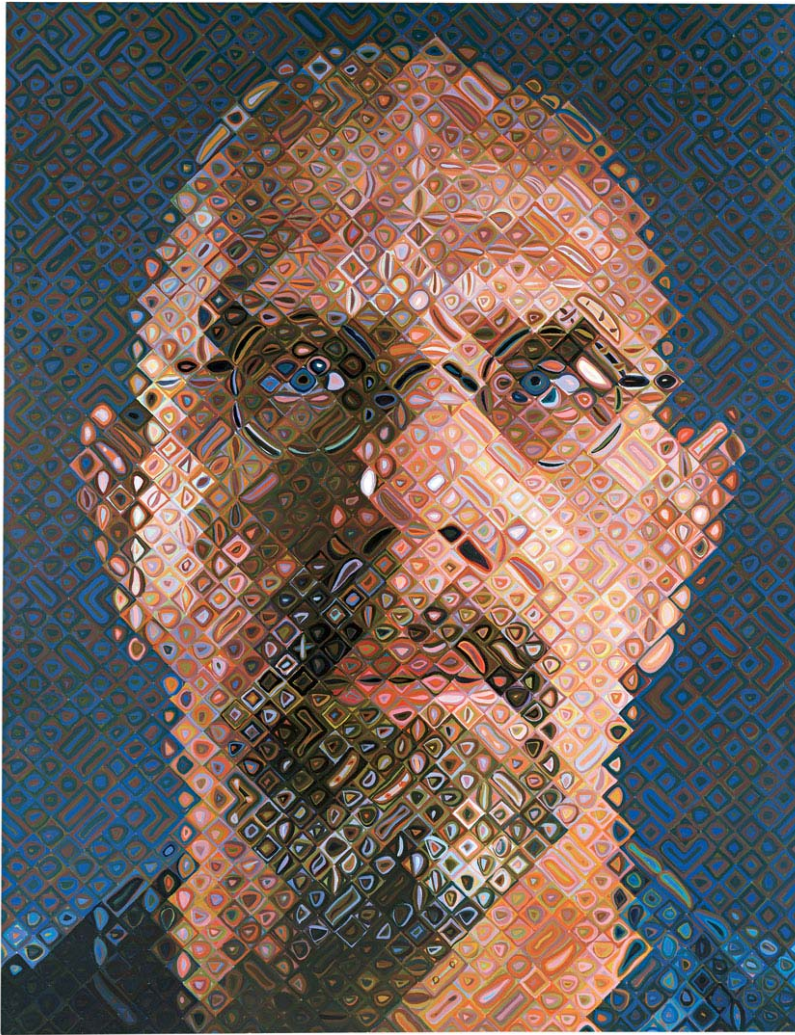
El tamaño de las celdas en las que la obra se encuentra dividida ha ido variando, incrementándose, desde apenas unos milímetros hasta casi los 10 cm. En sus pinturas más expresionistas, ha llegado a unir varias de ellas para resaltar ciertas zonas del rostro, otorgándoles así un dinamismo en el que la gestualidad y expresividad es aún mayor.

La estructura en forma de rejilla situada en diagonal, modificará de nuevo la percepción que de la obra puede tener el espectador, dando una sensación de estar observando a una persona a través de un cristal irregular que deforma la imagen. La enfatización de ciertas zonas mediante la unión de varias unidades o celdas, se puede observar con claridad en la obra "Inka".

*"(...) la disposición reticular, aparentemente neutral, implica, por lo contrario, que: 'los objetos van quedando rebasados gradualmente por la matriz que los mantiene en su sitio, la cuadrícula que los sitúa y los aplana, el método que los ensarta como ejemplares en otros tantos espacios categóricos; una vida se transforma así en un sistema taxonómico'."*<sup>85</sup>

84. Clare, H., *Op. Cit.*, 21 Enero 2004.

85. Guasch, A.M., *Autobiografías Visuales*, Editorial Siruela, 2009, pág. 68.

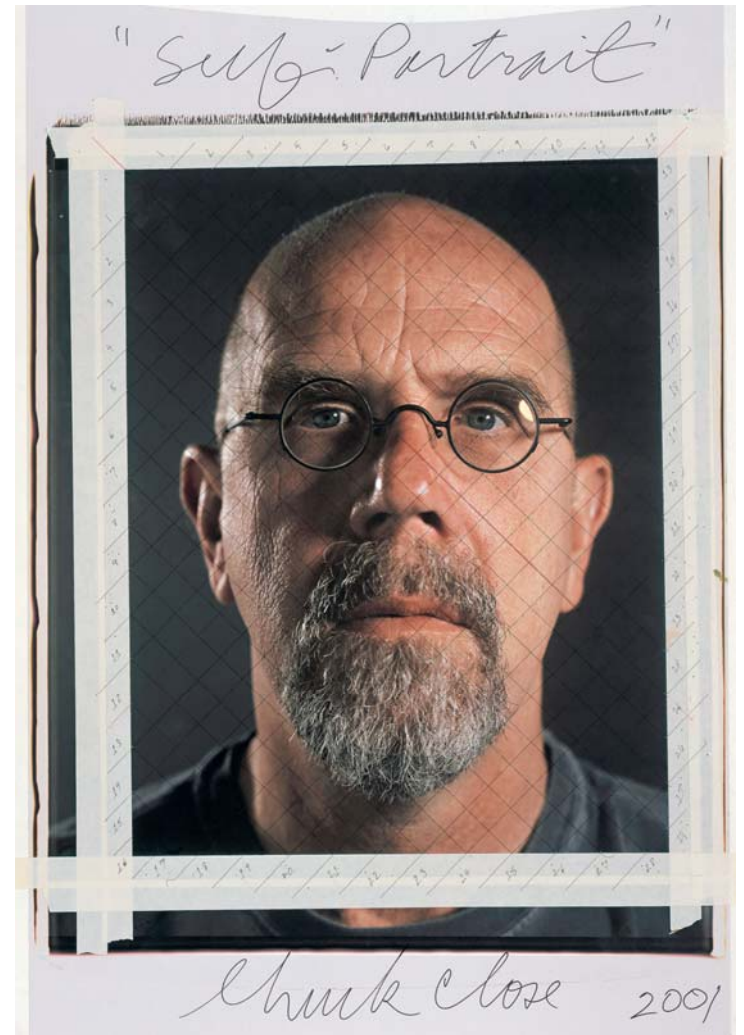


Chuck Close. Self-portrait 2000/2001. Óleo sobre lienzo.  
275,6 x 213,4 cm.

Paulatinamente, en el trabajo de Close se puede observar cómo la división de dichas unidades comienza a difuminarse, aunque manteniendo siempre esa doble lectura de la obra, y que se mueve en los términos abstracción-figuración.

Chuck Close ha aprendido a leer en las fotografías las marcas que posteriormente realizará sobre el lienzo. Pero no hay nada de automático o instintivo en esa acción, sino que es una habilidad adquirida.

También se concede el uso de colores que no aparecen en la imagen fotográfica, como se puede observar en la



Chuck Close. Maqueta para Self-portrait 2000/2001. (Fotografía de Ellen Page Wilson)

pintura Autorretrato / 2000-2001. En la primera capa utiliza un color totalmente opuesto al de la imagen referente, por lo que en ese sentido "destruye" el cuadro para posteriormente rehacerlo mediante el hallazgo de nuevas soluciones.

En este sentido Close nos refiere: "(...) *No quiero que el espectador sea capaz de pelar las capas de mi pintura como las capas de una cebolla y encontrar que todos los azules están en el mismo nivel.*"<sup>86</sup>

86. The Atlantic. How Genius works. Chuck Close, painter/photographer/printmaker, Mayo 2011.  
<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2011/05/chuck-close/308467/>

*“¿Sabes lo que decía Picasso? “Si no tienes rojo, usa el azul”. Haz que el azul parezca rojo.”<sup>87</sup>*

En las últimas etapas de Close, el uso del color otorga a la obra un carácter mucho más expresionista, lo que le permitirá, tal y como nos hemos referido anteriormente, ser mucho más espontáneo. En estos trabajos comienza por utilizar un sólo color a modo de base en cada celda; siendo éste el tono que predominará en ese espacio. En estas creaciones más expresionistas prevalecen las gamas de colores cálidos, un tipo de paleta que nos retrotrae a la utilizada por De Kooning.

*“En lugar de mezclar la pintura en una paleta para después aplicarla en el lienzo, yo quiero mezclar la pintura directamente en el lienzo, relacionándolo con otros cuadrados que ya he hecho también en anticipación de los cuadrados que estoy haciendo. Así que yo, sigilosamente me acerco a lo que quiero a través de una serie de correcciones. Yo lo busco, pero lo busco en el rectángulo. Lo busco en la pintura misma”.<sup>88</sup>*

En dichas unidades incrementales, Close se autoimpone una serie de limitaciones: un número concreto de capas y correcciones, lo que permite improvisar, dejando que la intuición marque el camino a seguir, siendo parte fundamental de este proceso, y posibilitando la desvinculación con la imagen referente.

En la primera capa, Close asigna a cada bloque o celda uno o dos colores como máximo, que funcionarán como base o una especie de borrador sobre los que se irán realizando diversas correcciones en los siguientes estratos de pintura. En dichas capas los colores utilizados deben diferir de los ya aplicados en las celdas contiguas, lo que contribuirá a enriquecer visualmente la obra.

*“Un cuadro es una suma de destrucciones. Yo hago una obra - luego la destruyo. Al final, por tanto, nada se pierde; el rojo que eliminé de un lugar, aparece en cualquier otro lado.”<sup>89</sup>*

Al observar el espacio pictórico después de esa primera capa se puede apreciar cómo toda la diversidad de colores, aplicados de manera intuitiva, se muestra interesante pero inacabada. Toda esta variedad tonal que en principio se presentan de forma velada o secundaria en un rostro, actuando como base de color, será fundamental en la aplicación de las siguientes capas de pintura, ya que ese primer tono de base se deja ver en parte, produciendo en la visión del observador la “vibración” del color.

*“Para mí, una obra de arte debe ser un enigma. Debe empujarme hacia el desconocimiento, de lo contrario mi propia comprensión me aburre. No escribo sobre arte para explicarlo, sino para explorar lo que ha sucedido entre la imagen y yo, tanto emocional como intelectualmente.”<sup>90</sup>*

La simplificación de las formas a las que llega Close en su etapa más expresionista es fruto de toda una vida dedicada de pleno al estudio de las posibilidades de la imagen y de sus múltiples formas de elaboración.

---

87. Hockney, D., *El gran mensaje. Conversaciones con Martin Gayford*. Editorial La Fábrica, 2011, pág. 98.

88. Magiera, F., *Chuck Close turns the abstract into the concrete*. Telegram & Gazette, 7 Diciembre 2000, C1, C12.

89. Harrison, C., Wood-Blackwell, Paul, *Op. Cit.*, 1993, pág. 499.

90. Richter, G., *Fotografías pintadas*, La Fábrica, 2009, pág. 73.

Al observar durante un espacio de tiempo las obras más expresionistas de Close, apreciaremos cómo todas esas formas biomórficas de que se componen, se “agitan” ante nuestros ojos, manteniendo una tensión dinámica gracias a la interpretación que se sucede en términos de abstracción y representación. Así, la pintura se nos presenta a través de trazos sutiles, sin brusquedad, y sin prisas en su realización, en la que se aprecia ese sentido del tiempo, de un trabajo elaborado paso a paso.

*“Cuando se comienza un cuadro, se encuentra a menudo cosas hermosas. Es preciso detenerse en ellas, destruir el cuadro, rehacerlo varias veces. A cada destrucción de un hermoso hallazgo, el artista no lo suprime, en verdad; sino que lo transforma, lo condensa, lo vuelve más sustancial. El éxito es el resultado de los hallazgos rechazados.” – Pablo Picasso<sup>91</sup>.*

---

91. Eluard, P., *Antología de escritos sobre el arte: Luz y Moral*, Volumen 2. Proteo, 1967.

## B.2. CLOSE Y LA REDEFINICIÓN DEL RETRATO: DE LA MÍMESIS A SU CONSTRUCCIÓN OBJETUAL

Retrato (Del lat. retractus).<sup>92</sup>

- Pintura o efigie principalmente de una persona.
- Descripción de la figura o carácter, o sea, de las cualidades físicas o morales de una persona.
- Aquello que se asemeja mucho a una persona o cosa.

En el pasado, el género del retrato se manifestaba como una forma de materializar ese eidolón o imagen de la persona, otorgándole de nuevo un espacio físico a través de la pintura. En dichas obras se nos ofrecía una representación más o menos idealizada del modelo. Para ello, los artistas, valiéndose de determinados recursos formales, lograban conferir a los retratados una apariencia más inteligente y distinguida.

*“El retrato está hecho para conservar la imagen en ausencia de la persona, ya sea por causa de alejamiento o de muerte. Es la presencia del ausente, una presencia in absentia que, por lo tanto, no desempeña tan sólo la función de reproducir unos rasgos, sino también la de presentar la presencia en tanto a ausencia: La de evocarla (o incluso invocarla), y también la de exponer y hacer patente el retrato en el que se sustenta dicha presencia.”<sup>93</sup>*

La concepción tradicional acerca de lo que significa una obra pictórica, y más concretamente del género del retrato será reformulada en un momento dado, excluyendo la función mimética que se le había otorgado en el pasado. A partir de entonces, la pintura se representará a sí misma, sin necesidad de ningún tipo de semejanza con un referente.

*“La historia del arte muestra un progreso en la realización de lo que está en su propia esencia, el concepto de arte. Si desde Grecia este concepto es el de mimesis, la conquista de las apariencias es la meta de la actividad artística hasta las vanguardias de este siglo. Una vez que la aparición del cine hace posible una mimesis del movimiento cualitativamente superior a la de la pintura, el progreso del arte como mimesis alcanza su meta. Sin embargo, las vanguardias clásicas continuaron desarrollando el concepto de arte, no ya como representación, sino como análisis del propio lenguaje y finalmente de la propia naturaleza del arte. Los manifiestos colaboraron con las propias obras en esta tarea que ya no es mimética sino autorreflexiva, teórica.”<sup>94</sup>*

En la nueva redefinición del retrato (sacar a la luz, rescatar todo aquello que permanece oculto), la imagen que se torna visible a través de la pintura, queda definida en su autorreferencialidad, haciéndonos conscientes de su propio artificio, y por ende de nuestra propia identidad.

---

92. Diccionario de la lengua española, Real Academia Española, 23.<sup>a</sup> edición, octubre de 2014.

93. Nancy, J.L., *Le regard du portrait*, Galilée, 2001, pág. 54.

94. Bozal, V., *Op. Cit.* 2010, pág. 115.



Gerhard Richter. Evelyn (blue). 1964.  
Óleo sobre lienzo.  
120 x 130 cm.

Gerhard Richter, en la búsqueda de esa realidad inherente a la propia pintura, dará visibilidad a lo que de artificio tiene la representación, cuestionando la falsa objetividad atribuida al lenguaje fotográfico.

Así, en la obra Evelyn (blue), Richter reformula el significado de la imagen pictórica, otorgándole distintas interpretaciones perceptivas que irán más allá de la mera reproducción.

Para ello, intervendrá sobre la pintura aún húmeda, arrastrando un pincel seco por toda la superficie del lienzo, provocando un efecto de barrido y la consiguiente distorsión de las formas, logrando así un desenfoque en todas ellas. El resultado de la "manipulación" de la pintura conlleva a su vez la alteración perceptiva por parte del espectador, estableciéndose así una línea de separación entre la imagen referencial y la capa de pintura azul que cubre toda la tela.

El tratamiento impersonal y estandarizado de lo que significa un rostro, convertirá a éste en una representación icónica, de la que servirse como excusa para ahondar en la naturaleza de la percepción.

En este sentido, Gilles Deleuze nos recuerda que será el arte el que nos permita experimentar plenamente nuestra corporeidad a través de la materia. *"La pintura se propone directamente despejar las presencias que hay debajo de la representación. El propio sistema de los colores es un sistema de acción directa sobre el sistema nervioso..."*<sup>95</sup>

Según el crítico de arte Clement Greenberg<sup>96</sup>, los retratos formaban parte de una temática que no podía ser abordada por artistas con un lenguaje contemporáneo.

Defendía lo plano de la obra pictórica, rechazando cualquier tipo de idealización en su concepto. El retrato clásico, conservaba arraigada esa idealización, de ahí que Greenberg sostuviese que este género estuviera fuera de lugar en ese momento.

*"Si piensas en la década de 1960", dice Close, "La pintura estaba muerta, en un tiempo en el que la escultura reinaba, la pintura parecía una actividad sin sentido. Si fueras tan tonto como para pintar, sería mejor hacer abstracción. Así que era aún más estúpido fabricar una imagen representativa. Por lo que lo que menos sentido tendría sería hacer un retrato."*<sup>97</sup>

Greenberg señaló, a propósito de esta cuestión: *"Es imposible hoy día pintar un rostro". Pero la respuesta de De Kooning ("Sí, pero también es imposible no pintarlo") (...)*<sup>98</sup>

---

95. Deleuze, G., Francis Bacon: *Lógica de la sensación*, Arena libros, 2002, pág.

96. Clement Greenberg (16 de enero de 1909 - 7 de mayo de 1994) fue un influyente crítico de arte estadounidense muy relacionado con el movimiento abstracto en los Estados Unidos. Promovió el Expresionismo Abstracto y en particular la obra de Jackson Pollock.

97. Grynsztejn, M., Walter Magazine, *Navigating the Self, Chuck Close discusses portraiture and the topography of the face*, 1 Julio 2005.

98. Hockney, D., *Op. Cit.*, 2011, pág. 47.

Sin embargo, pese a este tipo de argumentos, Close será capaz de integrar en sus obras el concepto de bidimensionalidad, propio del Expresionismo, sin ninguna pretensión idealista en su realización. Por otra parte, no había ningún motivo que llamase tanto su atención como el rostro, en parte porque desde un punto de vista inmaterial éste adquiere un tipo de significación que no posee ninguna otra parte del cuerpo físico. Así, la cabeza representará para Close un ente tan completo que no requiere de ningún otro elemento conceptual para su representación.

*“La cabeza es la parte menos física del cuerpo.” – Gilles Deleuze<sup>99</sup>*

Aunque las obras de Close nos muestran la imagen de una persona corriente, sin ningún tipo de ensalzamiento, su motivación por representar a determinadas personas incluyéndose a sí mismo, plantea una serie de incógnitas en torno a las distintas causas que le llevan a tomar esa opción, ya que elige como modelos a personas cercanas, ya sean amigos o artistas a los que admire y con los que su trabajo mantuviese algún tipo de conexión.

Así, uno de los motivos a la hora de decantarse por esta temática, se debería a la enfermedad que padece (prosopagnosia), resultándole muy difícil el reconocimiento de los rostros, incluso en dos dimensiones. Por el contrario, siempre ha poseído una facilidad pasmosa para entender el proceso seguido por otros artistas a la hora de conseguir un parecido entre la pintura y su referente.

*“Creo que estuve motivado a la hora de hacer retratos en primer lugar por el tipo de discapacidad que he padecido toda mi vida”, dice Close, explicando que el tiene*

*dificultad para poder reconocer las caras. “Puedo recordar las cosas si están en dos dimensiones, si se encuentran en un plano, mejor que en la vida real, porque en la vida real ellas se mueven y es difícil memorizarlas.”<sup>100</sup>.*

Aunque el tema principal en la obra de Chuck Close se ha centrado en el rostro, siempre se ha referido a sus pinturas como “cabezas”, en lugar de retratos. Esto se debe a que para Close, la imagen formada, más allá de su carácter mimético y referencial, se tornará construcción, evidenciando así lo plano del espacio pictórico. En este sentido, la verosimilitud de la representación será sólo una excusa sobre la que reflexionar en términos plásticos.

En sus creaciones se incide en una nueva lectura de este género, en el que el rostro se significa como una configuración de elementos en los que cobra especial importancia su fisicidad. Su trabajo le servirá como pretexto para estudiar la manera en que percibimos, y de cómo la fotografía influye en nuestra aprehensión del mundo y de nosotros mismos, a través de la pintura.

*“La definición de retrato también se aparta de la idea de modelo fiel para acercarse a la de conjunto de signos donde cada uno, sea éste el pintor o el espectador, reconstruye a su gusto la imagen de una persona apenas determinada y que esto ha transcurrido en el lapso de tiempo que puede ser alcanzado todavía por nuestros recuerdos vividos.”<sup>101</sup>*

---

99. Danto, A., *Chuck Close*, *Smithsonian Magazine*, Tomo 36, nº 8, Noviembre 2005.

100. VOA News: *Chuck Close – Portrait of the artist*, US Fed News Service, Including US State News, 1 Septiembre 2006.

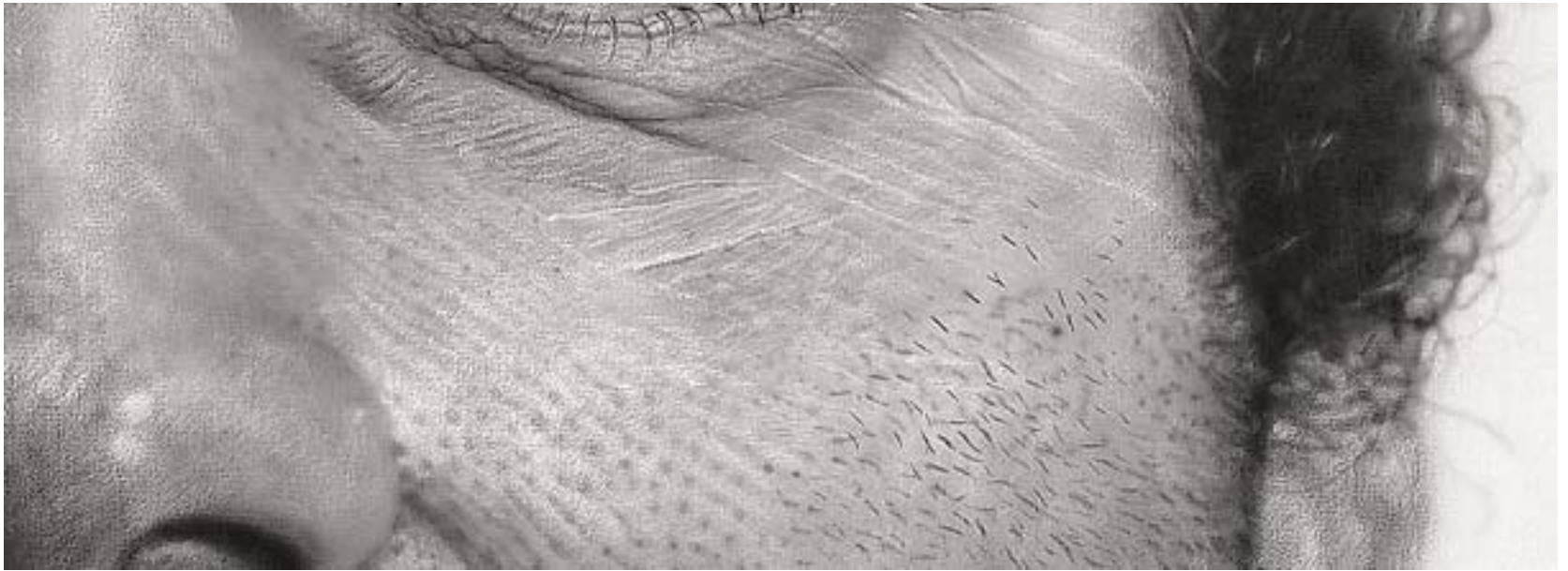
101. Francastel, G., Francastel, P., *El retrato*, Editorial Catedra, 1995, pág. 9-10.



Chuck Close trabajando en la obra "Keith". 1970.

Las distintas decisiones que Close asume en la construcción de la obra, se muestran claramente a través de la experimentación formal en la búsqueda de un lenguaje propio. Es necesario en este sentido destacar la importancia que otorga a todo el proceso que conlleva la

traducción de una imagen fotográfica a un lenguaje matérico y su posterior representación simbólica. Para Close, dicho proceso será interpretado a modo de viaje en el que la imagen recorre diversos estados.



Chuck Close. Richard. 1969. Acrílico sobre lienzo.  
274,3 x 213,4 cm.

El rostro se convierte así en una especie de mapa en el que las distintas marcas que lo componen nos muestran el camino seguido por la persona retratada en su vida. Esta idea de pintura a modo de paisaje a fin de poder transitarlo, enlaza con el arte oriental y sus representaciones, destacando la multiplicidad temporal que se aprecia en sus obras. En este contexto la escala se tornará fundamental, al otorgar una nueva significación a todos esos detalles que conforman el rostro, transformándolos en verdaderos accidentes geográficos que componen dicho paisaje.

*“Pero lo que nos importa es que el retrato correcto, como un mapa útil, sea un producto final de una larga travesía por esquemas y correcciones. No es una anotación fiel de una experiencia visual, sino la fiel construcción de un modelo de relaciones”<sup>102</sup>*

De este modo, Close se aleja de la imagen referencial, para centrarse principalmente en la metodología que la conformará. Así, se desmarcará del retrato convencional, alejado de todas sus connotaciones psicológicas e idealizadoras. Esta nueva concepción estética acerca de este género pictórico, se significará como identidad más allá del parecido, una identidad desvanecida, distorsionada y construida a partir de la materia.

*“El parecido sólo es un subproducto de mi labor.”<sup>103</sup>*

---

102. Gombrich, E., *Arte e ilusión*, Phaidon Press Limited, Londres, 2008, pág.51. 2008, pág. 51.

103. Sager, P., Op. Cit., 1981, pág. 202.



Chuck Close. Richard. 1969. Acrílico sobre lienzo.  
274,3 x 213,4 cm.

Pese a esta reformulación del concepto de retrato pictórico, el trabajo de Chuck Close sigue dependiendo en parte de la semejanza con su referente. La obligación de lograr un parecido riguroso a la vez que se pretende conseguir una forma de abstracción genera en la obra una tensión difícil de ignorar.

Cuando contemplamos uno de sus trabajos, el primer pensamiento que se nos viene a la cabeza es el de asociar esa imagen directamente con la fotografía. De este modo, la lectura de la imagen pictórica nos conduce de manera automática al lenguaje fotográfico, que se manifestará como objeto de pensamiento, en el que se



Chuck Close. Frente a la obra "Richard". 1970.

destaca su carácter memorístico, ubicándonos en un tiempo pasado; de forma análoga, será la misma experiencia perceptual de la pintura la que nos sitúa de nuevo en el presente, dotándola de presencia, formada en su propia fisicidad.

Al observar una reproducción de su obra, el espectador no sabe descifrar si aquello que tiene ante él es la réplica de una pintura o de una fotografía. Incluso en la actualidad, a pesar de que su trabajo es muy conocido, es imposible calcular el tamaño de sus retratos a través de una copia, a no ser que haya alguna persona u objeto a su lado que nos permita apreciar su verdadera escala.

Para Roger Scruton, la percepción de la imagen pictórica, en este caso concreto del rostro, nos retrotrae de manera directa e intencional al modelo representado en ella, revelando de forma perceptiva un pensamiento sobre la persona o modelo referencial.

*“Pensemos en el momento en que nos encontramos con una persona a la que nunca hemos visto: es tan fuerte el deseo de averiguar, por su rostro, cómo es esa persona, si me es afín o no, qué carácter tiene, que casi la devoramos con los ojos. Por alguna rendija tratamos de entrar dentro de ella, para sacar algo de su interioridad, algo que está a mayor profundidad que su cara. Lo primero que querría saber, al encontrarme con otro rostro, es si la persona a la cual pertenece ese rostro me será amiga.”<sup>104</sup>*

Aunque Close no puede abstraerse del todo de dicha referencialidad en su trabajo, la serialidad y el carácter mecánico que otorga a su pintura, más propios del lenguaje fotográfico, le alejan de cualquier tipo de pensamiento acerca del modelo representado, relegando a un segundo plano el interés puramente estético de la obra. La transcripción mecánica que Close hace de la pintura, por tanto, nos hace ser conscientes de que lo que está pintando es una fotografía y no una persona.

Así, en su trabajo, el lenguaje fotográfico se nos descubrirá como filtro necesario para observar el mundo mediatizado que nos rodea. Obviamente Close no intenta disfrazar el origen fotográfico de sus obras, aunque nunca hubo ningún compromiso específico con dicho medio. Lo que a Close le interesa de la fotografía es la forma en que ésta le permite fijar una imagen en el tiempo.

Mediante la construcción pictórica del rostro, autenticado éste en su propio lenguaje matérico, Chuck Close va más allá del propio parecido para con la imagen referencial, dotando a la pintura de esencia y existencia en sí misma. En este sentido, Roland Barthes, (en “La cámara Lúcida”), para quien la fotografía se significa como esencia legitimadora de lo “real”, compartirá con Close la búsqueda de la realidad en la propia naturaleza del medio fotográfico y/o pictórico.

Obviamente Close supera la simple reproducción fotográfica, ya que, en su traducción pictórica será capaz de extraer de ella mucha más información. Mediante su ampliación, las fotografías muestran un mayor número de detalles, hecho que posteriormente se extrapolará al lienzo.

Para Barthes, el “alma” del rostro no se puede descomponer; si el rostro se divide, se aleja de su naturaleza fotográfica, ya que ésta se significa como evidencia y lo evidente no desea ser dividido. De este modo, Close, mediante la fragmentación que realiza del espacio pictórico, se alejará de esa evidencia inherente a la fotografía, de la que se servirá eso sí, para la construcción matérica de una nueva realidad objetual.

---

104. Pericoli, T., *El alma del rostro*, Siruela, 2006, pag. 35.

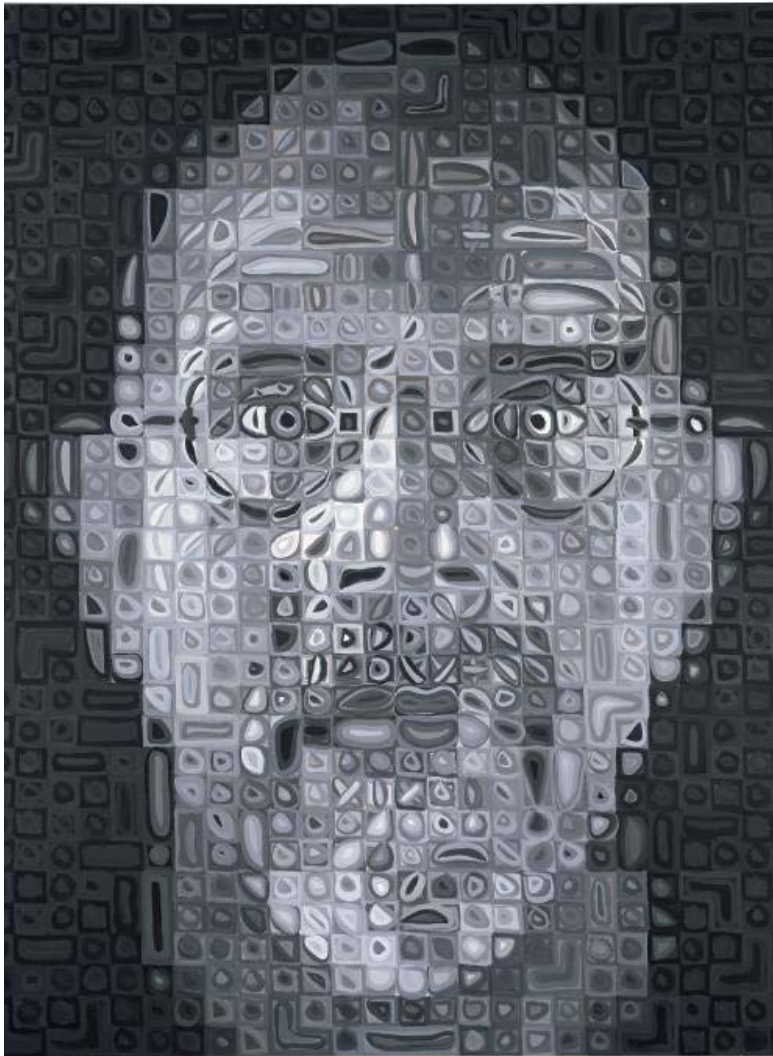


Chuck Close. Autorretrato. Fotografía con gelatina sensibilizada. 1987.

La deconstrucción de la imagen por parte de Close nos retrotrae al Picasso cubista, centrando parte de sus discursos estéticos en la desmaterialización del objeto artístico, que se tornará imprescindible para la posterior constitución y concepción objetual de la obra.

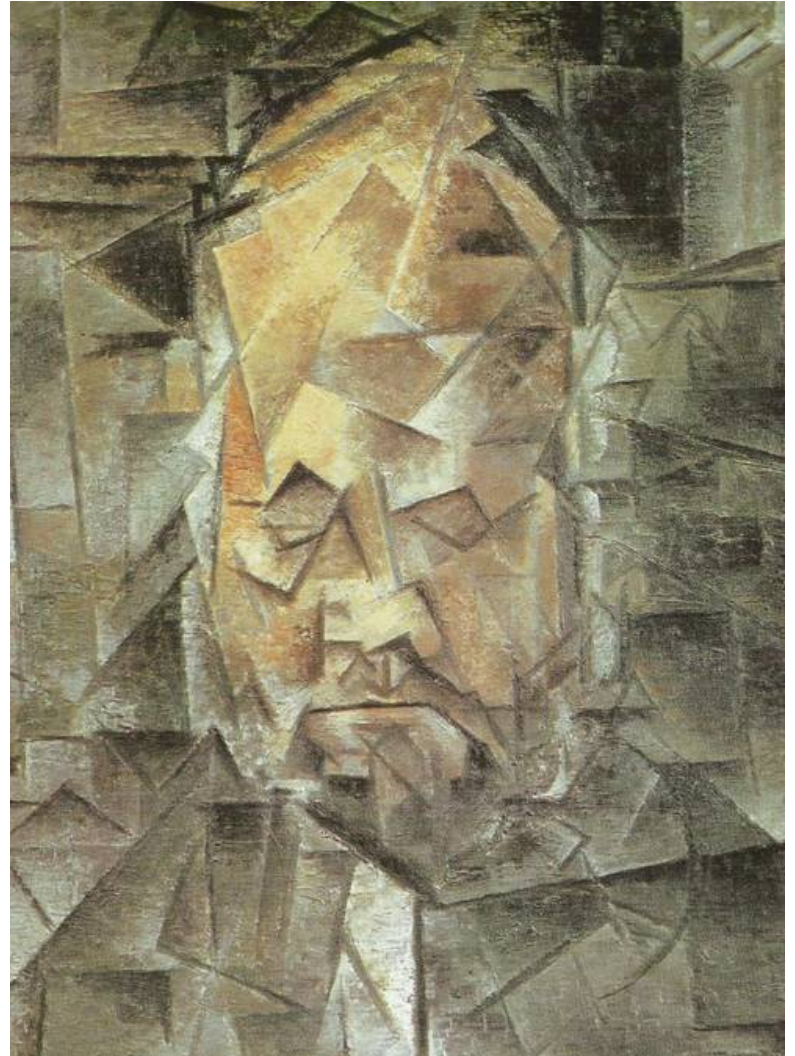
Ambos artistas redefinirán el género del retrato, dejando atrás el modelo de belleza clásica. En sus obras, figura y fondo se fusionarán, haciendo desaparecer el volumen y

la profundidad de las formas, obligando de este modo al espectador a tomar parte de manera cognitiva en la conformación de la imagen, mediante la reconstrucción perceptiva de todos los fragmentos que la componen.



Chuck Close. Autorretrato. Óleo sobre lienzo. 2006-07.  
183 x 152,5 cm.

En la obra *“La mirada que habla”*, el historiador británico Peter Burke se referirá a este tipo de fragmentación del espacio pictórico, posibilitando un tipo de percepción sensorial que nos permitirá aprehender cada uno de los fragmentos de los que se compone la imagen. De este modo, la identificación abstracta de todas esas formas se producirá a modo de memoria de lo real, para su posterior comprensión.



Pablo Picasso. Retrato de Ambroise Vollard. 1910.  
Óleo sobre lienzo. 92 x 65 cm.

Al hacer visible toda esa estructura interna del rostro, se tiende más a una identificación con el soporte físico bidimensional que con cualquier intención mimética para con el modelo referencial. Así, ambos artistas se liberarán del carácter simbólico y documental del retrato pictórico, lo que les permitirá ir más allá de la mera representación objetiva.

El interés de Picasso en la representación de la figura humana por encima de cualquier otra cosa es manifiesta en su obra; *“Para Picasso, cualquier rostro humano era como el de una madre para su hijo (...). Antes de memorizar los rasgos faciales de su progenitora, antes de habituarse a ellos, el niño los ve como elementos de una forma gigantesca, sin proporción y sin analogías con el resto; cada uno, una realidad singular y desconectada de las otras. El niño ve la parte frontal del rostro y luego la lateral, y no las conecta imaginativamente; cada ojo es para él una entidad singular, no la repetición de una unidad que se reparte a pares por los rostros; la carnosidad de los labios, vistos de cerca, tienen una realidad individual, lo mismo que el caballete de esa nariz, la pupila de ese ojo y ese lagrimal...”*<sup>105</sup>

Ambos huyen por tanto en un primer momento del concepto de obra como globalidad; esto se produce gracias a la división de toda esa información visual en elementos individuales con identidad propia. En el proceso de construcción de dicha obra no perciben a ésta en su totalidad salvo en su psique.

Dichos elementos individuales albergan formas que en los trabajos más expresionistas de Close, le liberarán de cualquier tipo de similitud con la imagen referente, dándole la oportunidad de ser más intuitivo.

En este sentido Jacques Aumont en su libro *“El rostro en el cine”* (1997), señala como este tipo de concepción acerca del rostro será igualmente visible en el cine posmoderno, estructurado de igual forma a partir de pequeños fragmentos, configurándose como objeto que reclama ir más allá de su mera percepción visual, dando paso a un tipo de experiencia física o sensorial.

*“A su modo, Picasso conocía el rostro, la cabeza y el cuerpo humanos igual que un niño. Él veía cada una de las cosas reales, las observaba y como que las tocaba como si aún no las pudiera reconocer, como si apostara no las quisiera recordar, sino simplemente verlas.” “Es sólo por costumbre (...), que completamos habitualmente la totalidad de esa imagen con nuestros conocimientos adquiridos, con la información que retiene nuestra memoria sobre ese personaje individual o los de su género. Pero cuando el pintor Picasso veía un ojo, el otro no existía todavía para él.”*<sup>106</sup>

Así, aprehender la imagen, en este caso de un rostro, es una sensación que no puede razonarse, y que por lo tanto, precede a las distintas teorías que nos hablan de las distinciones entre pensamiento y materia. Esa interpretación primitiva del rostro y su asimilación como realidad, tiene que ver con su carácter físico y su constante presencia entre nosotros.

*“En cuanto algo remotamente parecido a una cara entra en nuestro campo de visión, nos ponemos en estado de alerta y reaccionamos.”*<sup>107</sup>

*“(…) reaccionamos con particular vivacidad ante ciertas configuraciones de importancia biológica para nuestra supervivencia. Según esta argumentación, la identificación de la cara humana no es cosa del todo aprendida. Se basa en cierta suerte de disposición innata.”*<sup>108</sup>

---

105. Llano, R., *Op. Cit.*, Septiembre 2004.

106. Llano, R., Nueva Revista nº 095, *Picasso: La lógica de la libertad no es como la pintan*, Septiembre 2004.

107. Gombrich, A., *Op. Cit.*, 1997, pág. 87.

108. Gombrich, A., *Op. Cit.*, 1997, pág. 87.

Así, para Close, la obra de arte, entendida a través de su materialidad, logrará trascender su propia realidad física. Su lectura visual dependerá de nuestra posición espacial, siendo este juego perceptivo una de las principales reflexiones a las que Close nos incita.

De este modo, el espectador puede observar y ser observado, ya que la obra se convierte en una especie de 'espejo' en el que vemos reflejados, siendo éste pieza fundamental en el intento de reflejar nuestra propia existencia.

*"El arte es pues, en primer lugar, representación. En su crítica del arte mimético, la ceguera de Platón<sup>94</sup> - primero, de tantos otros después - respecto a su imagen del espejo habría consistido en obviar el hecho de que un espejo nos devuelve no sólo una imagen duplicada del mundo, sino también nuestra propia imagen, que de otro modo nos es inaccesible."<sup>109</sup>*



Gerhard Richter. "11 Paneles de vidrio".  
Cristal y madera  
2004. 278 x 212 cm.

A este respecto, Gerhard Richter en sus obras "Mirrors Paintings" nos habla en términos parecidos, al sugerir que esas imágenes que vemos reflejadas en el espejo no pueden capturarse. Para Richter, el espejo significa la obra de arte perfecta, ya que en sus propias palabras, "La única imagen que siempre se ve distinta". "Y exactamente

*igual que un cuadro, muestra algo que en realidad no está ahí, al menos no donde nosotros lo vemos."<sup>110</sup>*



Una empleada de la Galería Tate mirando a través de la obra "11 Paneles de vidrio"

*"Ni siquiera nuestro propio reflejo en el espejo se parece lo suficiente a nosotros mismos."<sup>111</sup>*

Características formales que se suponían propias del género del retrato, como el empleo de ciertas iluminaciones o escorzos, enfatizando de esta forma determinados rasgos del modelo, serán reformuladas por Close, acentuando el carácter neutral en la representación de un rostro, sirviéndose para ello de fotografías frontales como las que se utilizan en comisaría para la elaboración de los DNI o del pasaporte. Y aunque se ayuda en ocasiones de imágenes en las que los modelos aparecen con distintas expresiones, suele decantarse por aquellas en que los retratados muestran una expresión neutral.

109. Bozal, V., *Op. Cit.* 2010, pág. 114.

110. Storr, R., Gerhard Richter: *Forty years of painting. Interview with Gerhard Richter*, The museum of modern art, New York, 2002, pág. 77.

111. Olivares, R., *El retrato como medio de conocimiento: cara y cruz*, Lápiz revista internacional del arte nº 127, 1996, pág. 29.

Neutralidad que nos invita a la reflexión a la hora de enfrentarnos a sus obras; la expresión indiferente que aparece en esos rostros, posibilita al espectador distintas lecturas de la imagen, evitando así una interpretación psicológica fácil de dicha representación. De esta forma, el observador toma parte activa en el modo de percibir dicha obra. No es intención de Close ofrecer respuestas ni conclusiones absolutas, sino hacerle partícipe de esa búsqueda, a través de la reciprocidad que debe surgir entre la pintura y su visión, provocando así cierta empatía entre dicho observador y la imagen contemplada.

Desde esta perspectiva hermenéutica, Michael Fried en *"Absorption and Theatricality"* (1988), aludirá al "problema de la teatralidad" de la obra de arte, refiriéndose concretamente al retrato como género pictórico en el que resultará fundamental que no haya sido realizado para halagar al espectador, ya que un tipo de pose tan evidente resultaría ficticia.

*"Según las palabras de Valery, la sensación es lo que se transmite directamente, evitando el rodeo o el tedio de una historia que contar."*<sup>112</sup>

Si las imágenes nos mostrasen rostros en los que las expresiones evidenciasen el reflejo de un estado anímico concreto, tales como la risa o el llanto, las posibles lecturas de esta imagen serían mucho más limitadas. Este carácter neutral dota a las cabezas realizadas por Close de una doble significación: presencia e incógnita.

Valeriano Bozal, señala a propósito de la neutralidad de las imágenes: *"(...) Artaud, de una manera distinta, se adelantaba, pidiendo al que posaba que no hiciese ningún esfuerzo expresivo, para así poder hacerlo él expresivo - es el pintor el que le proporciona forma, fisionomía-."*<sup>113</sup>

*"La cara es una hoja de ruta de lo que la persona ha vivido. Siempre he pensado que si presentas algo sin rodeos y de forma franca, el espectador tiene un papel activo al tratar de averiguar quién es esa persona."*<sup>114</sup>

La pose indiferente de los modelos nos retrotrae a las fotografías policiales de las que se sirvió Warhol, anticipándose a las primeras obras de Close. La inexpresividad reflejada en sus rostros evidencia la homogeneidad en todos ellos, como si en conjunto formasen una sola imagen.

Las cabezas creadas por Close, nos hablan acerca de cómo se construye una representación por medio de la materia, guardando todas ellas cierta uniformidad que no se revela sólo a través de aspectos formales como la frontalidad en su pose, sino en su propia naturaleza, que es, en este caso, más importante que su propia identidad.

---

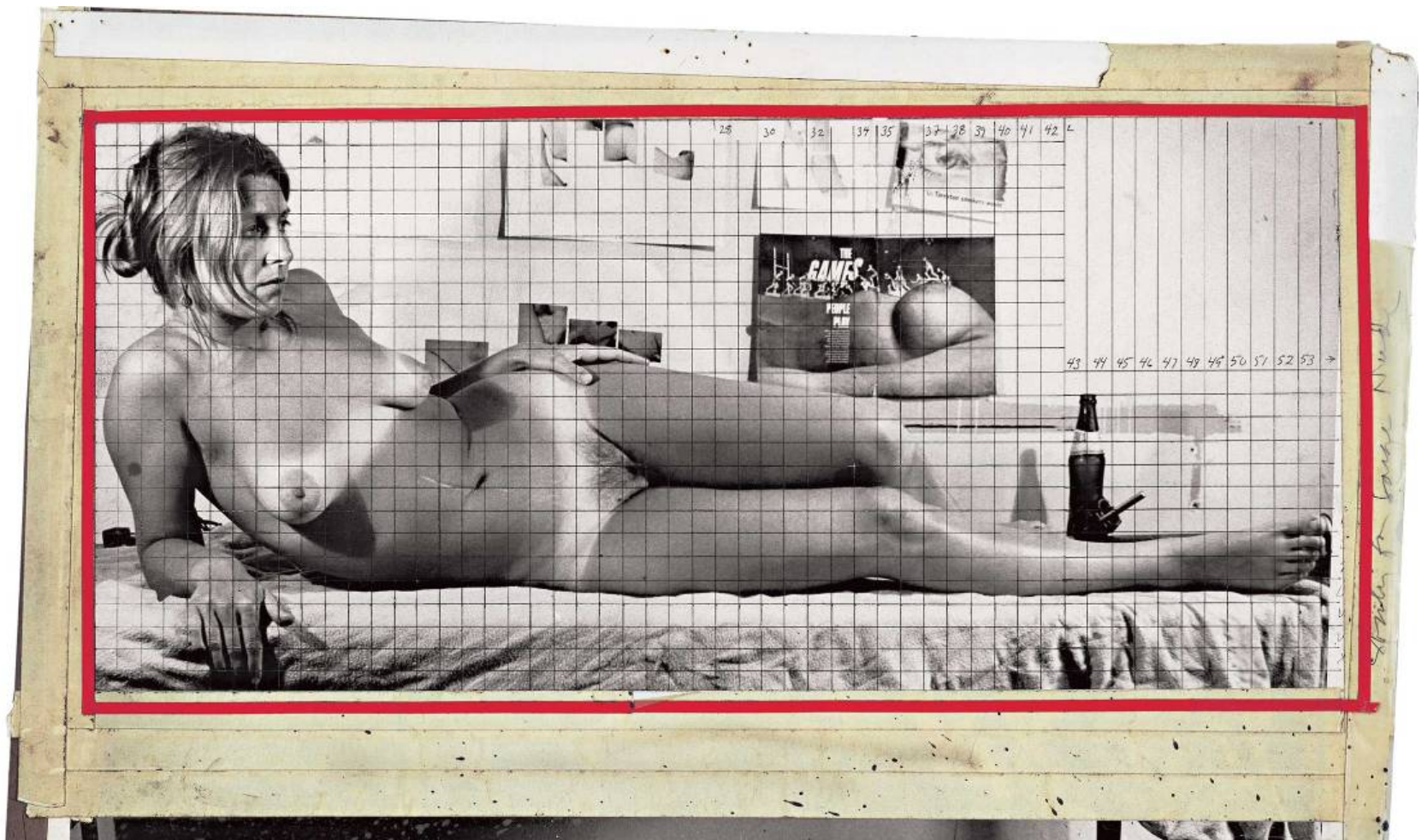
112. Deleuze, G., *Op. Cit.*, 2002, pág. 42.

113. Bozal, V., *El tiempo del estupor*, Editorial Siruela, 2004, pág. 49.

114. Anónimo. *New York Times Magazine. Self-portrait: Chuck Close*, 7 Mayo 2000, pág. 55.



Jaume Plensa. Humming  
(detalle).  
2011. Marmol y plomo.  
255 x 94 x 113 cm.



Maqueta para "Big Nude".

Chuck Close se abrirá paso a la figuración, dejando atrás la pintura gestual, propia de su etapa expresionista, con la obra Big Nude. Pretendía realizar una obra cuya frontalidad provocase en el espectador sensaciones similares a las experimentadas frente a un lienzo de Jackson Pollock, remarcando de este modo su carácter bidimensional. Así, mediante la pintura, se hará factible realizar la traducción exacta de toda la información visual contenida en una fotografía, gracias a la interpretación previa que la cámara hace de lo real, en su conversión de lo tridimensional a lo bidimensional.

"Big Nude" será realizada en blanco y negro, recalcando de esta forma aún más el carácter fotográfico de la obra.

La pose puede parecer clásica pero no debemos olvidarnos de que se trata de una pintura que reproduce de forma realista una fotografía en la que aparece dicha pose clásica.

Para su elaboración, Close aplicó el pigmento sirviéndose para ello de distintas herramientas, esto es, pinceles, esponjas, aerógrafo, etc. Este último le permitió la aplicación del color en finas capas transparentes, para de este modo aprovechar al máximo la luminosidad del lienzo. Transparencia que lograba rescatar mediante el empleo de diferentes tipos de cuchillas y borradores eléctricos, valiéndose de ellos para eliminar la pintura sobrante.

A pesar de que técnicamente la realización de este cuadro es un prodigio, Close no acababa de lograr que los elementos que la conformaban encajasen correctamente. Él buscaba ese efecto "all-over", donde todas y cada una de las zonas tuvieran la misma importancia para el ojo humano, tal y como sucede en la contemplación de un cuadro de Pollock, aunque con una menor carga emocional, situándole así más próximo al trabajo de Frank Stella o Ad Reinhardt.

Pero Close no logró el efecto deseado ya que el ojo del observador se dirigía muy fácilmente a las denominadas "zonas calientes" de la imagen pictórica, como los pechos y el pubis. Se dio cuenta que el desnudo no le permitiría mostrar la obra tal y como la concebía, ya que el cuerpo humano está tan cargado de significado erótico que resultaba imposible verlo con total objetividad.

La pretensión de que una obra de este tamaño fuese vista de forma convencional, contemplándola desde la lejanía, será modificada por Close, invitando al espectador a aproximarse a ella y renunciar así a la visión global de la imagen referencial.

A esta obra se la denomina "desnudo cinemascope", ya que la sensación que se tiene al observarla es idéntica a la de sentarse en la primera fila de un cine e intentar contemplar la totalidad de la pantalla de un solo vistazo. Close buscaba que su trabajo no se limitase a formar parte de colecciones privadas, sino que fuese expuesto en museos, para que, al igual que una película fuese vista por multitud de personas.

---

115. Aumont, J., *Op. Cit.*, 2011 pág. 34.

A pesar de su tamaño, hay cierta banalidad en su planteamiento. La modelo elegida, aún siendo agraciada, adoptará una pose cuya pretensión no pasaba por potenciar esa belleza, de hecho, no es nada favorecedora. Por tanto, "Big Nude" es una obra que trata el desnudo de una forma ordinaria mediante la que se logra una obra extraordinaria. El hecho de tratar lo mundano de esta manera, le profiere un valor añadido, anteriormente plasmado por artistas como Vermeer o Picasso.

A partir de la experiencia que le supuso la realización de esta obra, Close decidirá centrarse en el rostro, cuyas connotaciones van más allá de la mera presencia. Se percató que la forma de la cabeza, recortada por la zona de la clavícula, le permitía un acercamiento visual más factible, considerando a todas sus partes por igual.

De esta manera, al concentrarse solamente en la cabeza, Close pudo enfatizar aún más el tamaño de la imagen, por lo que un retrato podría ser siete u ocho veces más grande que el que realizó en "Big Nude", lo que le permitiría un mayor número de detalles. Gracias al uso de la escala, y sirviéndose del primer plano, sus trabajos adquirirán un carácter aún más cinematográfico.

*"El primer plano modifica el drama por la impresión de proximidad. El dolor está al alcance de la mano. Si extiendes el brazo, te toco, intimidad. Cuento las pestañas de este sufrimiento. Podré sentir el gusto de sus lágrimas. Jamás un rostro se había inclinado así sobre el mío. Más de cerca me acosa, y soy yo quien lo persigo frente contra frente. Ni siquiera es cierto que haya aire entre nosotros: lo como. Está en mí como un sacramento. Máxima agudeza visual."*<sup>115</sup>





Chuck Close.  
Big Nude.  
1967.  
Acrílico sobre lienzo.  
297,2 x 643,9 cm.

En la realización de estas primeras “cabezas” uno de sus objetivos sería conformar distintas cuestiones acerca de cómo la fotografía ha modificado nuestra visión de la realidad circundante.

*“Yo pensé inicialmente, bien, haré unas cuantas cabezas. Yo estoy realmente contento de que Morandi pintase botellas, y estoy contento de que Cezanne pintase manzanas. Pero a mí me no me interesan las manzanas ni las botellas.”<sup>116</sup>*

*“La mayor parte de la gente no dedica demasiado tiempo a observar un rostro, suelen terminar mirando hacia otro lado. Pero si estás pintando un retrato tienes que escrutarlo con detenimiento. No hubo artista anterior o posterior que extrajera más cosas de un rostro que Rembrandt. Este veía más cosas que los demás. Utilizaba el ojo y el corazón.”<sup>117</sup>*

Así, Close se enfrentó con su primer gran autorretrato, bajo el título de “Big Self-Portrait, (1967-68).

A Close le seguía interesando el tema del desnudo, por lo que en esta obra pensó en el rostro como una parte más del conjunto, y no como forma independiente. Para la realización de esta pintura Close partirá de una fotografía de sí mismo en blanco y negro, utilizando para ello una cámara de fotos con un cable alargador, ya que en ese momento se encontraba solo en su estudio. A Close se le ocurrió enfocar una de las paredes de ladrillo, para posteriormente medir la distancia existente entre la cámara y dicha pared. Respetando esa misma longitud, se situó frente a otro muro de color neutro. La escasa profundidad de campo existente en esas fotografías, le permitieron obtener una serie de imágenes en la que algunas zonas aparecían desenfocadas.

Al igual que en “Big Nude”, limitó su paleta al uso del blanco y negro, potenciando aún más el carácter fotográfico de la pintura. Para su realización aplicó una docena de capas de Gesso, sobre un lienzo de 2,74 m por 2,13 m.

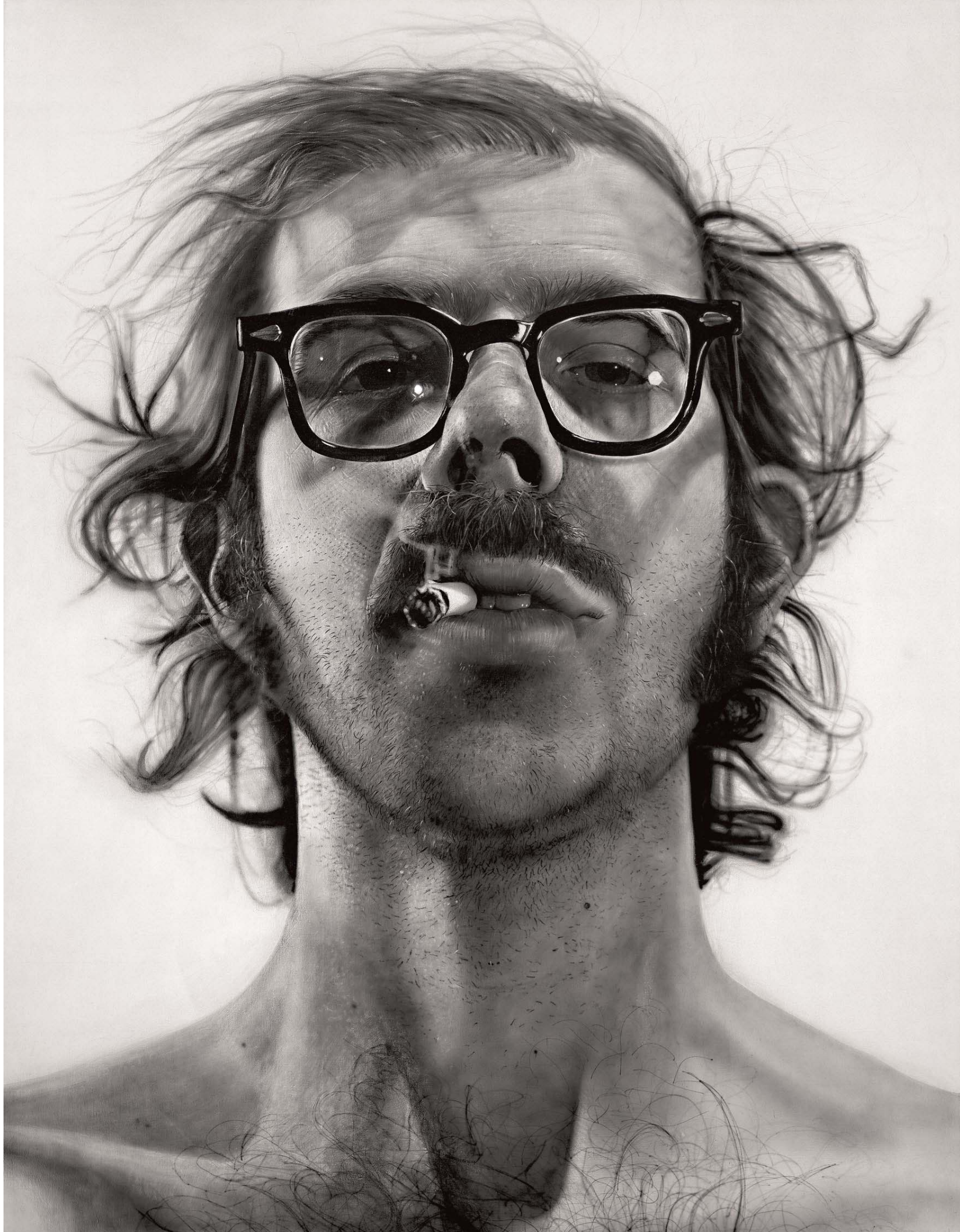
La traducción plástica de estas imágenes a una tela de grandes dimensiones, provocará un efecto tridimensional, que resulta de la “aparente” distancia surgida entre las zonas enfocadas y las que no lo están.

Las dos “maquetas” de las que se sirve para la realización de esta obra, difieren en tiempo de exposición y tamaño. La primera de ellas, impresa con un tiempo corto, da como resultado una imagen clara, con el fin de poder apreciar los detalles situados en las zonas más oscuras. La segunda maqueta, compuesta a su vez por cuatro fotografías ampliadas, fueron impresas con un tiempo de exposición muy largo, para de este modo ser capaz de observar la información que permanece oculta en las zonas más luminosas.

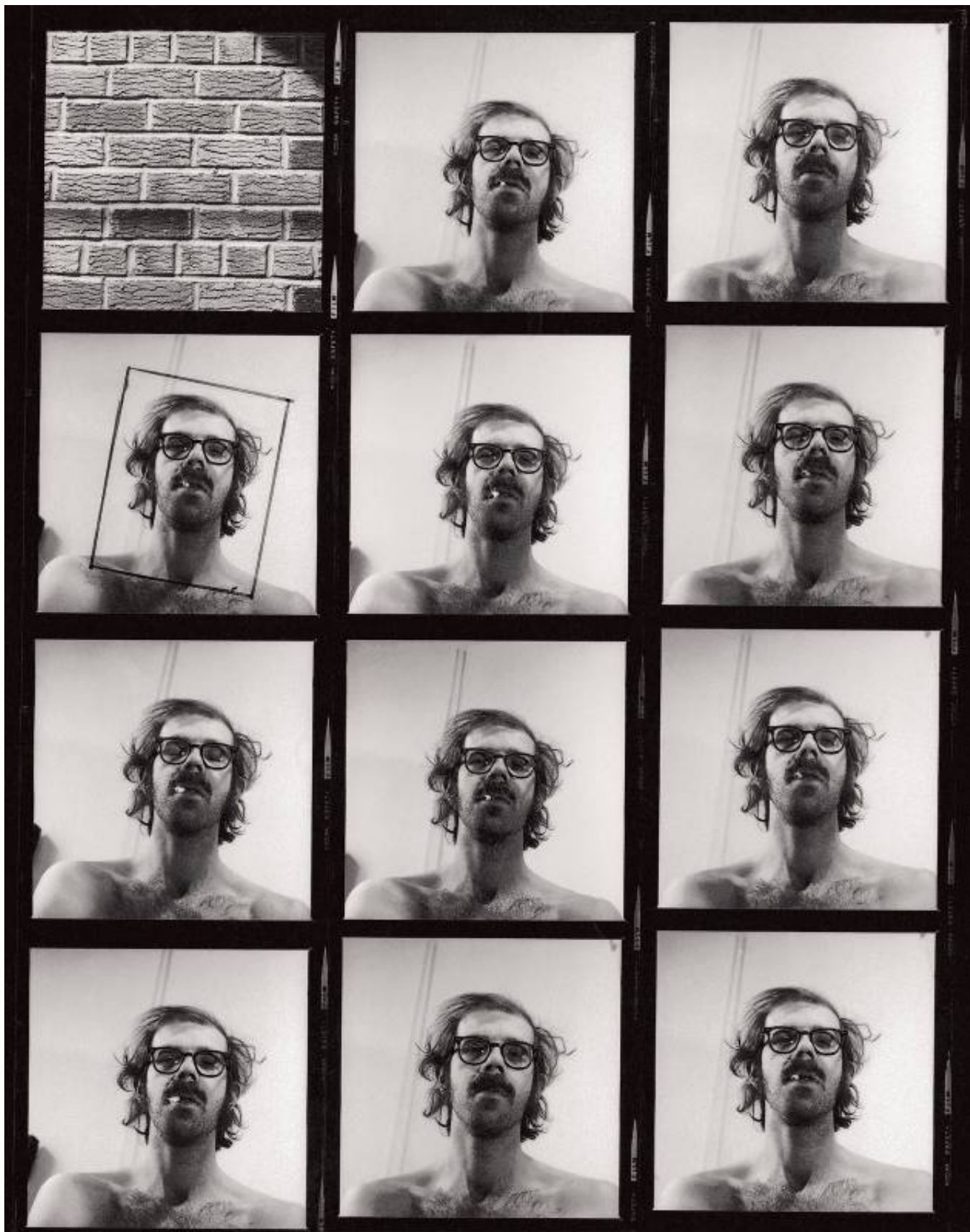
---

116. “Artist Chuck Close Discusses His Art and Craft”. The Charlie Rose Show: Transcripts, Mar 14, 2007. Ed. CQ Transcriptions. Waltham- United States.

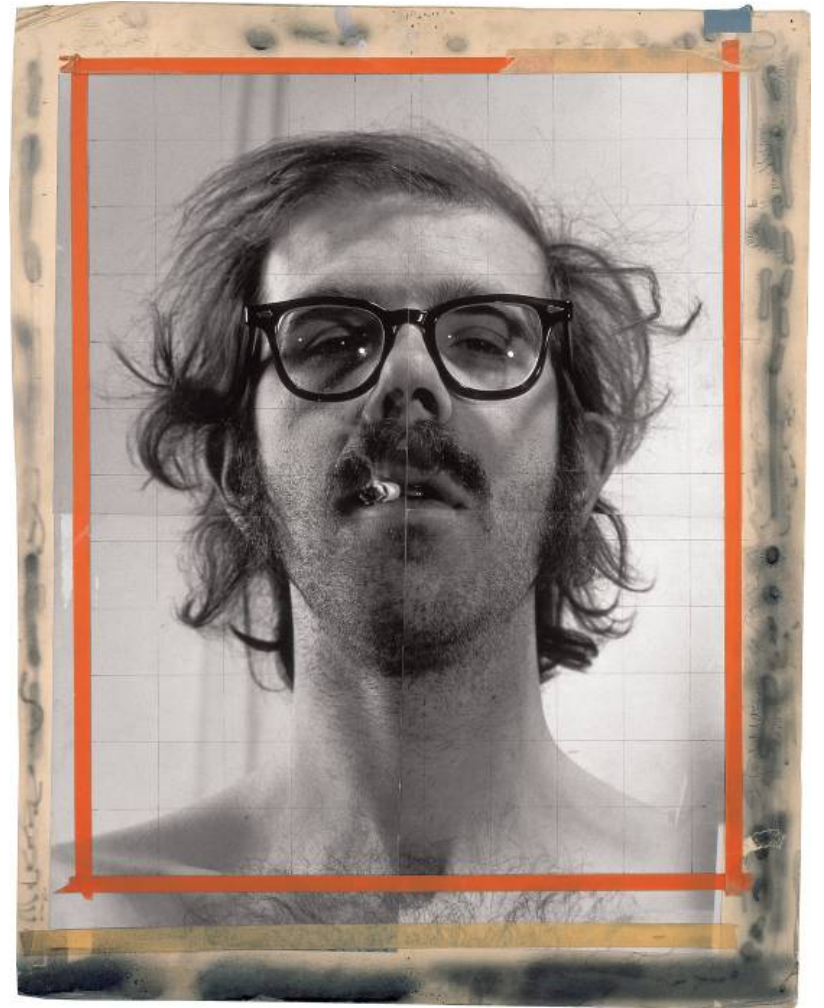
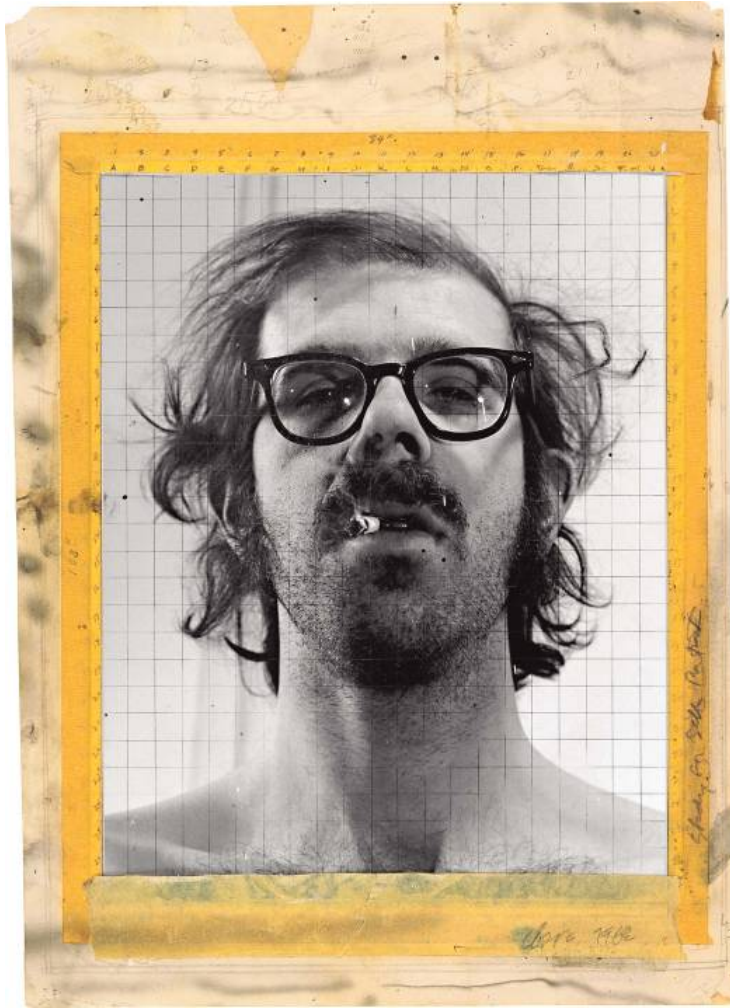
117. Hockney, D., *Op. Cit.*, 2011, pág.84.



Chuck Close.  
Big Self-Portrait.  
1967-68.  
Acrílico sobre lienzo.  
273,1 x 212,1 cm.



Fotografias Polaroid para "Big Self-Portrait"



Maquetas de las que se sirvió Close para la realización de Big Self-Portrait

En este autorretrato hay una pose ciertamente agresiva. A esto ayuda el ángulo escogido por el artista, situado algo más bajo con respecto a la línea de visión del rostro. Asimismo, el tipo de luz empleada en la realización de la fotografía, acentuará la sensación de dramatismo, otorgando a la imagen un aspecto amenazador e impactante. Close perseguía dos objetivos básicos en esta obra, por un lado dar la importancia al proceso sin perder de vista la necesidad de representar fidedignamente la imagen referencial.

El uso de la cuadrícula para la realización del dibujo sobre la tela facilitó la traducción de toda la información visual contenida en la fotografía. Para trazar las líneas que conformarían cada una de las celdas, se sirvió de una cuerda impregnada en carbón vegetal, de modo que dichas líneas pudieran eliminarse fácilmente, con el fin de no ser apreciadas una vez la obra estuviese acabada. Posteriormente, mediante el uso del aerógrafo aplicó capas de pintura acrílica muy diluidas. Las zonas más iluminadas se conseguirían eliminando pigmento, por medio de distintas herramientas, permitiendo así que el blanco de las capas subyacentes de Gesso fuesen visibles.

A pesar de su tamaño, la obra estaba concebida para ser admirada en su cercanía. Todas las partes que conformaban el rostro tendrían la misma importancia, por lo que el concepto de jerarquía en la construcción de un retrato desaparece.

Close procura que su trabajo sea accesible a toda clase de público, sin importar su formación académica ni su estatus social. Cualquier persona, gracias a su experiencia vital, sabe apreciar un rostro y lo que éste pretende comunicar.

A este respecto, Hans Belting, en su libro *“Antropología de la Imagen”* afirma: *“Nuestra Percepción está sometida al cambio cultural, mientras que nuestros órganos sensoriales no han sido modificados desde tiempos inmemoriales.”*<sup>118</sup>

En su obra se torna fundamental huir del virtuosismo, ya que aunque los resultados pueden ser vistosos, al finalizar el resultado no suele ser el esperado. Resultará mucho más interesante y productivo seguir un sistema de trabajo arduo y repetitivo en todas y cada una de las partes del rostro.

“Big Self-Portrait” marca el comienzo de una serie de pinturas denominadas por Close como “cabezas”, enfatizando de esta forma su naturaleza impersonal y remarcando de nuevo la importancia del proceso sobre la apariencia final.

Close se percata de que todas estas “cabezas” en blanco y negro, eran percibidas por parte del observador como una entidad global, provocando cierto distanciamiento para con ellas. En cambio, los retratos en color invitaban al espectador a sumergirse por completo en ellos.

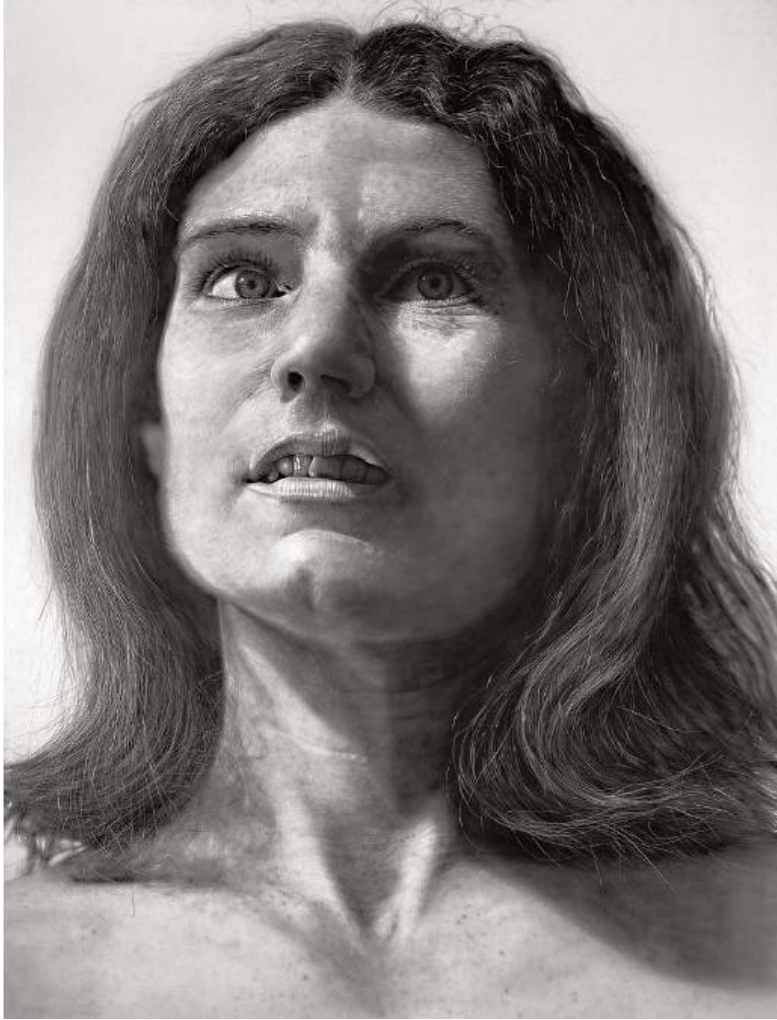
*“Las cabezas en blanco y negro están en tu cara. No tienen marcos para aislarlas del mundo. Son jerárquicas, debido a la energía que destila la imagen sobre el fondo blanco. Cuando pasas los retratos a color, el fondo también tiene color – gris-verdoso en algunos casos, un poco más cálido en otros – lo que tiende a enfatizar toda la figura en sí de la pintura, por que en cada centímetro, incluso en aquellos donde no parece haber nada, está formado por las tres capas de color – magenta, cian y amarillo. Si las pinturas en blanco y negro son jerárquicas, las de color son más tipo tapiz/papel pintado. Para decirlo de otra manera, los retratos en blanco y negro parecen salir directamente del lienzo, mientras que los retratos de color están refugiados dentro de una ventana.”*<sup>119</sup>

---

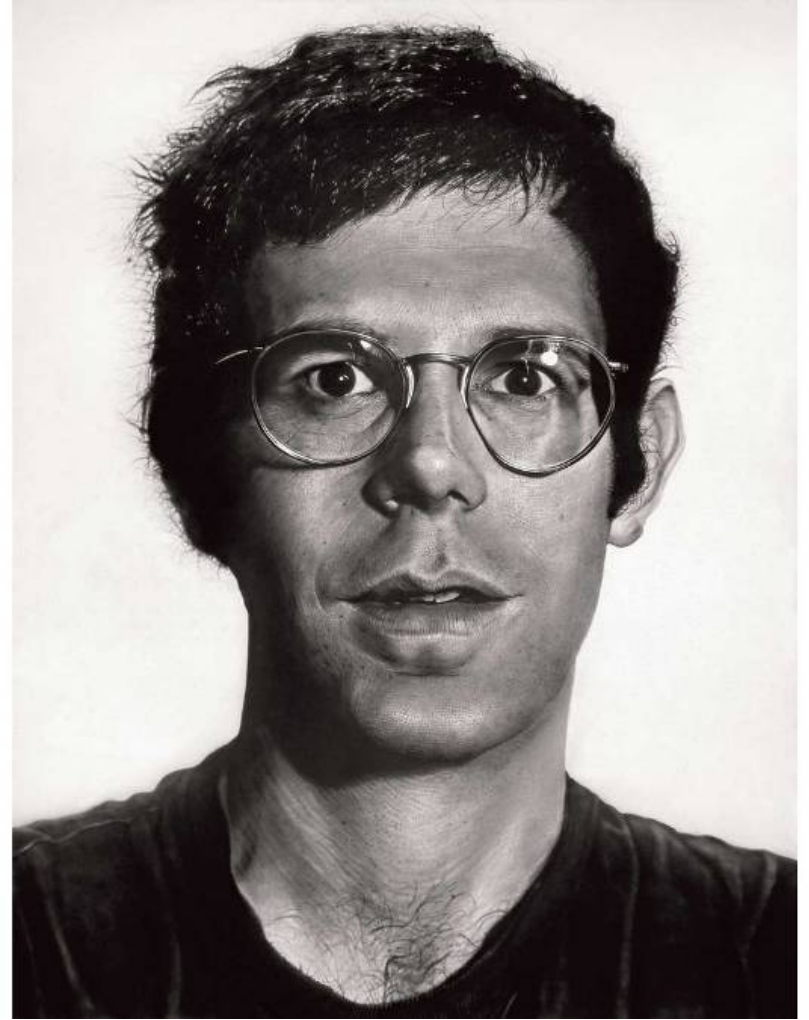
118. Belting, H., *Antropología de la imagen*, Katz Editores, 2007.

---

119. Finch, C., *Chuck Close. Life*, Prestel, 2010, pág. 177.



Chuck Close. Nancy. 1968.  
Acrílico sobre lienzo.  
275,3 x 209,9 cm.



Chuck Close. Bob. 1969-70.  
Acrílico sobre lienzo.  
275 x 213,4 cm.



Chuck Close. Joe. 1969.  
Acrílico sobre lienzo.  
275 x 214,5 cm.



Chuck Close. Frank. 1969.  
Acrílico sobre lienzo.  
274,3 x 213,4 cm.



Chuck Close. Richard. 1969.  
Acrílico sobre lienzo.  
274,3 x 213,4 cm.



Chuck Close. Phil. 1969.  
Acrílico sobre lienzo.  
274,3 x 213,4 cm.



Chuck Close. Keith. 1970.  
Acrílico sobre lienzo.  
275 x 213,4 cm.

De ahí que después de la realización de esta serie de pinturas en blanco y negro, Close se decidiese a incorporar el color en sus trabajos, de modo que a través de la experimentación formal, pudiera desarrollar una nueva metodología en la construcción de una obra.

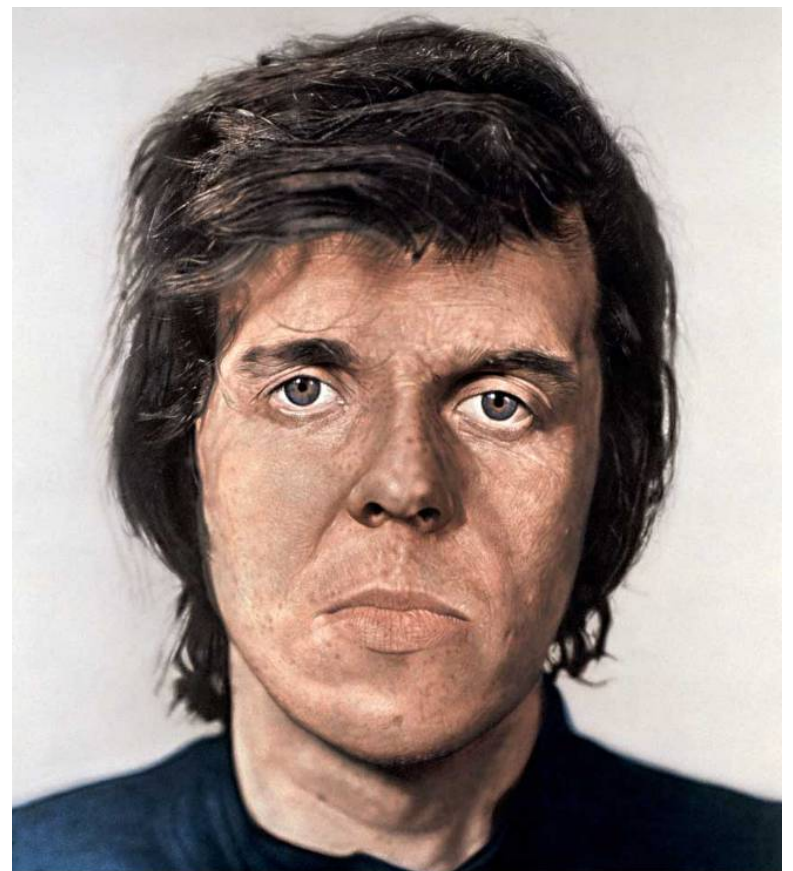
Para ello, propone otorgar un nuevo enfoque al uso del color, alejándose del método tradicional utilizado por los fotorrealistas; esto es, la mezcla de los distintos colores se sucedía en la paleta antes de su aplicación en el lienzo. En cambio, el procedimiento seguido por Close en estas obras se fundamenta en la división tonal, utilizando para ello los colores primarios magenta, cyan y amarillo. Posteriormente, su superposición mediante capas muy finas de pintura se producirá sobre la tela, provocando que la fusión de todos ellos se origine en la mirada del espectador. El orden seguido en la construcción de la imagen era el siguiente; magenta sólo, cyan sólo, magenta + cyan, amarillo sólo y magenta + cyan + amarillo.

Close realiza varias pruebas en papel, siguiendo este método de trabajo, utilizando para ello la acuarela y lápices de colores. Estos "bocetos", previamente dividido en celdas relativamente grandes. En algunos de estos cuadrados sólo se aprecia un color primario, mientras que otros están completados con dos o tres colores, haciendo visible todo el proceso seguido en la conformación de la imagen.

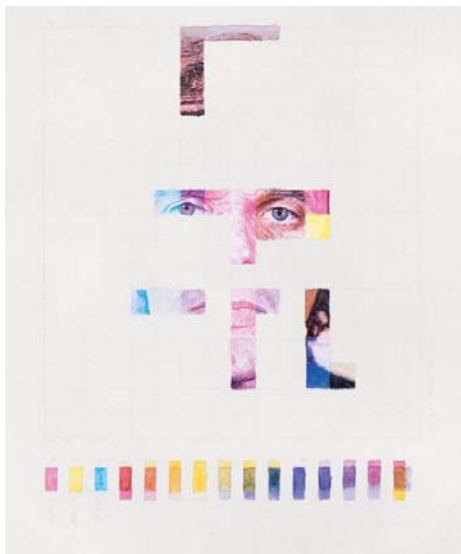
En la década de los 70, Close permanecerá inmerso en la realización de esta serie de obras en color, produciendo prácticamente una al año.

Durante todo este tiempo, Close no había perdido el interés en el blanco y negro. De hecho, en 1972, recibirá un encargo para la creación de su primer grabado, que marcará un punto de inflexión en su carrera artística.

La mayor parte de la obra gráfica realizada por Chuck Close ha tomado como referente una ya realizada anteriormente, ya sea en forma de pintura o dibujo, siendo algunas generadas a partir de la fotografía como punto de partida. Este retorno a una misma imagen responderá a la necesidad de experimentación metodológica a través del estudio de nuevas técnicas, posibilitando una nueva visión de la obra y condicionando así la manera en que el espectador la percibe.



Chuck Close. Kent. 1970-71.  
Acrílico sobre lienzo.  
254 x 228,6 cm.



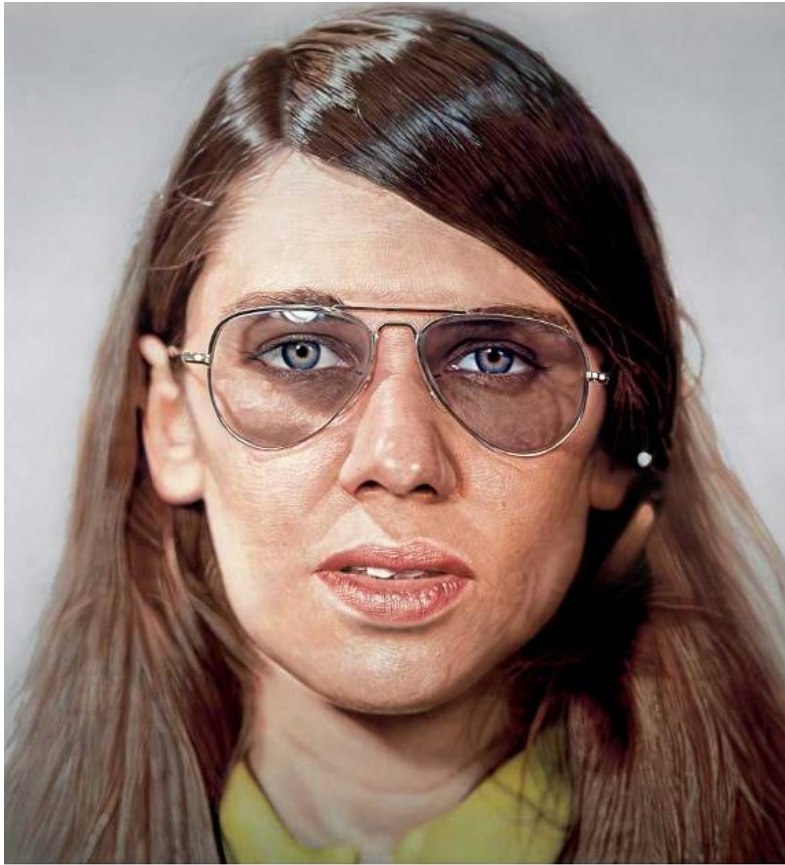
Chuck Close. Estudio para "Kent". 1970.  
Acuarela sobre papel.



Chuck Close. "Kent pequeño". 1970.  
Lápices de colores sobre papel.



Chuck Close. Estudio para "Kent" en tres lápices de colores. 1970.  
Lápices de colores sobre papel.



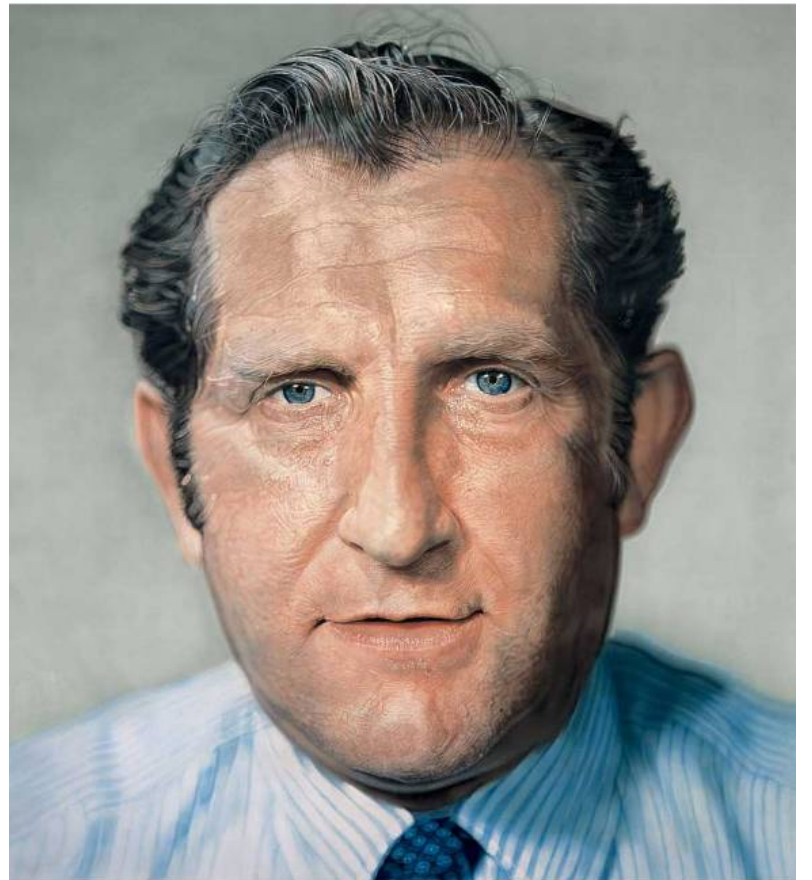
Chuck Close. Susan. 1971.  
Acrílico sobre lienzo.  
255,3 x 228, 6 cm.



Chuck Close. John. 1971-72.  
Acrílico sobre lienzo.  
254 x 228,6 cm.



Chuck Close. Leslie. 1972-73.  
Acuarela sobre papel.  
184,2 x 144,8 cm.



Chuck Close. Nat. 1972.  
Acuarela sobre papel.  
160 x 145 cm.

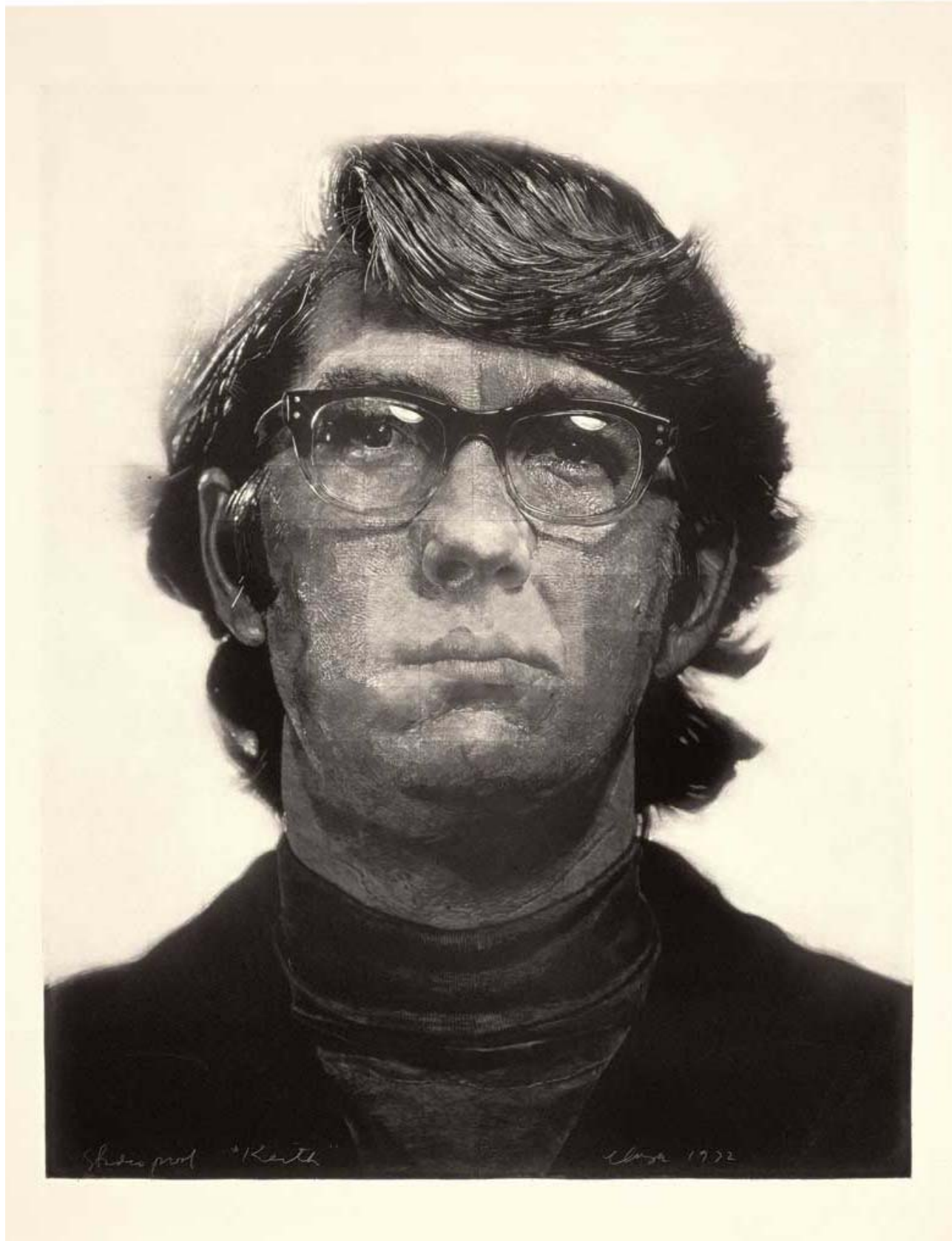


Samuel Cousins. A Midsummer Nights Dream. 1858. Grabado al mezzotinto.

Close tendrá absoluta libertad en la elección de la técnica para la realización de este grabado, decantándose por el Mezzotinto, técnica desconocida entre sus contemporáneos ya que no había sido utilizada desde el siglo XIX, en parte por la aparición del fotograbado. Para Close, el hecho de que nadie hubiese intentado su realización en los últimos cien años suponía una motivación extra. La realización de esta obra, supuso para él una experiencia que transformó radicalmente su pensamiento acerca del grabado.

Cabe destacar en esta técnica la fuerza que reside en las distintas tonalidades, acentuando el aspecto nacarado de los blancos, que parecen poseer una especie de luz interior propia, lograda gracias al proceso de bruñido y raspado de la plancha.

La imagen elegida fue un retrato en blanco y negro de 1970 de Keith Hollingworth. Las dimensiones de la plancha, 130,8 x 106,7 cm, suponían un tamaño demasiado grande para cualquier imprenta de la época, por lo que hubo de construirse una expresamente para este formato.



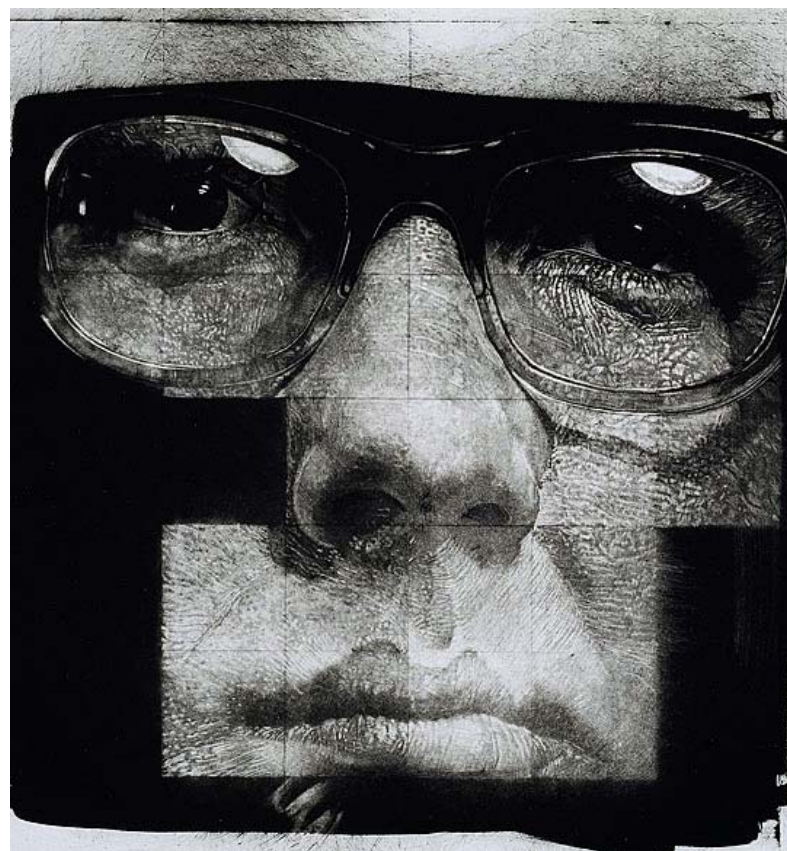
Chuck Close. Keith/Mezzotint. 1972.  
Grabado al mezzotinto sobre papel.  
130,8 x 106,7 cm.



Chuck Close. Keith/Mezzotint (en proceso).

Close comenzó el grabado por la zona central de la plancha, con el propósito de solventar en primer lugar las zonas más nítidas de la imagen. Posteriormente realizó sobre ella distintas pruebas de estado, ocasionando una progresiva pérdida de nitidez provocada por las sucesivas estampaciones que fueron desgastando su superficie.

El resultado de todo ello es una imagen en la que los diferentes tonos permanecen desvinculados unos de otros, ya que la plancha estaba tan dañada en esa área, que el tono impreso en dicha zona aparecía mucho más claro que el resto. Debido a esta diferencia tonal existente en cada una de las celdas, la red que dividía la imagen se hizo perceptible.



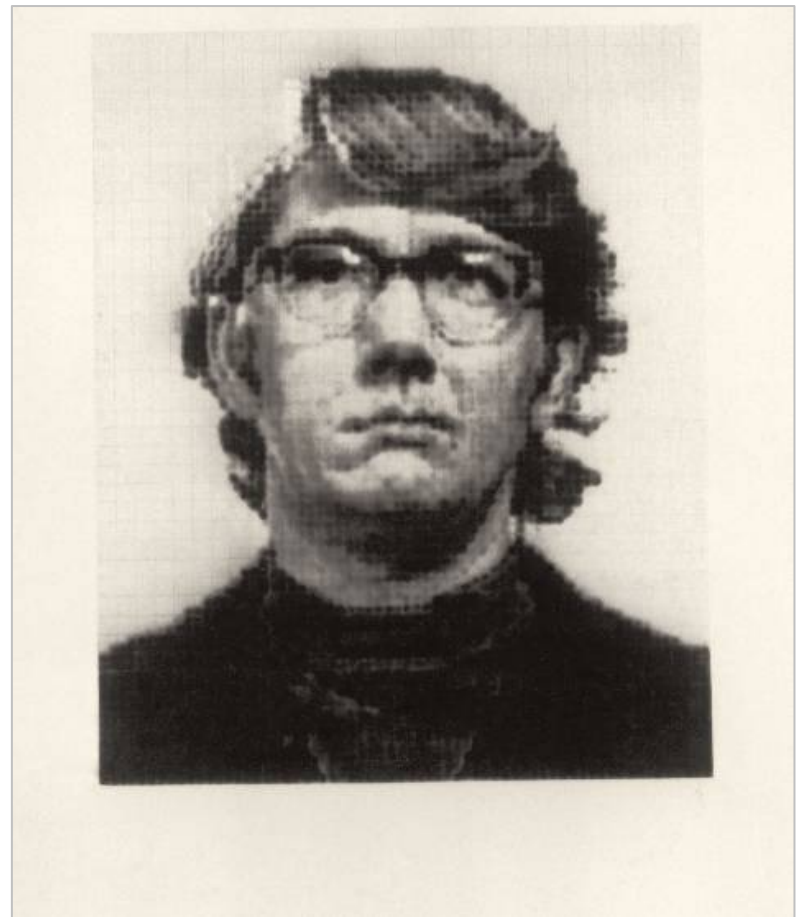
Chuck Close. Keith/Mezzotint (detalle).

“Keith/Mezzotint” marca un punto de inflexión en la obra de Close, ya que se convierte en el primer trabajo en el que dicha red, que hasta entonces había permanecido oculta, se muestra claramente visible, circunstancia que sería aceptada por Close como parte natural del proceso.

A la vez que realiza este grabado, Close comienza una serie de trabajos en blanco y negro en el que la imagen es construida mediante la realización de puntos de tinta negra aplicados con aerógrafo con diferentes densidades, utilizando para ello redes de distintos tamaños, compuestas de más o menos cuadrados dependiendo de la escala de la obra.



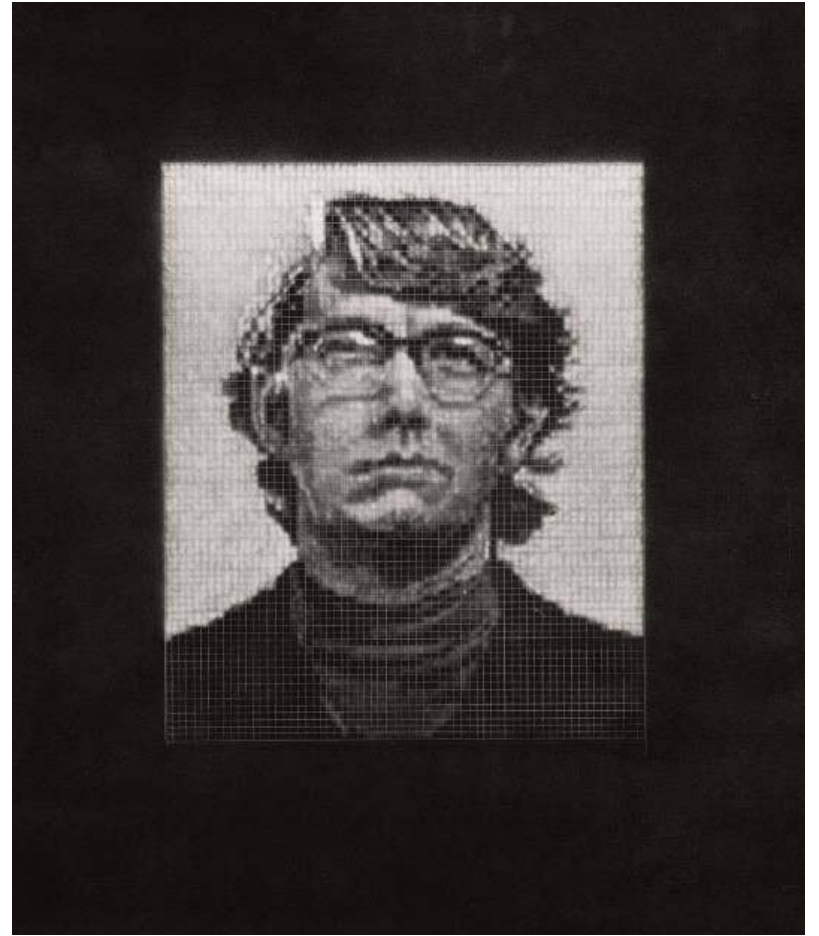
Chuck Close. Keith/1.280. 1973.  
Tinta y lápiz sobre papel  
cuadrículado.  
55,9 x 43,2 cm.



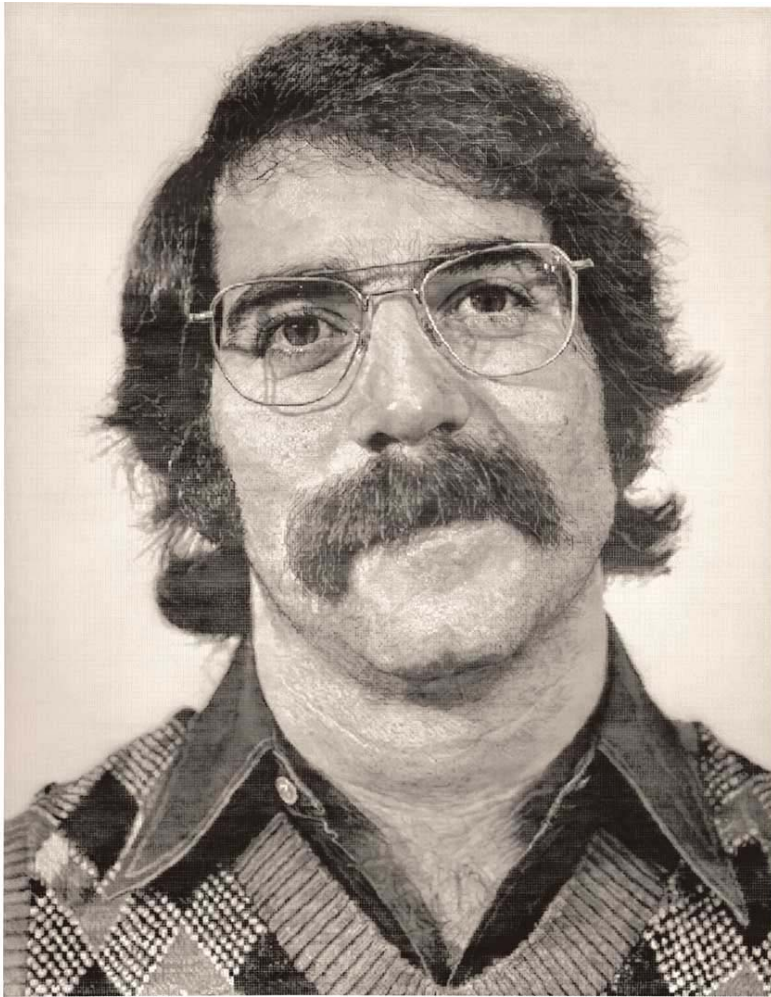
Chuck Close. Keith/Conjunto de tres dibujos. 1973.  
Tinta sobre base de grafito.  
76,2 x 57,2 cm.



Chuck Close. Keith/Conjunto de tres dibujos. 1973.  
Tinta sobre papel blanco.  
76,2 x 57,2 cm.



Chuck Close. Keith/Conjunto de tres dibujos. 1973.  
Tinta blanca sobre papel negro.  
76,2 x 57,2 cm..



Chuck Close. Robert/104.072. 1973-74.  
 Acrílico y lápiz sobre lienzo.  
 274,3 x 213,4 cm.

Todas esas imágenes creadas mediante puntos de tinta marcan el comienzo de una sucesión de trabajos entre los que destaca la obra "Robert", siendo la de mayor tamaño. Esta realizada mediante 104.072 puntos y sus dimensiones son 274 cm x 213 cm.

En esta serie de obras, Close pretendía experimentar acerca de cuanta cantidad de información es necesaria para que una imagen sea reconocible. Entre 1973 y 1974 Close seguirá trabajando en esta idea y realiza una serie de cuatro pinturas en las que la imagen se repite con diferentes tamaños. (la obra más grande tiene 9.856 cuadros y la más pequeña 154).

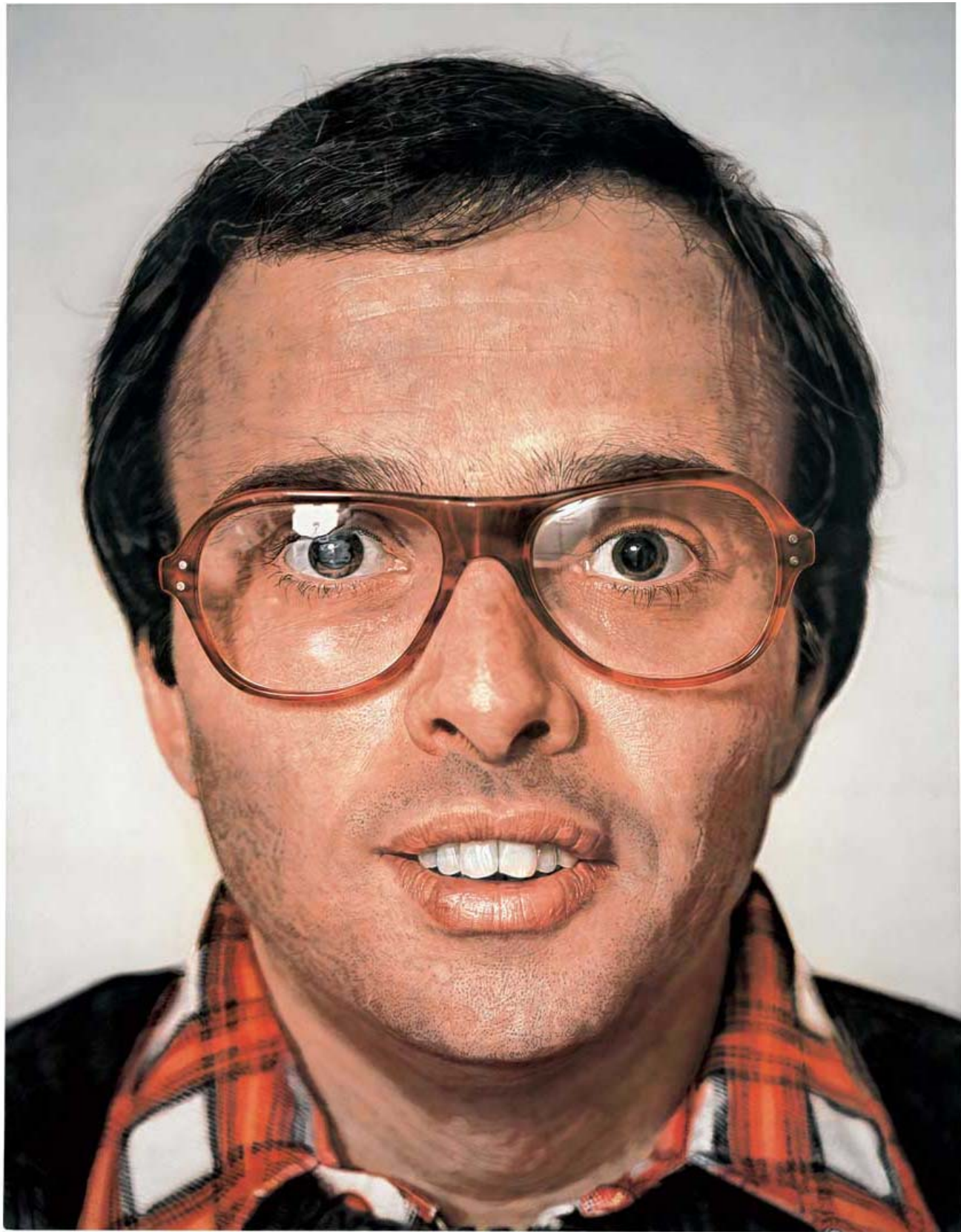


Chuck Close trabajando en "Robert". 1973-74.

El estudio de todas estas técnicas suponía para Close poder demostrar no sólo las innumerables formas de representación posibles de una misma imagen, sino interpretar como a partir de ligeras modificaciones formales se pueden significar distintas lecturas en la percepción de la misma.



Chuck Close. Linda. 1975-76.  
Acrílico sobre lienzo.  
274,3 x 213,4 cm.



Chuck Close. Mark. 1978-79.  
Acrílico sobre lienzo.  
274,3 x 213,4 cm.



Chuck Close. Phil Fingerprint/Random. 1979.  
Tinta aplicada con sello sobre papel.  
101,6 x 66 cm.



Chuck Close Phil. 1980.  
Tinta aplicada con sello sobre papel gris.  
40 x 29,2 cm.



Chuck Close. Phil/Fingerprint. 1981.  
Litografía.<sup>120</sup>  
128 x 96,5 cm.

A finales de los 70 Close comienza a trabajar realizando marcas mediante las yemas de los dedos como instrumento gráfico, creando huellas con distintas densidades. En algunos trabajos estas huellas dactilares son aplicadas de una forma más espontánea, permitiéndose salirse de las celdas, mientras que en otros aquellas serán realizadas de manera uniforme, con la ayuda de una plantilla de acetato, creando marcas idénticas.

El hecho de pintar directamente a través de tu propia piel otorga a la obra un carácter mucho más emocional e íntimo. En todos esos años, Close pasará de pintar a través de la frialdad de una herramienta como el aerógrafo a llegar a realizar otras en las que la distancia emocional con el modelo se hará mucho más evidente. Estos trabajos suponen otro punto de inflexión en su carrera artística.

La presión ejercida por la yema de los dedos en el papel o lienzo, determinaba la densidad de cada uno de los puntos o marcas, lo que posibilitará una expresividad que no se encuentra en los dibujos realizados mediante el empleo de la red.

Estas obras en las que el proceso de construcción era menos rígido, permitieron a Close liberarse de la opresión ejercida por el uso de la cuadrícula, hecho que se produjo gracias al uso del proyector.

La metodología consistía en marcar una serie de coordenadas en el papel, que coincidían con las señaladas en la fotografía. No pretendía trazar la imagen proyectada, sino establecer distintos puntos clave para la conformación del rostro. En estos trabajos se fijaban aproximadamente 24 puntos, y después se unían mediante el dibujo, usando dichos puntos clave como una guía.

120. La litografía para Close supone una técnica de grabado cuyo resultado depende en demasía de las distintas reacciones químicas que se puedan dar sobre la piedra. El siempre se ha decantado por aquellas técnicas gráficas que exigen una mayor implicación física durante su proceso de construcción.



◀ Chuck Close. Fanny/Fingerpainting. 1985.  
Óleo sobre lienzo.  
259,1 x 213,4 cm.



Chuck Close. Fanny/Fingerpainting (detalle).



Chuck Close trabajando en "Fanny".



Chuck Close. Leslie/Fingerpainting.  
En proceso.

El proceso seguido en la realización de "Leslie", será el mismo que en las obras realizadas con aerógrafo, en las que el tono se lograba mediante superposición de los colores primarios.

En esa época Close comenzó a interesarse por la fotografía debido a la inmediatez que le proporcionaba dicho proceso. Las primeras fotografías que tomó en 1979, destinadas en un principio a ser sólo bocetos para sus pinturas, encontraron justificación en sí mismas, ya que su discurso resultaba similar al de sus obras pictóricas.

Ya en 1977 Close había trabajado en el centro de investigación Polaroid Corporation's Cambridge, Massachusetts, utilizando una cámara de gran formato.<sup>121</sup>



Chuck Close. Leslie/Fingerpainting. 1985-86.  
Óleo sobre lienzo.  
259,1 x 213,4 cm.

En esos momentos para Close la fotografía significaba únicamente material para la posterior realización de sus obras. Las imágenes obtenidas le proporcionaron esa información visual en forma de detalle que buscaba para llevar a cabo en sus trabajos.

En aquel momento, la fotografía de gran formato sólo se podía encontrar en las imágenes situadas en los diversos anuncios publicitarios, todas ellas realizadas con el objetivo de ser vistas a una gran distancia.

121. Close realiza las fotografías que le servirán como referente visual para sus obras en un laboratorio de fotografía Polaroid. Suele tomar alrededor de 10 o 12 instantáneas a color y 8 o 10 en blanco y negro. La cámara utilizada efectuaba reproducciones en gran formato de aproximadamente 51 x 70 cm. Una vez impresas, se colocan en la pared, para que así puedan ser visualizadas a la vez por artista y modelo, de forma que éste último se implique de manera activa durante el proceso. Posteriormente, a todas esas imágenes le serán superpuestos acetatos transparentes sobre los que previamente se habrán dibujado varios tipos de red de diferente tamaño. Alguna de estas redes se dispondrán en horizontal, en vertical e incluso en diagonal.



Chuck Close. Laura I. 1984.  
Fotografía Polaroid.  
215,9 x 528,3 cm

Por el contrario, la pretensión de Close acerca de que sus fotografías fuesen observadas de cerca, modificaría así la percepción del espectador. El carácter fragmentario de estas imágenes, potenciado por su enorme tamaño, resultaba una experiencia impactante.

Ya que las instantáneas obtenidas a través de la fotografía polaroid no se podían ampliar, Close aplicó el uso de la cuadrícula también en estas obras, gracias a la cual pudo unir las fotografías a modo de collage.

En 1980, tuvo la ocasión de trabajar con otra cámara Polaroid, capaz de realizar fotografías de 203 x 101 cm, con la que elaboró una serie de retratos gigantes. Posteriormente, en 1984, produce con esta misma

cámara una serie de dípticos y trípticos de desnudos, que nos retrotraen inevitablemente a la obra "Big Nude".

*"Mientras que la tecnología digital ha hecho grandes avances en los últimos años, todavía no existe un medio que pueda competir con la Polaroid de gran formato de película instantánea, ya que ésta es la forma más pura de fotografía, usted puede realizar una fotografía y hacer una impresión de ella en el mismo momento. Sólo el proceso Polaroid puede garantizar que la imagen que se ve es idéntica al sujeto que se encuentra delante de la cámara. (...)" – John Reuter.<sup>122</sup>*

122. Goode, J., *Visiting the legendary 20 x 24 studio in New York City*, 30 Enero 2013.

A partir de 1981, Close produce una serie de obras con pulpa de papel. Para su realización necesitaría de un amplio abanico de grises, de manera que éstos cubriesen todas las tonalidades existentes, obteniendo así una gradación que fuese del negro al blanco.

El papel empleado en la formación de la pulpa de papel proviene de tejidos como el lino o el algodón. Posteriormente se añadiría carbonato de calcio con lo que se conseguía restar acidez al material resultante, añadiendo el color deseado al final del proceso.

Esta técnica requiere trabajar húmedo sobre húmedo, ya que al presionar la pulpa de papel mojado sobre otra lámina también humedecida, ambas deben formar una sola superficie. Si por el contrario, dicha lámina estuviese seca, la pulpa quedaría superpuesta, obteniendo un efecto no deseado.

La primera reproducción que eligió para trabajar siguiendo este proceso fue Keith II. La imagen se formaría gracias al uso de puntos-guía, al igual que en los trabajos realizados anteriormente mediante huellas dactilares. En estas obras, los montones de pulpa impregnados en tinta reemplazarían a dichos puntos.

El sistema de red también se encuentra presente en la ejecución de las obras que se realizaron posteriormente mediante esta técnica, consistente en este caso en una rejilla ya construida, de unos pocos centímetros de profundidad, que se colocaba de forma que en cada cuadrado se insertara la correspondiente pulpa de papel húmeda.

Para ello, se emplearon varias rejillas previamente fabricadas, de diferentes materiales, y con distintos grosores. La primera de ellas, compuesta de paredes finas de aluminio, permitía que los distintos cuadrados de

pulpa estuviesen muy cerca los unos de los otros. La segunda, realizada en plástico, y con una estructura mucho más gruesa, separaba ostensiblemente cada una de las celdas.

Estas estructuras no permitían que la tinta pudiese pasar de una cuadrícula a otra, ya que cada una de las celdas tenía asignado un número asociado a un tono de gris concreto que Close había etiquetado y numerado anteriormente, llegando a obtener hasta 24 grises distintos.



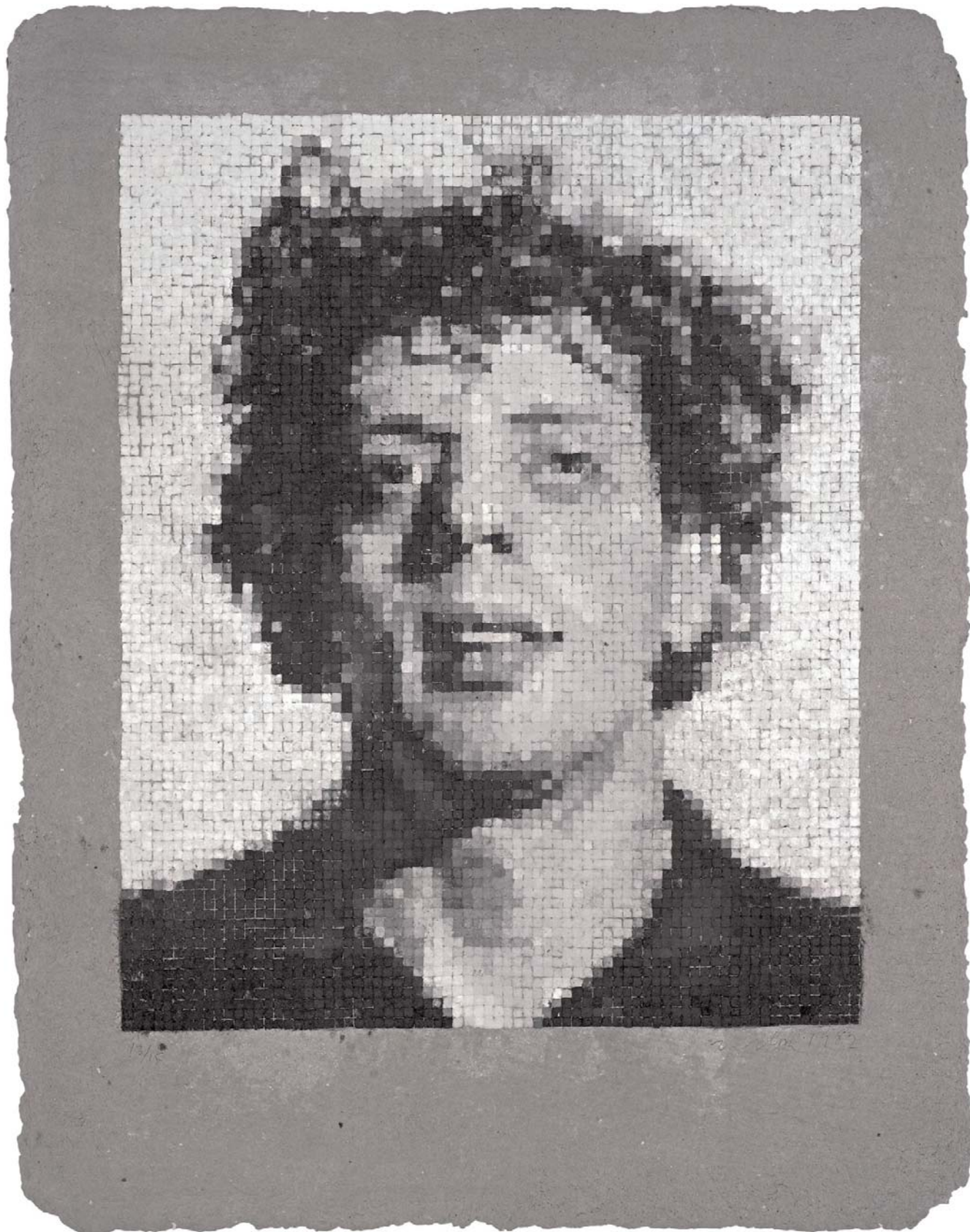
Phil II en proceso. Dieu Donne Studio. 1982.



Phil II en proceso. Dieu Donne Studio. 1982.



Chuck Close. Keith II. 1981.  
Papel prensado en seco.  
88,9 x 66,7 cm.

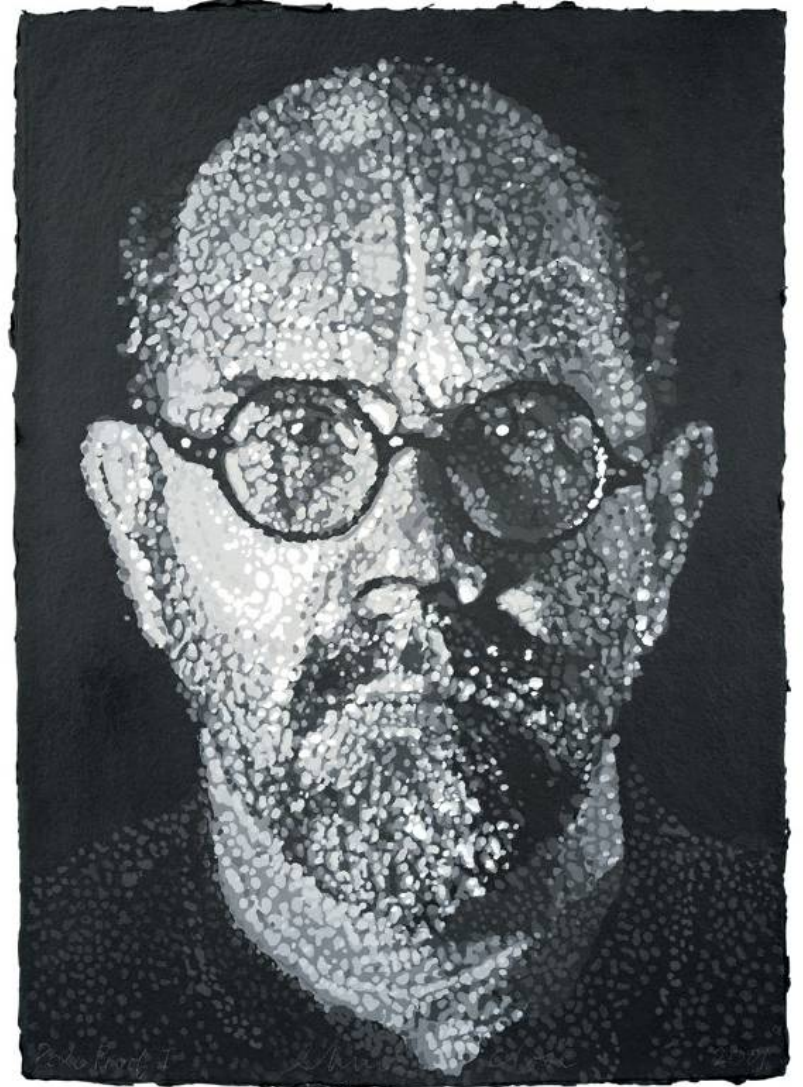


Chuck Close. Phil II. 1982.  
Papel gris prensado en seco.  
162,6 x 135,9 cm



Chuck Close. Georgia (detalle). 1982.  
Collage de pulpa de papel sobre lienzo.  
121,9 x 96,5 cm.

Durante la construcción de estas primeras obras -Keith II y Phil II- los numerosos pedazos de pulpa que caían al suelo, sirvieron a Close en la realización de obras posteriores, como "Georgia", 1982, en la que todos esos fragmentos de aspecto irregular, ayudaron a conformar una imagen a modo de collage.

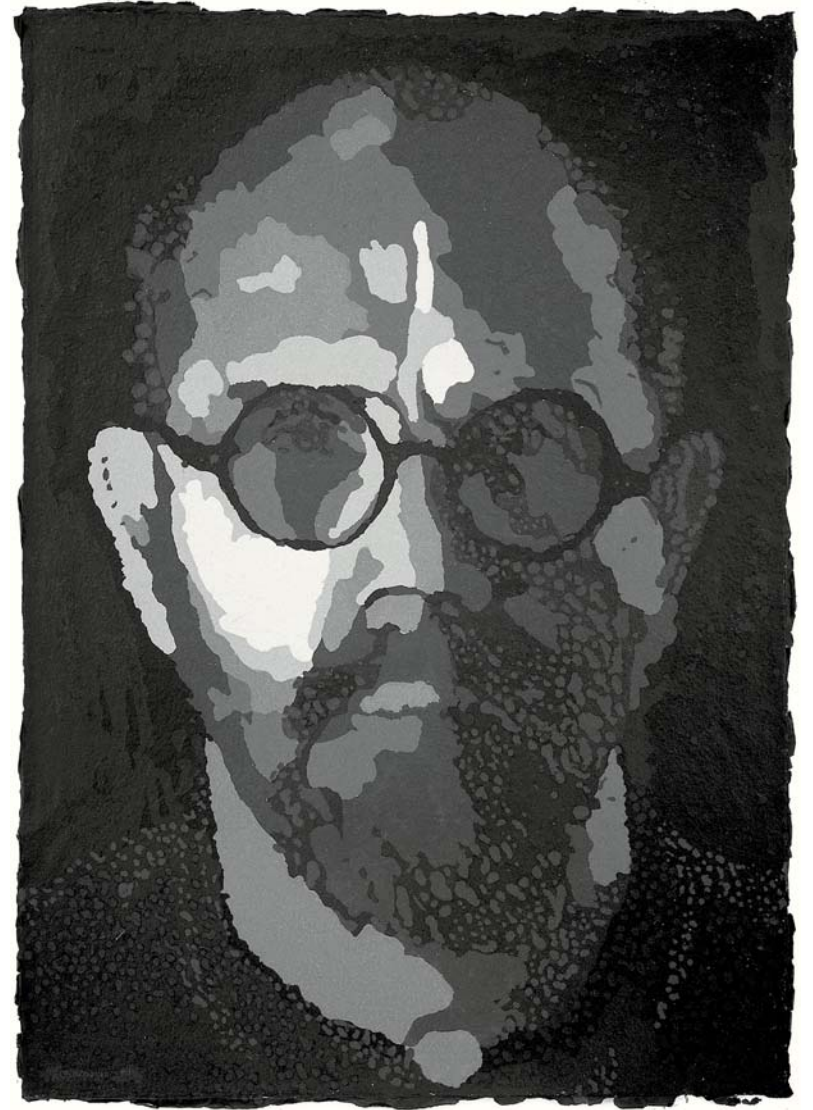


Chuck Close. Self-Portrait/Pulp. 2001.  
Pulpa de papel – 11 grises.  
146,1 x 101,6 cm.

Close recuperaría esta técnica años más tarde en obras como Self-portrait (2001) o Roy (2009), en las que el procedimiento empleado será claramente visible gracias al uso programático de la plantilla en la conformación de la imagen final.



Plantilla metálica para la realización de Self-Portrait/Pulp.



Chuck Close. Self-Portrait/Pulp. Pulpa de papel – 11 grises (en proceso). 2001. 146,1 x 101,6 cm.



Chuck Close. Roy/Pulp Paper. 2009.  
Pulpa de papel (13 grises).  
90,2 x 72,4 cm.<sup>123</sup>

---

123. Esta obra se basa en un grabado al Linóleo de Roy en 1998. Aunque dicho trabajo posee unas dimensiones mucho más grandes, no contiene tal cantidad de detalle. Fueron necesarias hasta 15 plantillas de plástico agujereadas, de forma que la pulpa fuese presionada a través de ellos para conformar la imagen definitiva.



Chuck Close. Leslie. Distintas fases del proceso. 1986.  
Grabado en madera.  
81,3 x 64,1 cm.

La libertad en la ejecución de los trabajos a la hora de aplicar el color de manera más intuitiva, desvinculándole del peso de la cuadrícula, se puede apreciar en el grabado en madera que Close realiza en 1986, "Leslie", empleando para su realización la técnica tradicional de grabado japonés denominado ukiyo-e.<sup>124</sup>

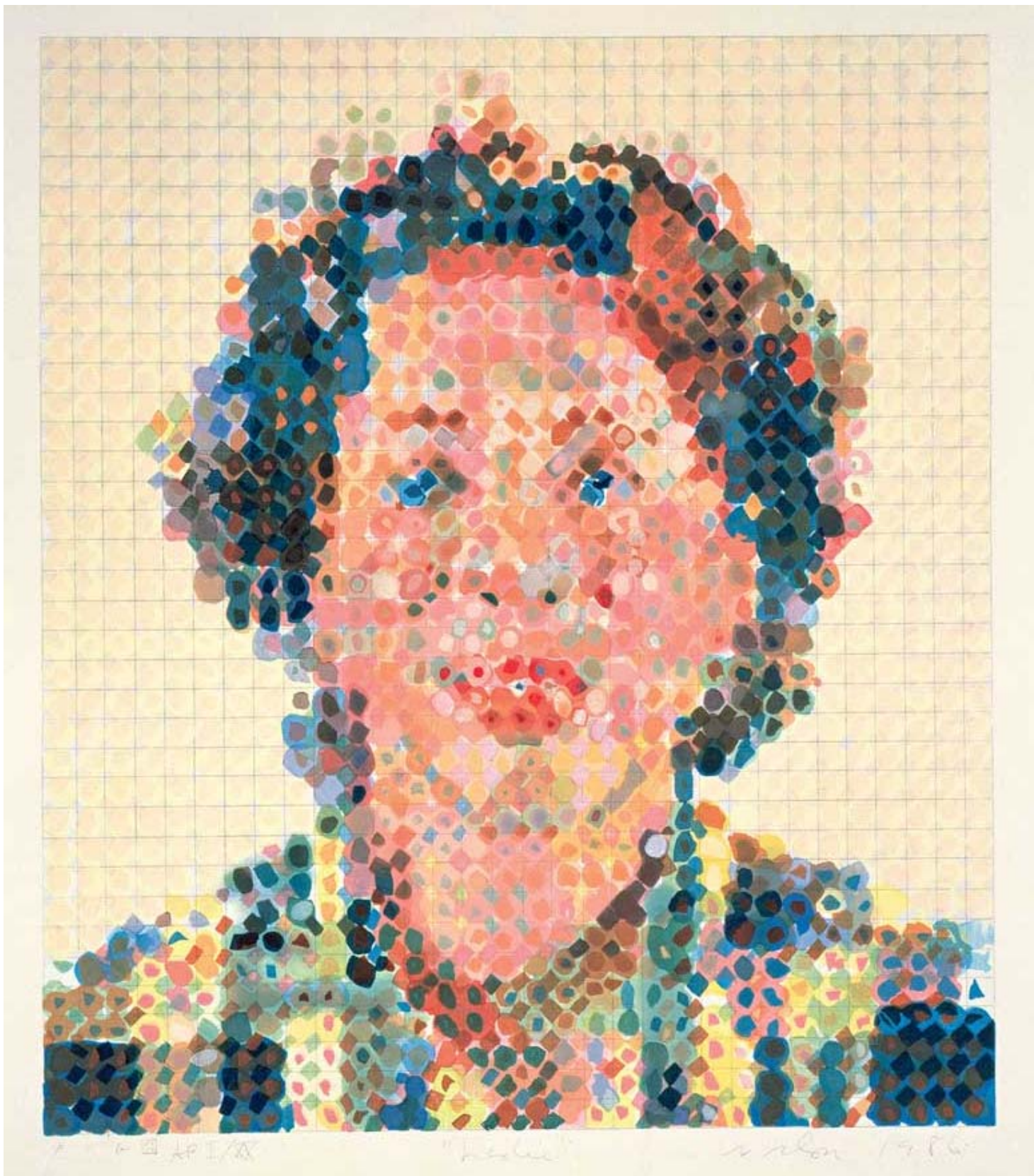
Para la elaboración de esta obra, Close viajará a Tokio, donde por primera vez cede la responsabilidad de deconstruir la imagen a otra persona, en este caso al maestro grabador Tadashi Toda, con gran reputación en Japón. En este grabado, los puntos de color no serán delimitados por las correspondientes celdas, sino que se determinarán por bloques individuales de madera, de tal manera que existirá un bloque para cada color. En este trabajo se tallaron 51 bloques de madera de tilo, siendo todas ellos entintados e impresos de forma secuencial sobre el papel, obteniendo una imagen final que comprende la suma de las impresiones de todos esos bloques. Al tratarse de una técnica al agua, el papel debía

estar permanentemente húmedo, ya que si se imprimiese sobre papel seco, éste terminaría por deformarse en las zonas en las que se ha impreso el color.

En este tipo de grabado el color es aplicado mediante pinceles, en lugar de rodillos como sí sucede en el estilo Europeo de grabado en madera. Posteriormente la impresión se realiza por medio de un disco Baren<sup>125</sup>, con el que se ejerce presión sobre un tipo de papel elaborado manualmente, denominado washi, muy resistente a la humedad.

124. Ukiyo-e, cuya traducción responde a "pintura del mundo flotante", hace referencia a un tipo de grabado en madera muy popular en Japón a partir del siglo XVII, utilizado principalmente en la representación de imágenes de muy diversas temáticas, destacando la ilustración de escenas de la vida cotidiana o de la naturaleza.

125. Disco bruñidor de de aproximadamente 10 cm. recubierto con bobina de bambú trenzada.



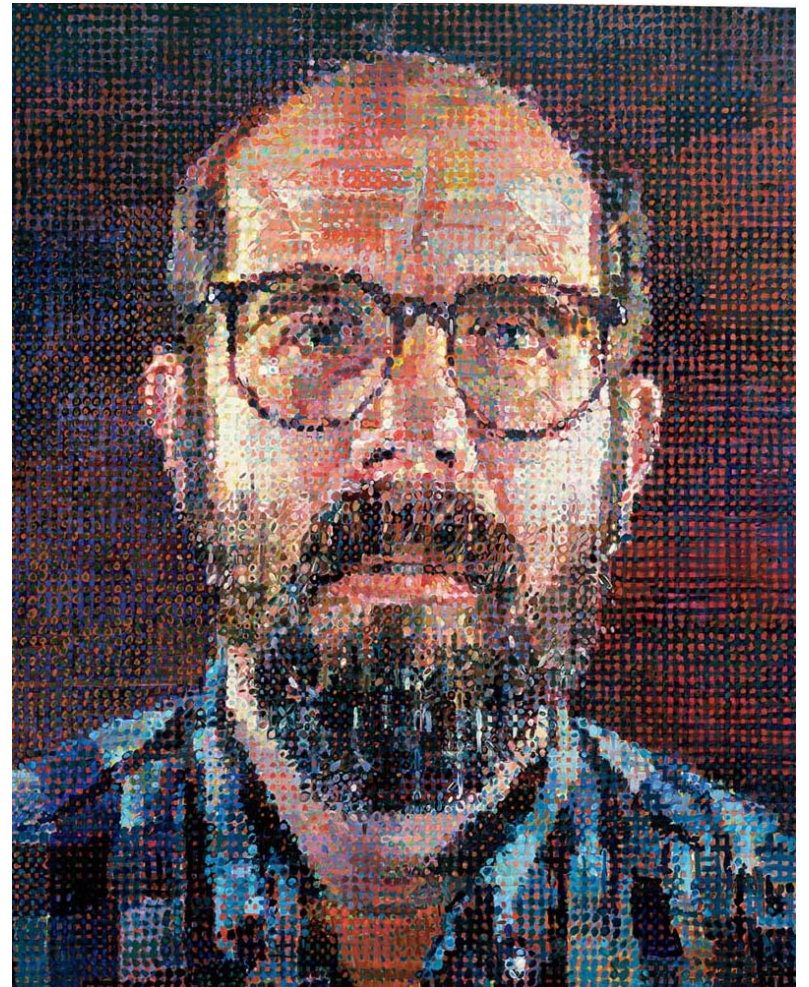
Chuck Close. Leslie. 1986.  
Grabado en madera.  
81,3 x 64,1 cm.



Chuck Close. Self-Portrait. 1986.  
Óleo sobre lienzo.  
138,4 x 107,3 cm.

Las obras Self-Portrait, (1986, 87) marcarán el inicio de una nueva etapa, en la que Close realiza una serie de trabajos donde la imagen estará compuesta de diminutas unidades cromáticas dentro de una misma cuadrícula, influyentes sin duda en la realización de sus posteriores trabajos.

La evidencia en el gesto, a través de una pincelada claramente visible, les atribuye un carácter mucho más expresionista, potenciando su frescura y emotividad. En algunas de ellas, se dará una nueva variante en cuanto a la disposición de la cuadrícula, ya que por primera vez la utilizará en diagonal, e incluso de forma concéntrica, confiriendo a la imagen un mayor dinamismo.

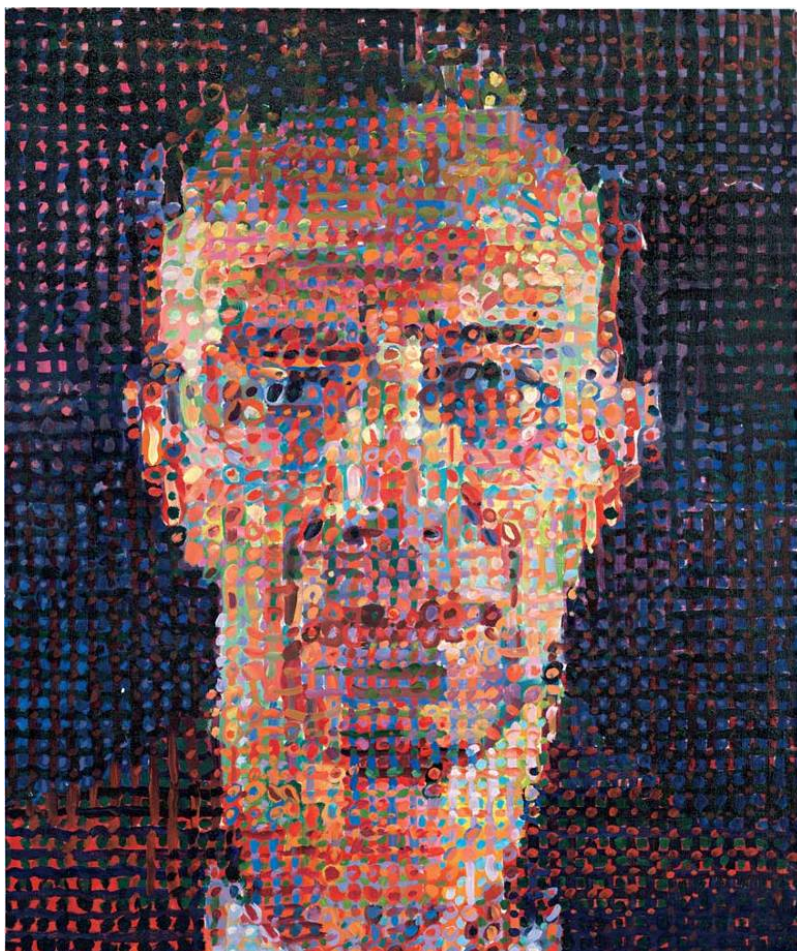


Chuck Close. Self-Portrait. 1987.  
Óleo sobre lienzo.  
182,9 x 152,4 cm.

En esta serie de trabajos, el fondo adquiere la misma significación que la cabeza, construyéndose aquel por medio de cientos de puntos de color. De esta forma, se subraya el concepto "All-over", situándole aún más cercano al ideal expresionista.

El 7 de diciembre de 1988 Close sufre un accidente al que él se refiere como "El suceso". Se le diagnosticó "oclusión espontánea de la arteria espinal anterior", postrándole en una silla de ruedas. A partir de ese momento y después de meses de dura rehabilitación, Close consigue recuperar algo de movilidad lo que permitirá volver a pintar con igual o mayor entusiasmo.

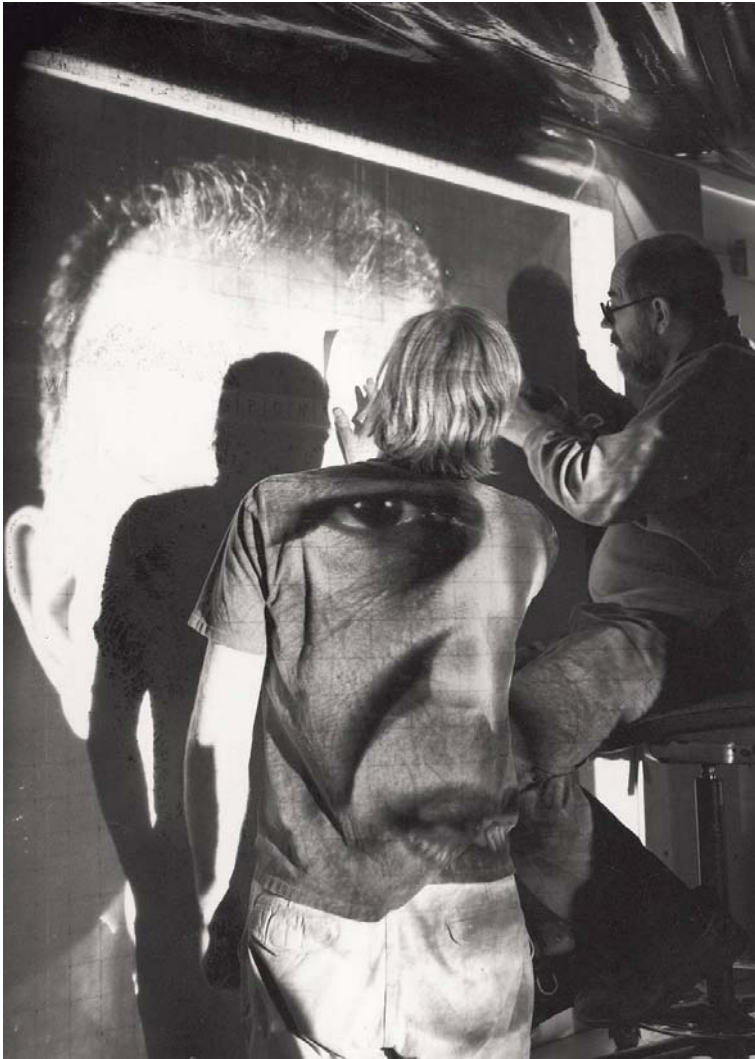
La primera obra que realiza después de sufrir este accidente será "Alex II", finalizada en 1989 en el mismo hospital donde se recuperaba. Con ella, continuará con la tendencia expresionista que ya era visible en sus trabajos anteriores, lo que resultará aún más evidente en la pintura "Elizabeth" (1989), en la que la pincelada es mucho más intuitiva, haciendo un uso del color que acentuará la luminosidad en determinadas zonas.



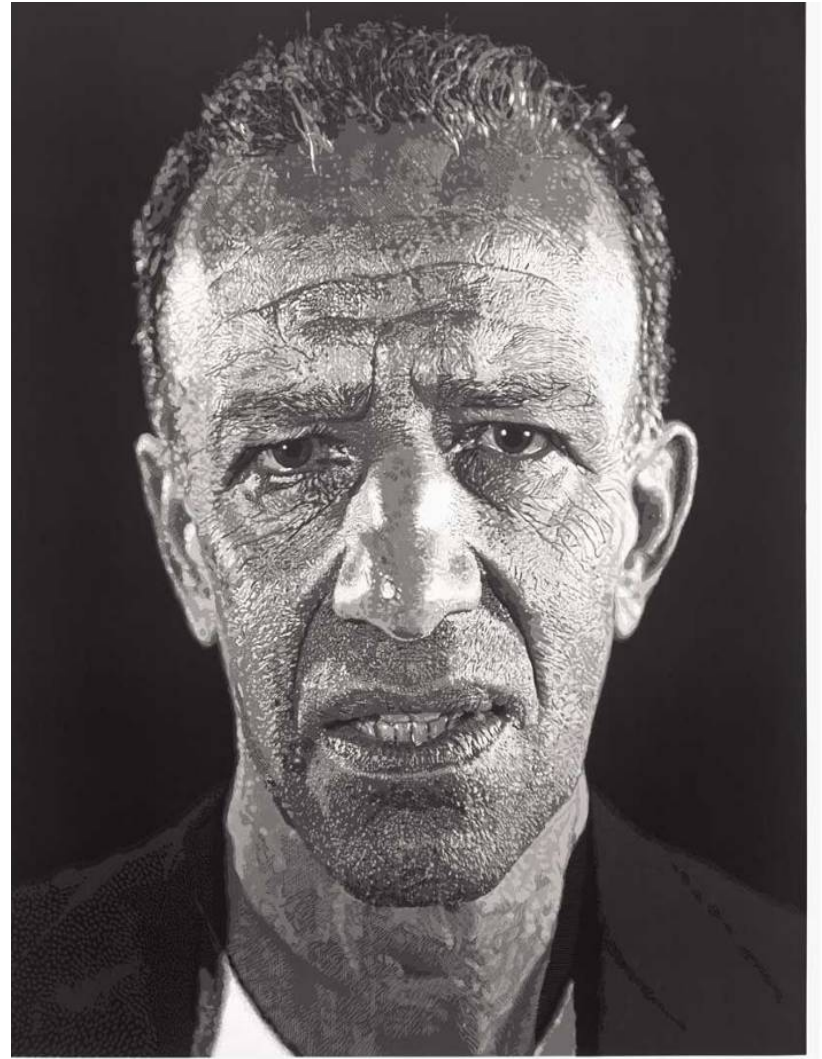
Chuck Close. Alex II. 1989.  
Óleo sobre lienzo.  
91,4 x 76,2 cm.

En 1991, Close comisaría la exposición "Head-on/ The modern Portrait", exhibida en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en la que el retrato será el tema principal. A través de esta exposición, Close explora las distintas metodologías de trabajo de las que se sirven diversos artistas a la hora de construir la imagen de un rostro. La muestra, compuesta de más de 150 obras de artistas pertenecientes a diferentes etapas históricas, fueron dispuestas de forma que cubriesen todo el espacio expositivo, sin apenas separación entre ellas. De esta forma se animaba al espectador a modificar determinados patrones perceptivos para aprehender así lo que el artista denomina la "sintaxis", esto es, un sistema de signos abstractos o compositivos que conforman la imagen global, motivándole a jerarquizar su elección visual.

Simultáneamente, comienza a trabajar en una serie de grabados en linóleo, método conocido como "Reduction-block Linoleum print", inventado por Picasso, en el que toda la información se transcribe en una única plancha de este material, para su posterior impresión sobre el papel. Tanto Picasso como Close, destacan la versatilidad de esta técnica, subrayando el valor de todo lo que sucede durante el proceso de construcción de la imagen, más allá de la mera forma. En "Alex/reduction print", Close se servirá por primera vez del proyector para transferir dicha imagen directamente sobre la plancha de linóleo, ya que en esta técnica se hace necesario poder visualizar cuál será el resultado final antes de comenzar a trabajar en su elaboración.



Chuck Close trabajando en "Alex/Reduction print".  
1991.



Chuck Close . Alex/Reduction Print. 1993.  
Serigrafía.  
201.6 x 153.4 cm.



Chuck Close. John.<sup>126</sup> 1992.  
Óleo sobre lienzo.  
254 x 213,4 cm.

---

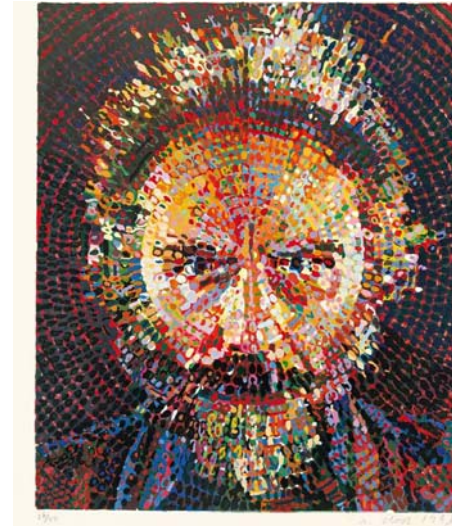
126. En "John" (1992), las formas biomórficas de que se componen cada una de las cuadrículas, adquieren verdadera significación en sí mismas, posibilitando un equilibrio entre abstracción y representación.



Bloque de madera utilizado para Lucas /Woodcut.



Chuck Close. Lucas/Woodcut (en proceso). Grabado en madera. 1993. 118,1 x 91,4. Edición de 5.



Chuck Close. Lucas/Woodcut. Grabado en madera. 1993. 118,1 x 91,4. Edición de 5.

Para la realización de este grabado en madera al estilo europeo, para el que se utilizarían colores al óleo, se tallaron en primer lugar distintas piezas a modo de puzzle que conformarían la base sobre la que imprimir grandes planos de color.

Cada una de estas piezas, que se encuentran sujetas en su parte posterior mediante clavijas para evitar cualquier tipo de movimiento, serán entintadas de manera individual y situadas en su lugar correspondiente. De esta forma, se puede imprimir de una sola vez toda la imagen. La mayor parte de estos bloques de madera contienen más de un color, por lo que al imprimirlos, éstos tienden a mezclarse, lo que otorga una mayor fisicidad a la obra.

Así, la imagen definitiva se construye capa a capa, mediante el uso de distintas plantillas elaboradas con láminas de plástico blanco Mylar, sobre las que se realizan diversos orificios que permitirán el paso del color al papel utilizando para ello un pincel de pelo duro.

Al igual que en sus grabados realizados mediante la técnica “ukiyo-e”, a Close le interesaba obtener una apariencia física en forma de diferentes texturas que se reflejaran en su superficie.

Este grabado, que se realizó partiendo de la obra “Lucas II” realizada por Close en 1987, será construido siguiendo un mismo proceso metodológico, basado en la superposición de capas, respetando de este modo el orden establecido en la aplicación de los distintos colores.

De la misma forma que en el grabado en madera de estilo japonés, la impresión sobre el papel se realizará utilizando un disco Baren, mediante el que se ejerce presión a la vez que se fija el color.



Chuck Close. Phil/Spitbite. 1995.  
Grabado "spitbite".  
71,1 x 50,8 cm.



Chuck Close. Self-Portrait (detalle). 1988.  
Grabado al "spitbite".  
52,1 x 40 cm.

A diferencia de la mayoría de grabados al aguafuerte en los que la plancha es sumergida por completo en ácido, la técnica de grabado "Spitbite" consigue un mayor grado de matices, ya que el ácido es diseminado sobre la plancha de manera individual en cada celda, sirviéndose para ello de un pincel. Dicho ácido será combinado con saliva, cuya función será la de controlar el poder de mordida de aquel.

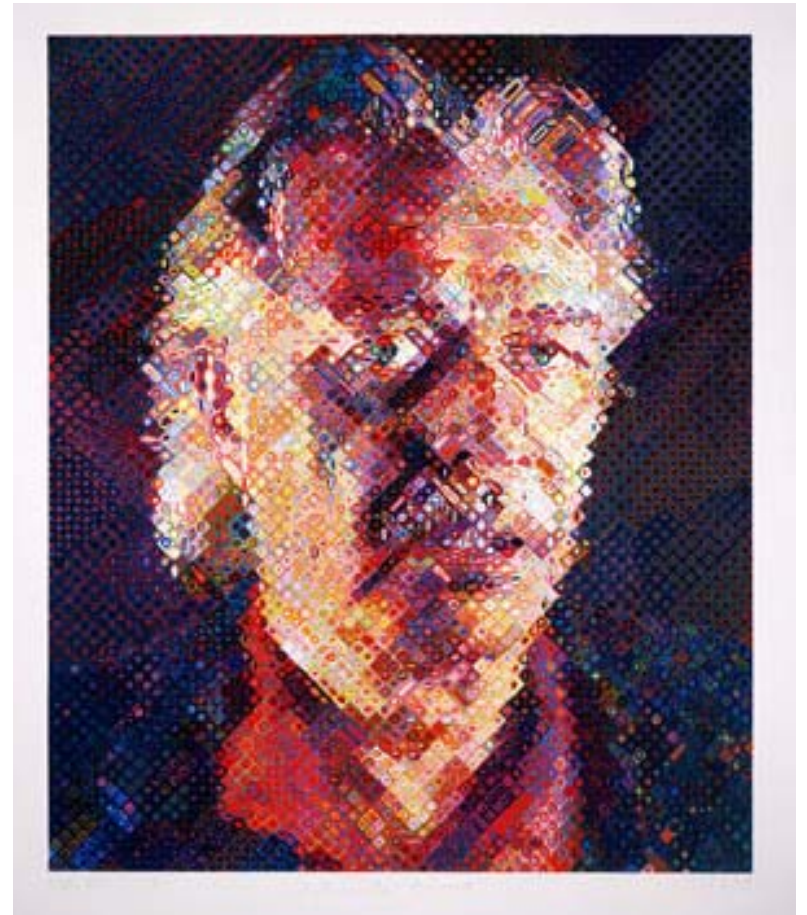
Para lograr los distintos tonos se realizaron varias mediciones de temporización a modo de prueba, determinando así la forma en la que el ácido "mordía" la plancha. Posteriormente, se asignaría un número a todas y cada una de esas tonalidades, de manera que el proceso metodológico tuviese un carácter automatizado.

Close en la década de los 90 realizará varias serigrafías, en las que para su construcción seguirá una serie de principios metodológicos; esto es, comenzar a partir de la aplicación de colores más claros a los más oscuros y desde los tonos más cálidos a los más fríos.

El carácter plano de esta técnica motivó a Close en la investigación de diferentes procedimientos con el fin de crear ciertas texturas, influenciado por las conseguidas en anteriores trabajos gráficos. Mediante la utilización de distintas herramientas, como el aerógrafo, del que se servía para pulverizar el color a través de la pantalla serigráfica, se logró crear un efecto de salpicado.



Chuck Close. John (Distintas fases del proceso). 1998. Grabado – 126 colores. 163, 8 x 138,4 cm.



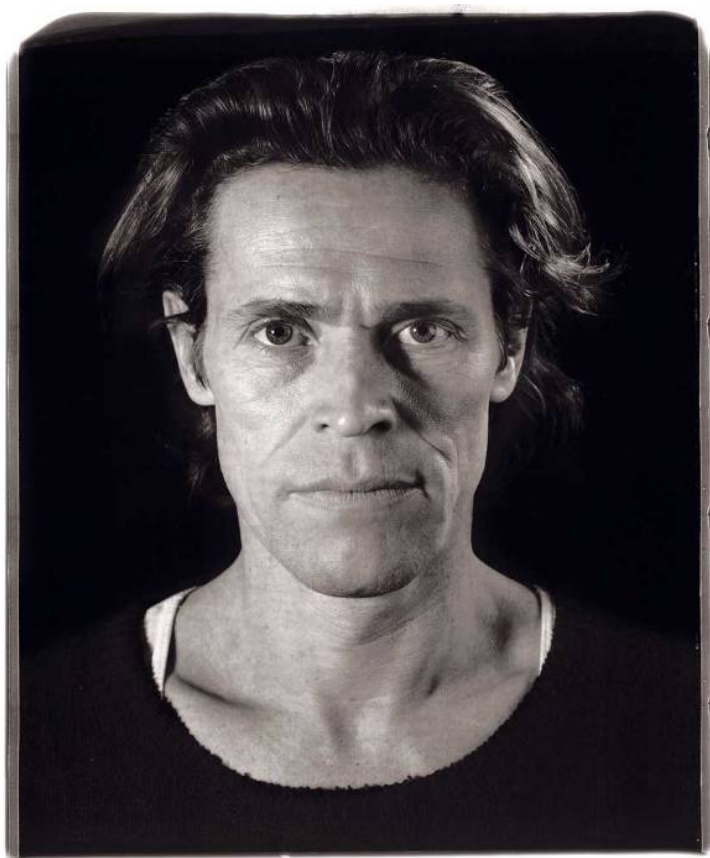
Chuck Close. John (Distintas fases del proceso). 1998. Grabado – 126 colores. 163, 8 x 138,4 cm.



Chuck Close. John. 1998.  
Grabado – 126 colores.  
163, 8 x 138,4 cm.

A partir de 1997, Close "regresa" a la fotografía, utilizando para ello de nuevo la cámara Polaroid y, posteriormente, a través del daguerrotipo, rescatará un proceso fotográfico obsoleto que posibilita una imagen muy detallada e intensa. Estas obras, a diferencia de las "cabezas" realizadas en anteriores etapas, tienen un tamaño mucho más reducido, lo que las confiere un carácter íntimo en su relación con el espectador.

Mientras que los grandes maestros que utilizaban el daguerrotipo en el siglo XIX pretendían eliminar cualquier zona difusa de la imagen, Close, mediante una focalidad más reducida la reintroduce en sus trabajos como elemento diferenciador.



Chuck Close. Willem. 1997.  
Fotografía Polaroid.  
61 x 50,8 cm.

La fotogliptia es una técnica de impresión fotomecánica inventada en el siglo XIX por Walter Bentley Woodbury, que pronto quedó relegada por la aparición de las nuevas técnicas fotográficas que surgieron en la segunda mitad de ese mismo siglo.

Para la realización de este método, Close parte de los daguerrotipos que había producido anteriormente, principalmente por el negro que dominaba sus fondos, ya que estos enriquecían la imagen final, haciéndose necesario fotografiarlos para obtener sus negativos.



Chuck Close. Brad. 2012.  
Fotogliptia.  
35,6 x 27,9 cm.

La plancha que sirve de base para su ejecución es recubierta de gelatina, previamente sensibilizada, para que seguidamente entre en contacto con el negativo y toda la información contenida en éste quede fijada en la superficie de la plancha, obteniendo un cierto relieve en ella.

Posteriormente, será colocada sobre una placa de plomo pulida, y mediante la utilización de una prensa hidráulica, se ejercerá una gran presión, de aproximadamente 350 toneladas, dando como resultado la plancha de impresión.

Esta técnica, por lo tanto, puede considerarse una forma de grabado, ya que la presión forma parte de su proceso metodológico.

La plancha de impresión, posee unas características similares a las de un bajorrelieve, debido a las distintas profundidades que han quedado fijadas en ella. Los huecos más profundos, que contienen una mayor cantidad de tinta, se significarán como las zonas más oscuras.

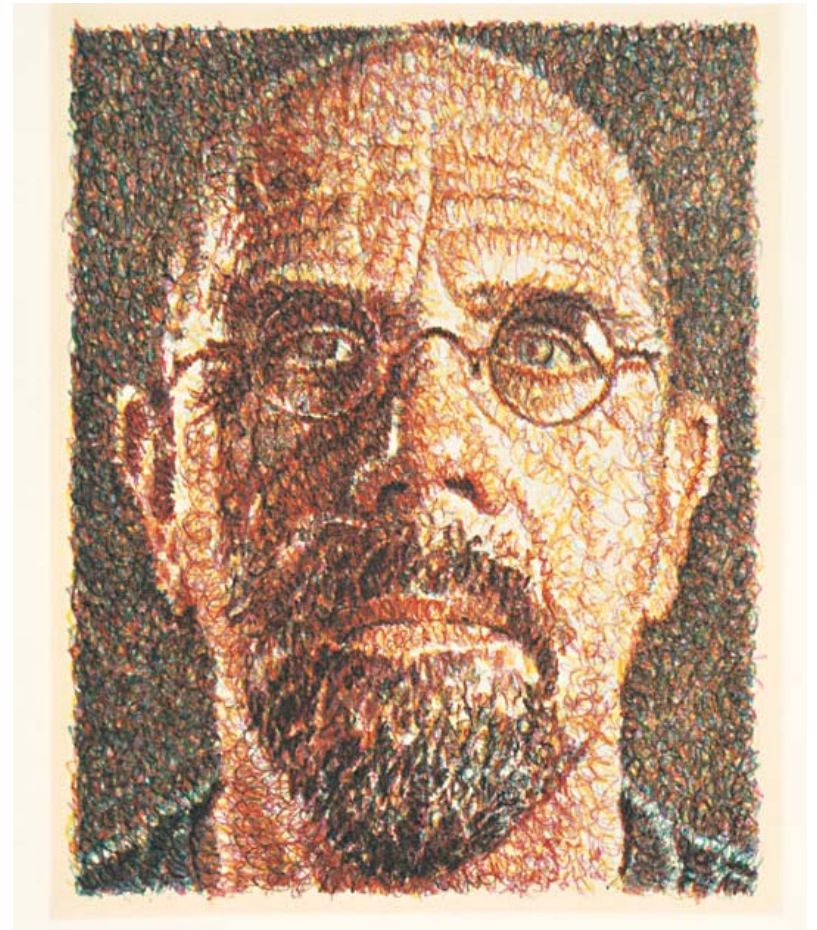
Finalmente, para su estampación en papel, será necesario verter sobre la superficie de la plancha un compuesto formado por gelatina y tinta, aplicado en caliente, y sobre el que se colocará el papel. Seguidamente, se aplicará de nuevo presión mediante la prensa hidráulica de tal modo que la tinta se extienda rápidamente sobre toda la superficie del papel, que no se retirará hasta que la gelatina se haya enfriado, obteniendo así la imagen definitiva.



Chuck Close. Self-Portrait/Scribble/Etching Portfolio Final Print (en proceso). 2000. 46,4 x 38,7 cm.



Chuck Close. Self-Portrait/Scribble/Etching Portfolio Final Print. 2000.  
Grabado -12 fases.  
46,4 x 38,7 cm.



Chuck Close. Self-Portrait/Scribble/Etching. 2001.  
Grabado - 9 planchas.  
46,4 x 38,7 cm.

Lo novedoso en este tipo de grabado reside en la forma en que la imagen se construye. A pesar de que para su realización se parte de una fotografía dividida mediante el sistema de red, al igual que sucede en la mayoría de su obra gráfica, en este caso concreto la imagen formada posee una mayor expresividad, al no estar sujeta a la tiranía de dicha red. Será la superposición de capas formadas por trazos la que conformará la representación final.

Esta obra refleja el interés de Close por fusionar varias técnicas, esto es, partiendo del grabado realizado mediante trazos, pretenderá construir uno sobre madera al estilo japonés. En esta ocasión, la talla será llevada a cabo con la ayuda de un láser. Este tipo de grabado se constituirá como base sobre la que fundamentar los retratos anamórficos que se realizarán posteriormente.

El retrato anamórfico representa una imagen producida sobre un cuadrado combado, que provoca que dicha imagen solo pueda entenderse a través de una superficie alabeada.

En estos trabajos, las imágenes se distorsionan a través de un molde circular, impreso posteriormente. El cilindro de espejo situado en el centro de este círculo, las reconstruirá de nuevo al ser reflejadas en su superficie. Al igual que sucede con toda la obra de Close, en estas representaciones se cuestiona el modo en que percibimos, poniendo de manifiesto su parcialidad y subjetividad, ya que aquello que vemos depende de nuestra posición espacial con respecto a ese espejo.



Chuck Close. Self-portrait (anamorphic). 2007.  
Retrato anamórfico.  
50,8 x 61 cm.

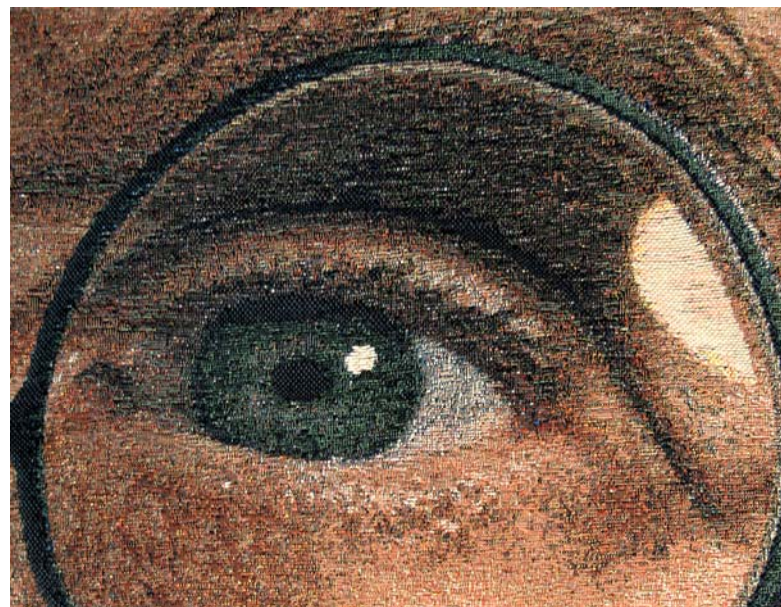
Una imagen anamórfica necesita descubrirse desde un plano concreto, mediante el que el espectador pueda interpretar dicha representación. Su autorretrato anamórfico fue construido con la ayuda del ordenador, gracias a aplicaciones como PhotoShop o "Anamorph Me!"

En este tipo de grabado, el láser será el encargado de recortar las formas contenidas en las distintas plantillas de plástico, que posteriormente serán entintadas y sobre las que se ejercerá una gran presión. Este hecho se hará patente en la impresión definitiva sobre el papel, apreciándose en él distintas profundidades, otorgando a esta técnica un carácter similar al del bajo relieve.

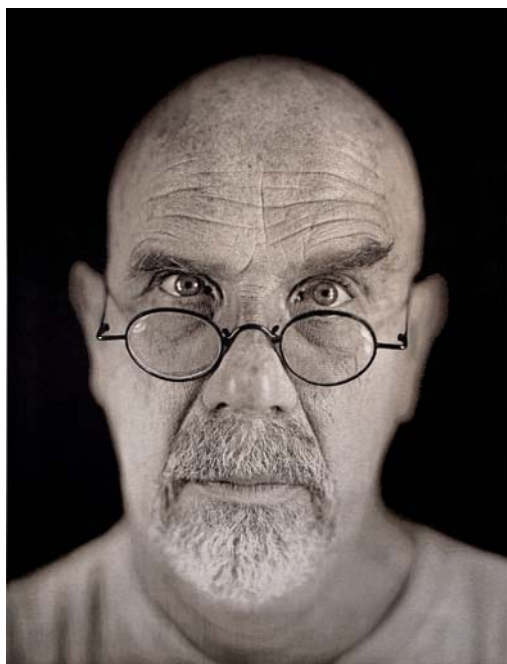


Chuck Close. Phil II. 2002.  
Litografía.  
67,3 x 50,8 cm.

Desde 2006, Chuck Close trabaja con tapices, realizados de forma mecánica por medio de una herramienta textil conocida como "Telar de Jacquard". En estos trabajos la trama propia del tapiz sustituye a la cuadrícula, por lo que en esta ocasión será la imagen la que se supedita a las características propias del tejido.



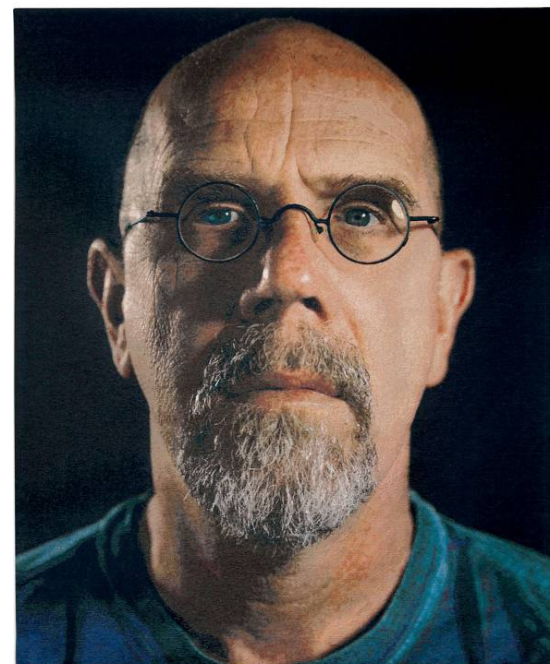
Chuck Close. Self-Portrait/Color (detalle). 2007.  
Tapiz de Jacquard.  
261,6 x 175,3 cm.



Chuck Close. Self-Portrait (en proceso). 2006.  
Tapiz de Jacquard.  
261,6 x 200,7 cm.



Chuck Close. Self-Portrait (en proceso). 2006.  
Tapiz de Jacquard.  
261,6 x 200,7 cm.



Chuck Close. Self-Portrait/Color. 2007.  
Tapiz de Jacquard.  
261,6 x 175,3 cm.

Otro método del que se ha servido recientemente se basa en la utilización de distintos sellos de fieltro, a cada uno de los cuales le será asignado un color concreto, para su posterior aplicación manual sobre papel preparado, constituyendo así la imagen final. El medio elegido para la realización de estas obras será el óleo.

Para su elaboración, Close toma como referencia algunas de las obras en acuarela y pastel que llevó a cabo en la década de los 70. El uso de la red seguirá estando presente en la conformación de este tipo de trabajos, utilizando en esta ocasión un tipo de rejilla de plástico duro que posibilita la separación de colores, evitando así una mezcla indeseada.

En la primera capa, se aplican los colores que servirán como base, mientras que en la segunda y tercera irán destinados a definir la imagen.

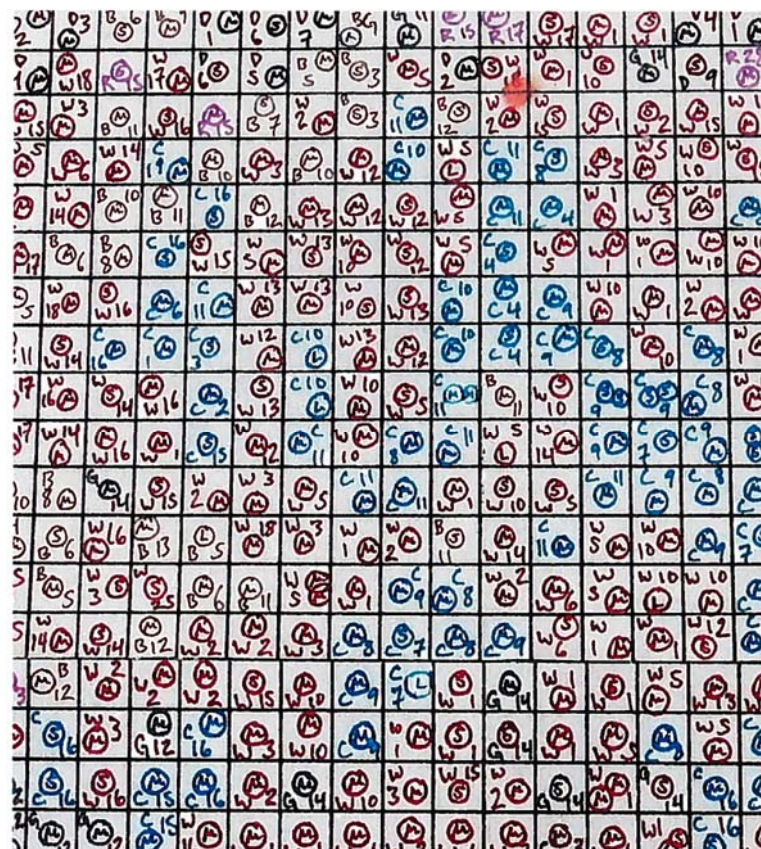


Chuck Close. Cecily/Felt Hand Stamp. 2012.  
Técnica mixta con sello de fieltro sobre pantalla serigráfica.  
85,7 x 69,9 cm.

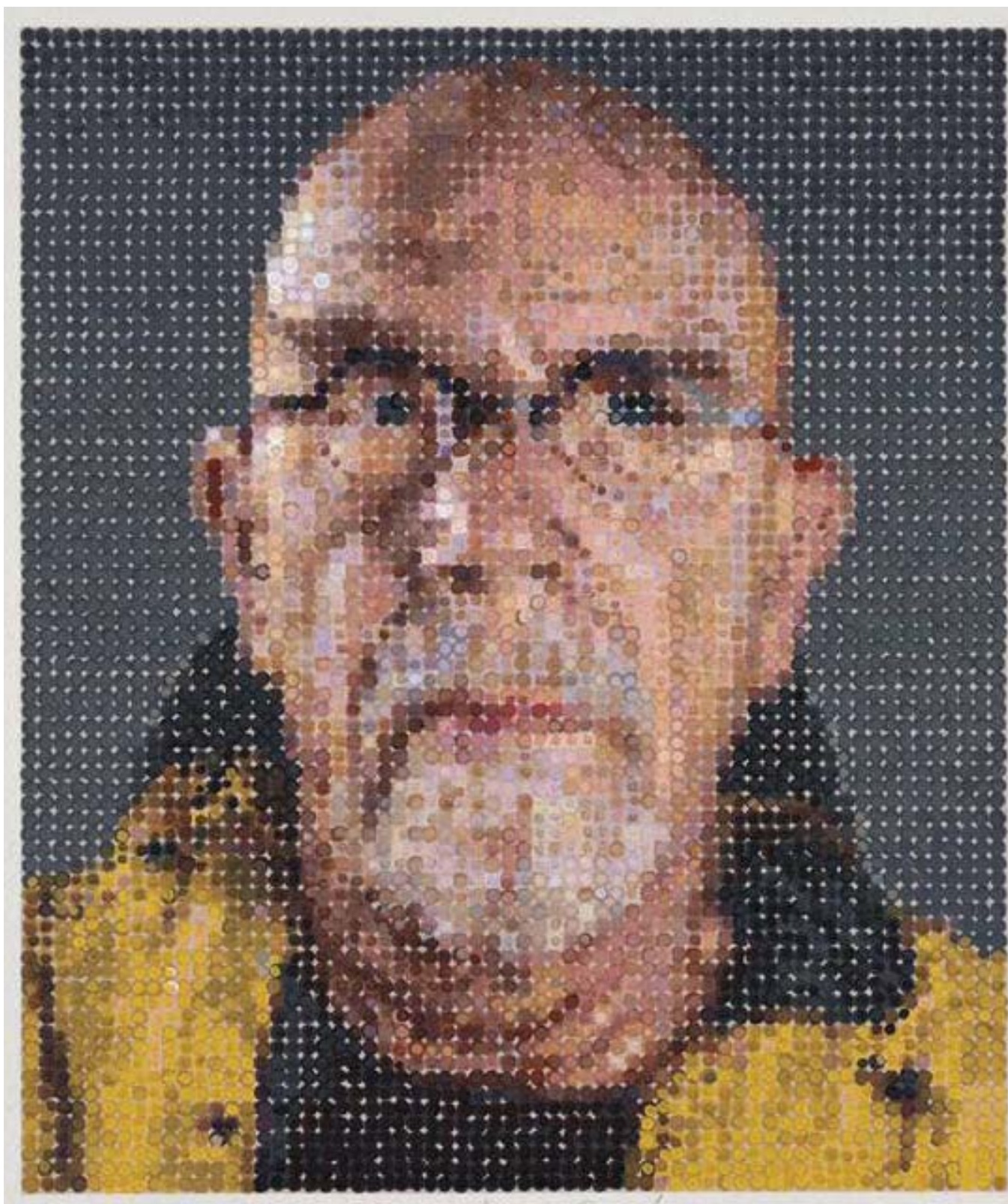
Los sellos de fieltro mediante los que el color es aplicado, poseen diversos tamaños, siendo los más grandes los utilizados en la capa inicial, mientras que en las siguientes los tamaños variarán dependiendo de la posición de cada tonalidad dentro de su celda correspondiente.

Close establece en cada cuadrado no solamente los distintos colores que debe contener, sino que además refleja el tamaño y la posición espacial de cada uno de ellos.

Para una mejor comprensión de la obra durante el proceso, dibujará una diagonal en cada una de las celdas, estableciendo en su parte superior el color base, mientras que en el triángulo inferior se indica el tono a aplicar en las sucesivas capas.



División de las celdas para posterior establecimiento de colores.



Chuck Close. Self-Portrait/Felt Hand Stamp. 2012.  
Técnica mixta con sello de fieltro sobre pantalla serigráfica.  
85,7 x 71,1 cm.

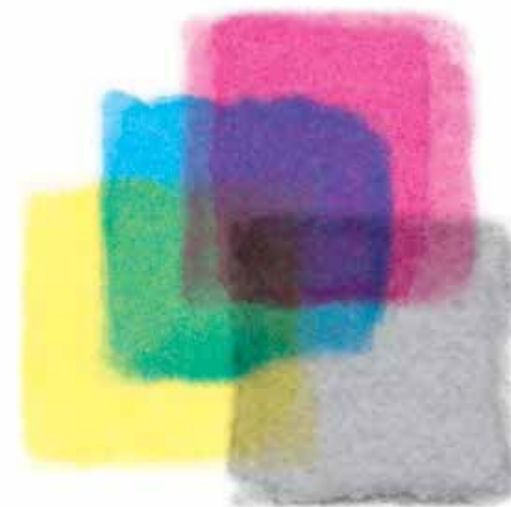
La impresión digital supone uno de los trabajos más recientes en los que Close está involucrado. Sus obras, en las que se sirve de la acuarela, son llevadas a cabo mediante la impresora de inyección de tinta de doce colores en lugar de la tradicional, que consta de sólo cuatro (CMYK). Para la formación de la imagen, Close comienza realizando distintas marcas de color sobre papel, llegando a contabilizarse más de 14000, y que posteriormente serán escaneadas. Algunos de estos colores son creados de forma manual, mientras que otros serán fotografiados digitalmente.



Doce colores utilizados en la impresión de este trabajo.

A través del ordenador, Close divide el valor tonal que conforma cada una de las celdas en los colores primarios (magenta, cyan, y amarillo), para posteriormente superponerlos en diferentes impresiones, hasta un máximo de seis veces, para lograr el tono deseado. Una característica de esta técnica es que los bordes de cada una de las marcas que se van superponiendo, no se alinean de forma exacta, lo que otorga a la imagen final un efecto tridimensional.

La goma arábica, que se encuentra presente en la acuarela junto con el pigmento correspondiente, se torna incompatible con el mecanismo de la impresora, por lo que se hizo necesario la utilización de un tipo de pigmento en suspensión mezclado con agua, para posteriormente añadir la goma arábica directamente sobre el papel de impresión.



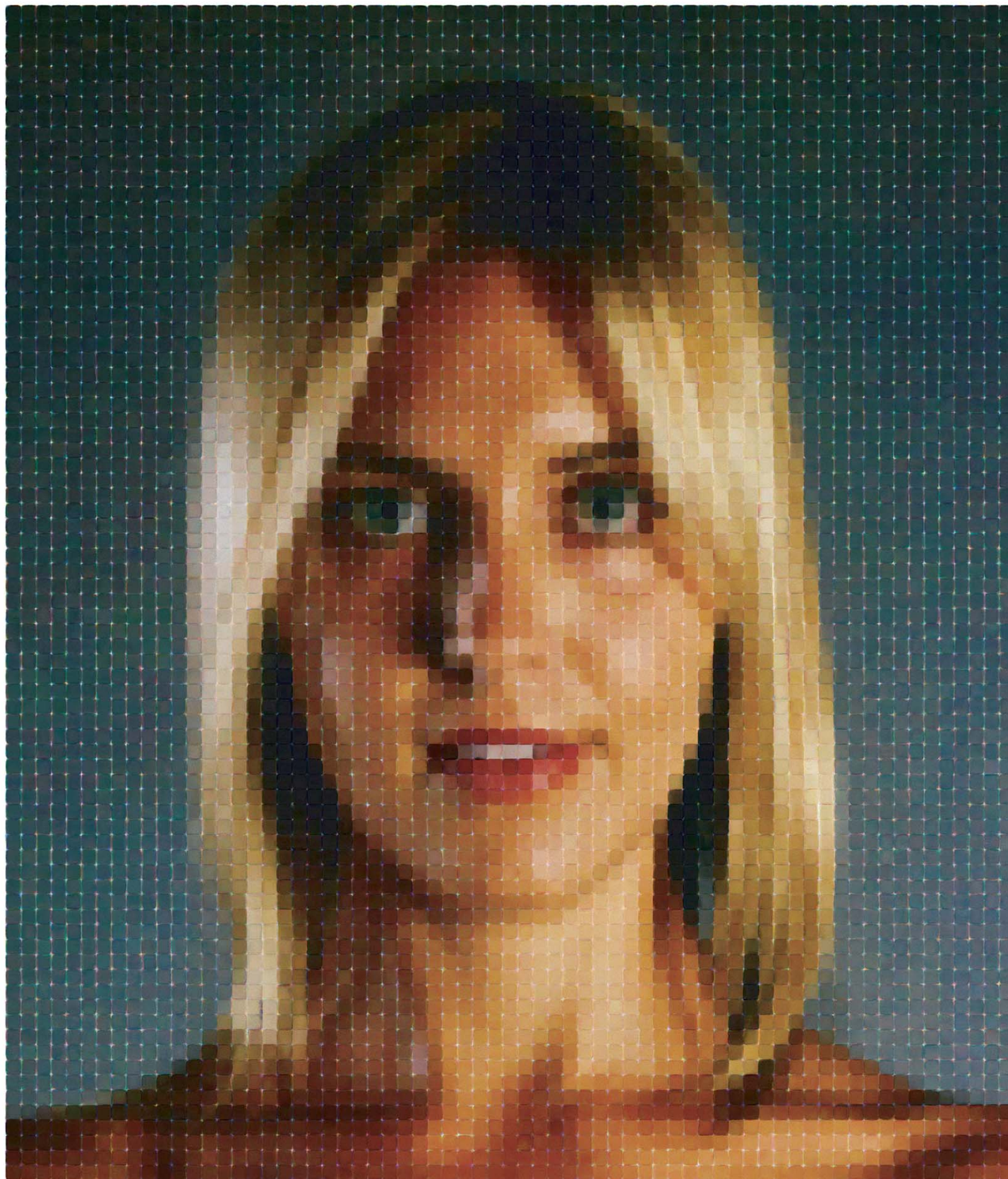
Ejemplo de superposición de los colores CMYK.

Una de las características más reseñables de esta técnica es su frescura, ya que cada una de las marcas impresas parece haber sido realizada de forma manual, debido a que las distintas impresiones se suceden inmediatamente unas detrás de otras, con el papel aún húmedo.

La cuadrícula en todos estos trabajos será claramente visible, definiendo en base a su tamaño distintas experiencias perceptivas. Estas obras suponen una visión renovada de la técnica de separación de colores empleada por Close en la década de los 70.



Chuck Close. Sienna.  
2012.  
Acuarela sobre papel.  
190,5 x 152,4 cm.



Chuck Close. Genevieve. 2013.  
Acuarela sobre papel.  
157,4 x 134,6 cm.

Close recibe en el año 2000 la medalla nacional de las artes, la mayor distinción en el mundo artístico en los EE.UU. Desde 2010 forma parte del "Comité Presidencial de las artes y las humanidades", condecoración otorgada por el Presidente de los EE.UU., Barack Obama, en reconocimiento al trabajo realizado al colaborar con distintas escuelas en situación de exclusión social, aportando su visión y experiencia personal y profesional.

Para Close, el arte aún no se encuentra suficientemente valorado dentro del sistema educativo, ya que éste se basa en el modelo consumista que gobierna nuestra sociedad. La educación debería ser más flexible, permitiendo el desarrollo de cualquier tipo de habilidad, incluyendo la artística. Su pretensión sería que cada alumno pudiera tener acceso a un tipo de enseñanza que le permitiera desarrollar sus propias capacidades.

Desde 2012, Close se encuentra inmerso en un proyecto para la ejecución de doce mosaicos destinados a revestir la estación de metro de Manhattan East 86th St. En esta ocasión el material elegido para su realización ha sido mármol de Carrara. El método consiste en la impresión de pintura acrílica directamente sobre el mármol, que posteriormente será recubierto por una fina capa transparente de barniz que permita su conservación y durabilidad. El proceso seguido en la elaboración de este proyecto, guarda similitudes con los mosaicos que Close pudo observar durante su estancia en Roma.

A Close se le reconoce por haber otorgado al género del retrato un nuevo enfoque. Gracias a su trabajo, todo el proceso que conforma la construcción de una obra de arte adquiere protagonismo y finalidad en sí misma, obligándonos a replantearnos distintas cuestiones que giran en torno al modo en que percibimos. El retrato se transfigura en el medio por el que se revelará la verdadera identidad.



Boceto de la obra de Chuck Close en la estación de metro "86th Street – 2nd Avenue" de Nueva York.

*"El entusiasmo de Chuck por la vida queda reflejado en sus retratos. Cuando posas para él, sientes que él está tratando de capturar tu auténtico yo. (...)."*

Julianne Moore.<sup>127</sup>



---

127. Lipsky-Karasz, E., Bazaar Harper´s. *Chuck Close on women*. 16 Octubre 2012.

### B.3 CHUCK CLOSE Y LA CUESTIÓN FOTOGRÁFICA. APARIENCIA Y REALIDAD

*"Una imagen es siempre parcial y engañosa. Nunca se ve realmente lo que Kant denomina la cosa en sí."*<sup>128</sup>

*"No existe en la actualidad ningún mundo plástico con tan elevada capacidad sugestiva y tan efectivo. Si partimos de que, según cuidadosos cálculos, cerca del noventa por ciento de todas las imágenes que vemos son fotografías o se basan en procedimientos fotográficos, es claro que nuestras percepciones y hábitos vitales están en gran medida influidos por este medio. (...)"*<sup>129</sup>

Para Chuck Close, las posibilidades que un sistema de reproducción mecánica como la fotografía le ofrece, le permitirán reflexionar acerca del modo en que percibimos, liberándole de la función mimética de la pintura y descubriendo un nuevo espacio en el que ubicarse.



Chuck Close. '5 C' (Self Portrait). 1979.  
Fotografía Polaroid.

---

128. Gayford, M., *Through a camera, darkly*. MIT Technology review. 21 febrero 2012.

129. Sager, P., *Op. Cit.*, 1981, págs. 199-200.



Gerhard Richter. Landscapes. Atlas Sheet: 450 Fotografías. 1986.  
51,7 cm x 66,7 cm.



Gerhard Richter. Landscape near Kolenz. 1987.  
Óleo sobre lienzo.  
140 x 200 cm.

Chuck Close y Gerhard Richter conciben la fotografía como herramienta sobre la que cuestionar sus propiedades plásticas y su capacidad en la interpretación del mundo visible. Ambos artistas se servirán de ella para plantear la problemática de la representación, apostando por estéticas alejadas de cualquier tipo de narración, afirmando así la suficiencia de la pintura que logra significarse en sí misma.

En la traducción del medio fotográfico al lenguaje pictórico, la interpretación subjetiva de la representación por parte de ambos artistas durante dicho proceso, imposibilitará una transcripción plenamente objetiva de la imagen referencial.

El filósofo Emmanuel Levinas expone a este respecto que nuestra visión, se encontraría condicionada por nuestro entorno socio-cultural, lo que conllevaría a una percepción del rostro manipulada cognitivamente.

A partir de determinados recursos formales (Richter mediante el desenfoque y omisión de cierta información visual, y Close por el contrario al hacerla visible en forma de marcas o señales antes imperceptibles), sus trabajos adquieren una interpretación estética más íntegra de lo real.

*"Pintar a partir de una fotografía forma parte del proceso de trabajo. No es una característica distintiva de mi visión, es decir, no sustituyo la realidad con una reproducción de ella, con un mundo de segunda mano. Yo recurro a la fotografía como Rembrandt recurrió al dibujo y Vermeer a la cámara oscura, para hacer un cuadro."<sup>130</sup>*  
- Gerhard Richter.

130. Picazo, G., Ribalta, J., *Indiferencia y singularidad*. Gustavo Gili, 2003, pág. 20.

Magritte en su obra *“La traición de las imágenes”*, ahonda en el problema de la representación, donde cuestiona la correspondencia entre la realidad física y su traducción a través de la imagen. Aspecto que plantea diversas cuestiones en torno a la ilusión perceptiva y que fueron recogidas a su vez por Foucault en su ensayo sobre Magritte *“Esto no es una pipa”*. En él, se nos expone de forma nítida cómo todos estos planteamientos modifican el concepto de fotografía como fiel reflejo de lo real.

Foucault nos dice: *“No busquéis allá arriba una verdadera pipa; aquello es su sueño; pero el dibujo que está aquí en el cuadro, firme y rigurosamente trazado, ese dibujo es el que hay que tener por verdad manifiesta.”*<sup>131</sup>

En este sentido, el filósofo inglés Roger Scruton, hace clara distinción entre pintura y fotografía, refiriéndose a la naturaleza mecánica de ésta última como medio desligado de cualquier tipo de sentimentalismo para con el modelo referencial, por lo que no podría considerarse como representación. Será precisamente esta mecanicidad más propia del lenguaje fotográfico, alejada de cualquier tipo de arte representacional, de la que Close se apropiará, trasladándola al espacio pictórico, desvinculando así su metodología de trabajo de cualquier condicionante psicológico o simbólico.

*“(…) La imagen, por más sofisticada que pueda ser, sólo es una imagen, es decir, un medio de ilustración, a veces de exploración, a menudo de comunicación o también de distracción.”*<sup>132</sup>

Close asimilará de esta forma ciertos códigos inherentes al medio fotográfico, como su automatismo, siendo capaz de integrarlo por medio de las distintas sensaciones que las formas y colores provocan en nuestra visión.

Así, la fotografía para Close se significa como medio generador de imágenes sistemáticas, de las que se servirá para su traducción a un lenguaje plástico, planteándonos una visión diferente de lo “real”, disconforme con la única y tradicional que nos propone el medio fotográfico. Será en su etapa más expresionista cuando logre romper ese espacio unitario y aislado característico de la ilusión fotográfica, separando para ello los elementos que la conforman y modificando por ende todos sus esquemas perceptivos.

*“Casi toda la gente piensa que el mundo se parece a lo que se reproduce en las fotografías. Yo siempre he asumido que una fotografía está cerca de ser correcta, pero ese poco que hace que la fotografía no atine en el blanco a la vez la hace errar por kilómetros. Ese poco es lo que busco a tientas.”*<sup>133</sup>

La fragmentariedad de lo real en sus trabajos cuestionará el papel de la fotografía como fiel reflejo de la realidad, sirviéndose en ellos de un lenguaje perceptivo que posibilite una nueva experiencia visual acerca de la obra, mediante la división del espacio pictórico en pequeñas unidades autónomas.

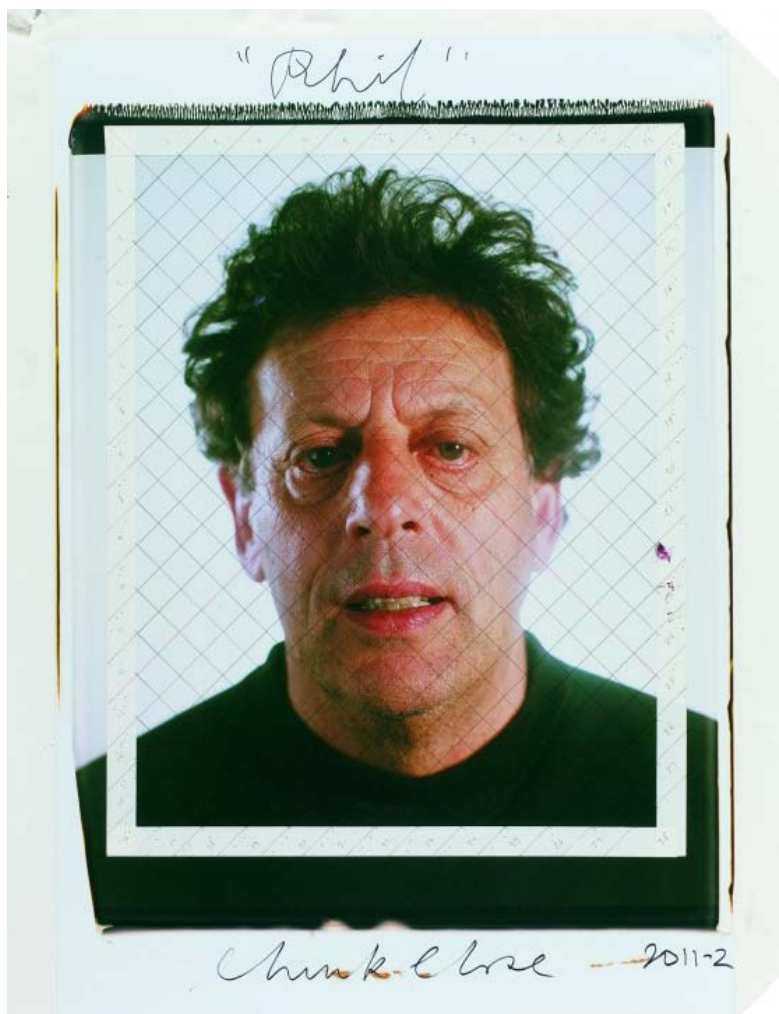
---

131. Foucault, M., *Esto no es una pipa*. Ensayo sobre Magritte. Ed. Anagrama, 1981, pág. 28.

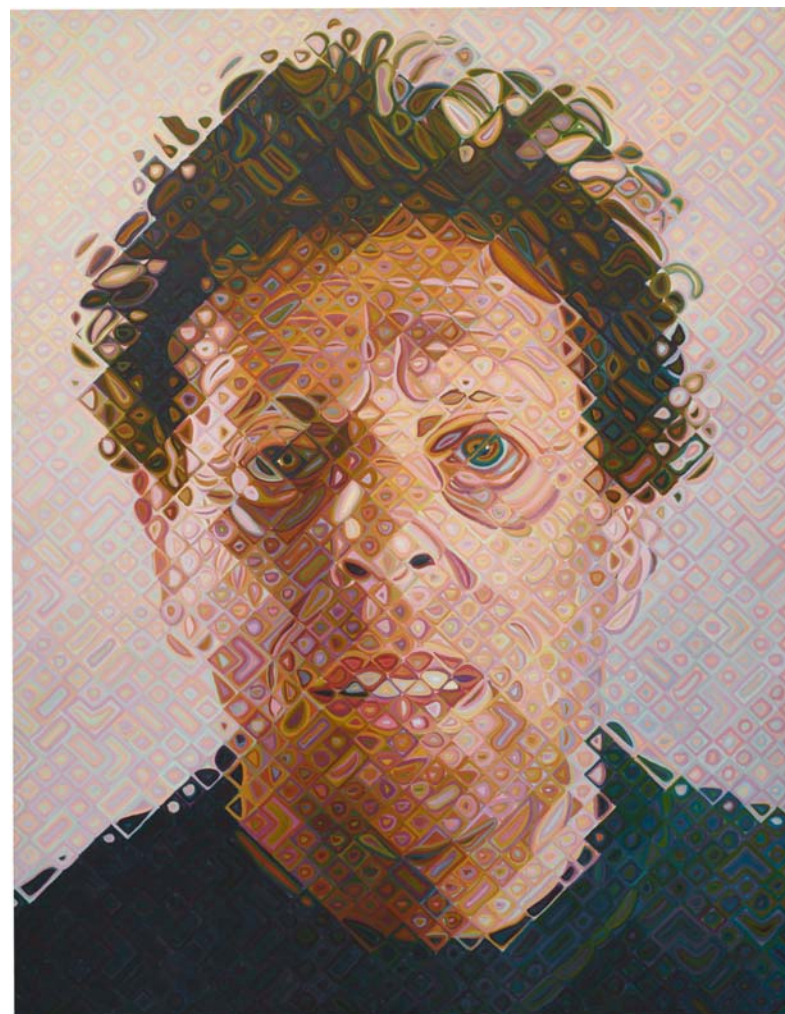
132. Augé, M., *Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana*. <http://www.memoria.com.mx/129/auge.htm>.

---

133. Hockney, D., *Op. Cit.*, 2011, pág. 47.



Chuck Close. Maqueta para "Phil"



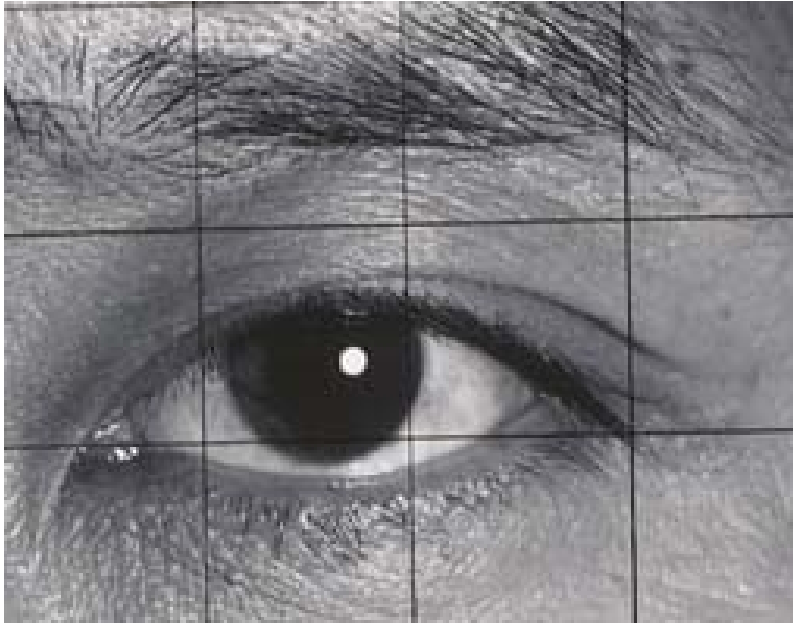
Chuck Close. Phil. 2011-12.  
Óleo sobre lienzo.  
275,9 x 213,4 cm.

*"La fotografía nos ha llevado a pensar, retroactivamente, que todas las imágenes que mantienen determinadas relaciones miméticas con lo real son equivalentes a su reproducción mecánica y automática de ello."*<sup>134</sup>

Para el filósofo y ensayista francés Roland Barthes, la fotografía, al contrario que la pintura, no precisa de su división en unidades codificadas. Estos códigos poseen la capacidad de significación en sí mismos, indistintamente de su función simbólica. La pintura, a través de estos signos introduce un mensaje adicional en la lectura de la obra de arte, algo de lo que no es capaz la fotografía.

Los diferentes procesos de decodificación de la reproducción fotográfica, así como su posterior codificación en imagen pictórica, conllevarán una serie de elecciones subjetivas que conforman una nueva apariencia, como resultado de la suma de las distintas formas autónomas que la componen. De este modo, fotografía y pintura se presentan como dos entes autónomos alejados el uno del otro. Será durante el proceso de transcripción del lenguaje fotográfico al pictórico cuando se revelen elementos y particularidades, anteriormente inadvertidos en la imagen referencial.

134. Català Domènech, J. M., *La forma de lo real. Introducción a los estudios visuales*. Editorial UOC, 2008, pág. 31.



Chuck Close. Maqueta para "Zhang Huan II" (detalle).



Chuck Close. Zhang Huan II (detalle). 2008-9.  
Óleo sobre lienzo.  
257,8 x 213,4 cm.

*"En el collage está la clave para huir de la vieja forma de ver. Hay algo verdaderamente profundo e intenso en el collage, algo realmente veraz."*<sup>135</sup>

De este modo Close será capaz de retornar a un tipo de pintura figurativa, aunque liberada de cualquier referencia vinculada al pasado. En este sentido, no ocultará el uso que hace de la fotografía durante todo el proceso de construcción de la obra, sino que al contrario, lo hará patente. En su trabajo, Close incide en la valoración de la imagen más allá de su naturaleza técnica, buscando por encima de todo la capacidad del soporte fotográfico como base generadora del carácter gestual de la pintura, destacando el valor expresivo y formal de la fotografía, de la que valerse para enriquecer la pintura.

*"Una obra de arte tiene, en primer lugar, objetividad en sí misma, y la manipulación es condición inevitable. Pero precisaba de la objetividad de la fotografía para corregir mi modo de ver: cuando, por ejemplo, pinto un objeto del natural, comienzo a estilizarlo y transformarlo de acuerdo con mis ideas y mi preparación. Pero cuando copio una fotografía, puedo olvidar todos esos criterios metodológicos y, por decirlo así, pintar contra mi voluntad. Este hecho creo que es enriquecedor."*<sup>136</sup> – Gerhard Richter.

135. Hockney, D., *Hockney on art: Conversations with Paul Joyce*, Little, Brown, pág 150.

136. Sager, P., *Op. Cit.*, 1981, pág. 218.

El concepto de tiempo se convierte en elemento diferenciador entre el acto fotográfico y el acto de pintar. La fotografía evoca el pasado, por medio de una imagen que representa la ausencia. Su carácter automático, posibilita la obtención de sólo una parte de lo "real", mientras que la imagen obtenida a través de la pintura ha sido construida mediante un proceso dilatado en el tiempo, por lo que constituye una presencia que nos sitúa de nuevo en el presente.

El proceso reflexivo sobre el que Close fundamenta la construcción de su pintura, se basa en la superposición de capas, logrando de este modo crear una "piel". Todos los gestos y marcas pictóricas que la forman, nos hablan de manera inconsciente acerca del tiempo que el artista ha pasado frente a la obra, circunstancia que nos permite comprender porque somos capaces de permanecer absortos en la contemplación de una pintura durante un largo espacio de tiempo. La fotografía no posee el concepto de temporalidad, ya que bajo esa imagen no existen rastros, por lo que el periodo que necesitamos para aprehenderla es mucho menor. No pretendo decir que la fotografía sea inferior a la pintura en estos términos, sino que la experiencia ante ella será totalmente distinta a la vivida frente a una pintura.

*"Mi principal argumento era que una fotografía no puede ser observada durante mucho tiempo (...) Ves? Tú no puedes mirar la mayoría de las fotos durante más de... treinta segundos. No hay nada que hacer con el tema. Noté esto la primera vez con la fotografía erótica, intentando verla más viva, no puedes. Vida es precisamente lo que no tienen- o quizás lo que no tienen es tiempo, tiempo vivido- Todo lo que puedes hacer con la mayoría de las fotografías normales es mirarlas fijamente - esa mirada vacía - y de repente tu*

*concentración empieza a desaparecer. Entonces apartas la vista. Me refiero a que la fotografía está bien si no te importa mirar el mundo con el punto de vista de un cíclope paralizado- por una fracción de segundo. Pero eso no es lo que se vive en el mundo, lo que transmite la experiencia de vivir en el mundo".*<sup>137</sup>

Nuestra experiencia vital, al igual que sucede con la pintura, se va conformando mediante la sucesión de acontecimientos apilados en distintos estratos. Por el contrario, el medio fotográfico carece de este concepto temporal de construcción del espacio. En la fotografía, que ha sido considerada fiel reflejo de lo real, la imagen que permanece fijada en un instante, no es sino una mínima parte de esa realidad. Por lo tanto, ¿no es más real la imagen que resulta del proceso físico que tiene lugar en un lienzo?

*"(...) La fotografía no tiene 'prácticamente ninguna realidad', pues es 'prácticamente sólo imagen', mientras que, frente a ésta, la pintura es 'siempre realidad', pues es posible tocar los colores y 'tiene presencia': la materia colorante debe entenderse como la medida real y relevante para la conversión de la fotografía en 'realidad'."*<sup>138</sup>

La fotografía y su vinculación con el pasado, se relaciona con el instante en el que el sujeto es fotografiado. Su naturaleza física se transforma en documento y memoria, esto es, un objeto que nos recuerda la pérdida de esa realidad física.

---

137. Weschler. L. *True to Life, Twenty-five years of conversations with David Hockney*, University of California Press, Los Angeles, 2008, pág. 6.

138. Richter, G., *Fotografías pintadas*, La Fabrica editorial, 2009, pág. 199.



Chuck Close. Distintas fases del proceso para la obra "John". 1971-72.  
 Acrílico sobre lienzo.  
 254 x 228,6 cm.



Chuck Close trabajando en "Mark". 1978-9.  
Acrílico sobre lienzo.  
274,3 x 213,4 cm.

*"Cuando me veo en el producto surgido de esta operación", escribe Barthes en 1980 sobre la visión de su representación fotográfica, 'veo que me he vuelto total y absolutamente imagen, es decir, la muerte en persona'. Y: 'Con la fotografía entramos en la esfera de la muerte ordinaria.(...) Esto es lo pavoroso de todo ello: que no hay nada que decir sobre la muerte del ser humano al que más quiero, nada sobre su foto, que contemplo sin poder sondearla, cambiarla. El único 'pensamiento' de que soy capaz es que en el fondo de esa primera muerte se inscribe mi propia muerte; entre ambas no queda más que esperar; mi único apoyo es esta ironía: hablar de que 'no hay nada que decir'.<sup>139</sup>*

Close hace evidente esta dimensión del tiempo en su trabajo, a modo de relato, mostrándonos todas las fases del proceso de construcción de la obra. La imagen fotográfica de la que parte, cuya condición resulta impersonal y mecánica, será contraria a la obtenida a través de su pintura, de naturaleza personal, subjetiva y manual, en la que las distintas decisiones propias del artista construyen una nueva representación a través de la materia.

139. Richter, G., *Op. Cit.*, 2009, pág. 83.

Todas esas decisiones que un artista como Close toma a lo largo del proceso de traducción de lo fotográfico a lo pictórico, deben pasar por determinados filtros. Resoluciones que estarán determinadas por factores como el instinto, la casualidad o la sensibilidad. Por lo tanto, la pintura se convierte en una realidad completamente autónoma, permaneciendo ajena a la imagen fotográfica que le sirvió como punto de partida. Será durante el proceso de construcción de la obra donde surjan las ideas, siendo la propia pintura la que señale la dirección correcta.

*"A veces la gente piensa que sólo porque utilizas una fotografía no puedes pintar nada más que de una manera", señaló Chuck Close. "Pero cuando partes de una fotografía puedes hacer tantos cuadros distintos, como cuando partes del natural."<sup>140</sup>*



Chuck Close. Phil/Spitbite. 1995.  
Grabado al "Spitbite".  
71,1 x 50,8 cm.

La imagen de Phil Lass, se convertirá en una especie de icono al que Close ha recurrido a lo largo de su carrera artística. Desde 1973, le ha servido como modelo para la realización de obras en las que se han empleado diferentes técnicas; construidas mediante puntos, con huellas dactilares, acuarela, utilizando tampones de tinta, y varios trabajos realizadas con pulpa de papel. Close estaba interesado en demostrar cómo todas esas pequeñas modificaciones técnicas significaban una drástica diferencia en la percepción de la imagen.

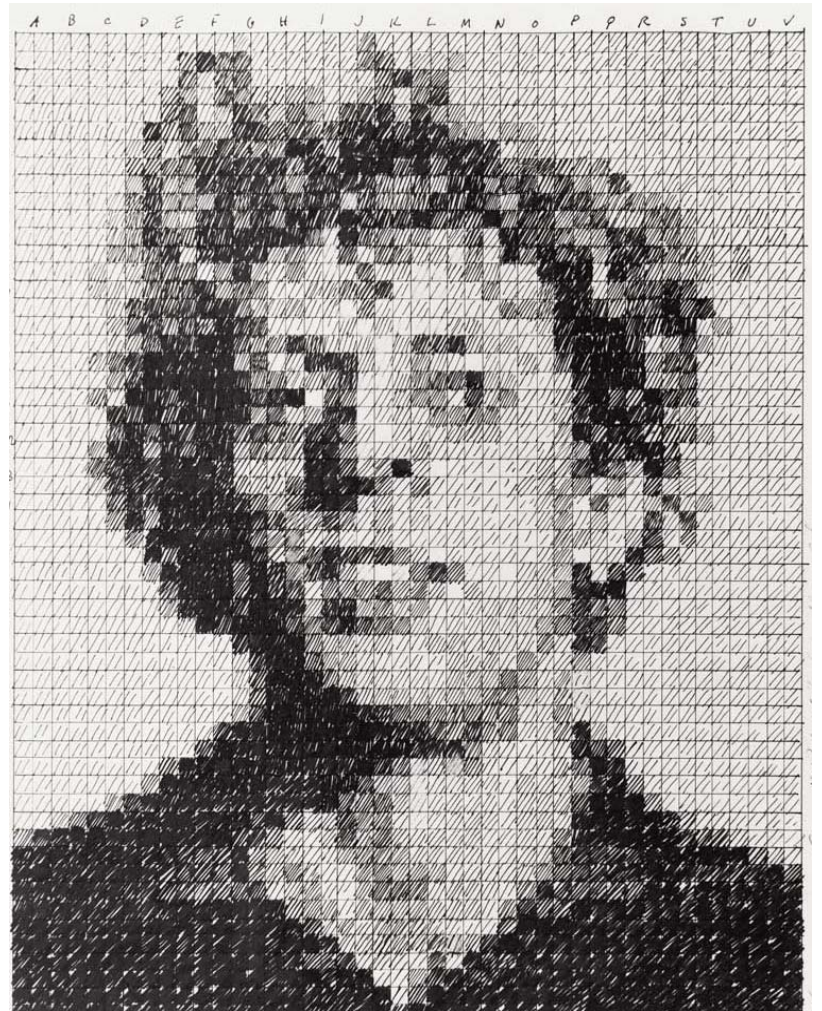


Chuck Close. Phil/Wet Paper pulp. 1983.  
Pulpa de papel húmeda sobre lienzo.  
233,7 x 182,9 cm.

140. Chase, L., *Hiperrealismo. Más de lo que parece. Visión y percepción en la pintura fotorrealista*, Fundación Colección Thyssen Bornemisza, 2013, pág. 22.



Chuck Close. Phil. 1969.  
Acrílico sobre lienzo.  
274,3 x 213,4 cm.



Chuck Close. Dibujo para Phil/Rubberstamp. 1976.  
Tinta sobre papel.  
19,4 x 16,5 cm.



Chuck Close. Phil/Watercolor. 1977.  
Acuarela sobre papel.  
147,3 x 101,6 cm.



Chuck Close. Phil/Fingerprint/Random. 1979.  
Tinta sobre papel.  
101,6 x 66 cm.



Chuck Close. Phil. 1980.  
Tinta y lápiz sobre papel.  
74,9 x 57,2 cm.



Chuck Close. Phil. 1980.  
Tinta sobre papel gris.  
40 x 29,2 cm.



Chuck Close. Phil/Fingerprint. 1980.  
Tinta sobre papel.  
236,2 x 175,3 cm.



Chuck Close. Phil II. 1982.  
Pulpa de papel seca prensada.  
162,6 x 135,9 cm.



Gerhard Richter. Sin título (23.2.96). 1996.  
Óleo sobre fotografía en color.  
9,9 x 14,8 cm.

La presencia física de la pintura otorga a ésta la capacidad para provocar sensaciones a través de su textura, gestos, huellas y pinceladas. Propiedad de la que carece la fotografía como imagen. A este respecto, Hamish Fulton dice: *“Los sentidos no están incluidos en la fotografía.”*<sup>141</sup> – Hamish Fulton.

*“(…) De cómo el óleo aún es capaz de proporcionar una impresión más vivida del paisaje que la imagen fotográfica, de cómo a la hora de atrapar el mundo en*

*dos dimensiones la cámara puede que no tenga la última palabra (...).”*<sup>142</sup>

Dentro del proceso en el que lo real es traducido a un lenguaje fotográfico, se suceden una serie de transformaciones que dan lugar a una imagen en la que valores como la luz, el color o la perspectiva han sido simplificados.

---

141. Navarro, M., *Objetos invisibles de un artista errante*, Revista El Cultural, 27 Diciembre 2007.

142. Mateo C, A. Revista Arte y Parte. *David Hockney. The charming King*. Abril 2012.

*“La cámara logra reducir la luz natural a una escala de valores más estrecha; generaliza informaciones parciales, esquematiza la perspectiva y retiene composiciones eventuales.”<sup>143</sup>*

En una fotografía, las matizaciones que se suceden entre tonos son mucho más afiladas, por lo que la traducción fotográfica de lo real no será del todo cierta. En la “realidad”, toda forma y tono guardan relación, hecho que se traduce visualmente a través de la degradación paulatina que tiene lugar en el paso de un color a otro. Sin la interiorización de estos conceptos, la imagen pictórica aparecerá ante nosotros carente de esa vibración y dinamismo que toda pintura debe poseer.

El carácter objetivo de la fotografía permite no establecer diferencias entre las distintas partes de un rostro, ya que la cámara fotográfica no posee conciencia de aquello que registra. Del mismo modo, Close en sus obras pretende construir un retrato ausente de jerarquía, en el que todos sus elementos tuviesen la misma importancia.

*“La cámara es objetiva. Cuando capta una cara no adopta jerarquías acerca de si la nariz es más importante que la mejilla. La cámara no es consciente de lo que ve. Registra todo. Quiero enfrentarme a la imagen que ha captado, que está en blanco y negro, es bidimensional y está llena de detalles de superficie.”<sup>144</sup>*

El medio fotográfico permite a Close poder emular su carácter objetivo gracias a la metodología seguida en la realización de sus pinturas; fijar toda esa información visual que pasa desapercibida ante nuestros ojos, otorgando a la obra la capacidad de generar en el espectador distintas sensaciones ante la visión de tal cantidad de detalles. Su principal objetivo será pues

traducir toda esa información fotográfica a un lenguaje pictórico.

En el ensayo *“Breve historia de la fotografía”* (1931)<sup>145</sup>, Walter Benjamin nos habla del concepto de detalle. Mediante la ampliación fotográfica, se nos permite sumergirnos en otra dimensión perceptual inaccesible a través del ojo.

Toda esa información fijada y delimitada en la fotografía posibilitará a Close trabajar con la misma intensidad y otorgando la misma importancia a todas las zonas de la obra, estén enfocadas o no.

*“Vemos todo enfocado, pero no lo vemos al mismo tiempo, esa es la cuestión, ver nos lleva tiempo. La cámara monocular, puede conseguir ver casi todo a foco, pero es muy difícil que lo haga si algo está realmente cerca y hay otro elemento a treinta pies de distancia.”<sup>146</sup>*

Actualmente, son muchas las opciones que se nos presentan a través de la fotografía digital, cualquier cámara ofrece una resolución imposible de alcanzar mediante nuestra visión ocular. Herramientas como Photoshop, dotan al lenguaje fotográfico de un carácter mucho más cercano al de la pintura. Así cuando Close transcribe la información visual a una obra de gran formato, el espectador siente extrañeza al enfrentarse a todas esas marcas que conforman un rostro.

---

143. Sager, P., *Op. Cit.*, 1981, pág 206.

144. Stremmel, K., *Op. Cit.*, 2004, pág. 40.

145. Benjamin, W., *Breve historia de la fotografía*, Casimiro, Colección Historia, 2011.

146. Hockney, D., *Hockney on Art, conversations with Paul Joyce*. Little Brown, Londres, 1999, pág. 24.

Todos esos detalles fijados en la imagen fotográfica, y que pasan inadvertidos a simple vista, no construyen por sí solos una percepción más próxima a lo real, sino que únicamente realizan una traducción diferente a la que se lleva a cabo en nuestra visión.

El trabajo de Close transita así entre lo visual y lo físico, situándose a medio camino entre realidad e ilusión. En sus obras se nos muestra con claridad el efecto que la tecnología, en este caso concreto la fotografía, ha tenido en nuestra visión acerca del mundo.

Su obra subraya la diferencia entre la experiencia y el conocimiento mediado de las imágenes y la experiencia física primaria de las cosas en sí mismas. Close cuestiona de esta forma la naturaleza perceptiva que se establece entre el medio fotográfico y la pintura.

En el terreno de la fotografía o del vídeo, la obra se sostiene de forma más sencilla que si se trata de pintura. Aunque por el contrario, sobresalir en esos campos mediante una visión personal resultará más difícil, al no existir habilidad manual en su ejecución.

*“La fotografía es como tallar un diamante. Si te equivocas te equivocas. No hay ninguna diferencia con la pintura. Si no cortas tienes que aceptar toda la imagen. Tienes que esperar hasta que la vida está en el marco, entonces tienes el permiso para hacer clic. Me gusta la aventura de esperar hasta que todo el marco está lleno.”<sup>147</sup>*

Close ha eliminado cualquier tipo de alusión erótica en sus fotografías de desnudos. Para ello las divide en varias partes, seccionándolas por las zonas erógenas. Con ello intenta evitar que el centro de atención sean dichas áreas, como le sucedió con la obra “Big Nude”.



Chuck Close. Laura I. 1984.  
Fotografía Polaroid.  
215,9 x 325,1 cm.

En los últimos años utiliza la fotografía no sólo como instrumento sino como fin en sí misma, logrando provocar mediante su empleo sensaciones en el observador similares a las que podría experimentar frente a una de sus pinturas.

*“La cámara fotográfica no es consciente de lo que observa. Se contenta en registrar todo, tal cual. Es sobre esta imagen que quiero trabajar (...), una imagen en dos dimensiones.”<sup>148</sup> – Chuck Close.*

147. Rauschenberg, R., *Robert Rauschenberg: Photographs 1949-1962*, Susan Davidson, 2011

148. Rauschenberg, R., *Robert Rauschenberg: Photographs 1949-1962*, Susan Davidson, 2011



Chuck Close. Kate Winslet. 2014.  
Fotografía Polaroid.



C.

## CONCLUSIONES Y VÍAS DE CONTINUIDAD



En este punto se pretende verificar si todas aquellas cuestiones que han motivado este trabajo de investigación se han cumplido. Así, a partir de las aportaciones desarrolladas en la tesis, se formularán las distintas conclusiones a las que se ha llegado.

A su vez, el estudio responde a todos aquellos planteamientos estéticos que suscita el trabajo de Chuck Close, habiéndonos permitido profundizar en las diferentes motivaciones y decisiones llevadas a cabo por el artista en la conformación de su obra.

Mediante el análisis de dicha obra, se ha procurado argumentar todas aquellas cuestiones surgidas acerca de su metodología, a través de la interpretación de sus verdaderas razones, aportando nuevos puntos de vista en aras de una mejor aprehensión y ubicación de su trabajo. Aspectos que se han ido clarificando mediante la argumentación expuesta a lo largo de esta investigación, y que podrán ser de utilidad en la intelección de los distintos procesos metodológicos llevados a cabo por este artista.

La hipótesis principal de este estudio se reafirma en una nueva interpretación del trabajo desarrollado por Close, considerándolo desde un enfoque totalmente ajeno a planteamientos representativos, ya que su obra, pese a su continua identificación con este tipo de pintura, no se limita a una reproducción figurativa; de este modo el análisis de su ensayo se presenta desde distintas propuestas estéticas y conceptuales como el Expresionismo Abstracto, el Arte Minimal o el Arte Pop, posibilitando una mayor comprensión de los procedimientos racionales que rigen sus obras, situándole más próximo a este tipo de pensamiento en torno a lo que se significa como obra de arte.

Así, se ha determinado su posicionamiento estético, ubicándolo más cercano a dichos movimientos artísticos, ya que en todos ellos el discurso estético se razona en la enfatización de lo plano de la representación, haciendo visible la materialidad de la propia pintura y destacando el carácter procesual de la obra como base de su pensamiento.

A través de esta investigación, por tanto, se deducen una serie de enunciados que confirman y dan sentido a la teoría principal de este trabajo, teniendo en consideración los distintos aspectos que han ido conformando el presente estudio.

## La resignificación del espacio pictórico

Uno de los fundamentos sobre los que asienta la dialéctica estética de Close, se referirá a la negación de la pintura como mera representación, por lo que centrará su interés, en primer término, en su propia fisicidad, enfatizando por tanto su naturaleza formal, y por otro lado, en la relación que se establece entre obra y observador, al que hará partícipe de todo el proceso de construcción y modificando por tanto la relación que se establece entre ellos.

La oposición a una pintura cuya única función se fundamenta en su automatismo mimético, servirá a Close para conformar su propio análisis acerca de lo que significa la obra, entendiéndola como experiencia sujeta a la comprensión de la naturaleza de lo representado, y que resultará parte fundamental en la definición de su trabajo.

Por encima del motivo representado, Close propone una interpretación de la obra entendida a sí misma como experiencia física, posibilitando de este modo una relación entre espectador y espacio pictórico, que situará a aquel como parte principal del espacio generado entre ambos y que servirá como impulso catalizador de la experiencia de "vivirla" mediante las distintas lecturas perceptivas que nos ofrece.

Así, la obra se significa como espacio abierto, donde el espectador puede interactuar físicamente con la propia pintura, propiciando un tipo de experiencia sensorial que va más allá de lo meramente visual.

De este modo, Close se ha posicionado más cercano al trabajo desarrollado por los Expresionistas Abstractos en la investigación de nuevos lenguajes perceptivos a través de la propia pintura. Para todos ellos el espacio pictórico se significará como lugar de experimentación, de tal forma que el observador frente a la obra, sea capaz de construir una nueva realidad aparente, surgida a raíz de su propia experiencia física para con ella.

La utilización del gran formato, característica heredada a su vez del Expresionismo Abstracto, servirá a Close para motivar al observador a experimentar físicamente la obra, transformando así la escala en una cuestión práctica. Su infranqueabilidad visual obliga por tanto a modificar la forma en que ésta puede ser percibida, ofreciendo distintas lecturas perceptivas.

Esto supone una de las premisas fundamentales para entender su trabajo, ya que la idea del espacio define el contexto, de ahí que sienta la necesidad de producir obras de grandes dimensiones. Un tipo de experiencia que incluirá el concepto "tiempo", que adquiere sentido en la inabarcabilidad física del espectador para con la obra, motivándole a recorrerla.

De este modo, la comprensión perceptiva por parte del observador depende de la ubicación que ocupe con respecto al espacio pictórico, generándose una tensión visual entre los distintos lenguajes (abstraccional y representativo) que "conviven" en la pintura. Por tanto, será frente a la obra interpretada como entidad, donde el observador logre la suya propia.

La concepción de la obra como espacio generador de experiencias que se descubren gracias a las distintas lecturas perceptivas de la pintura, proporcionará una nueva significación al espacio pictórico como campo en el que conviven dichos lenguajes; del visual o retiniano al abstracto, fundamentado en ideogramas codificados, cuya presencia otorga contemporaneidad a su trabajo.

El empleo del gran formato, así como el rehusamiento a cualquier tipo de concepto ilusionista, le posibilitará trabajar sin conocer aquello que reproduce, por lo que la obra se concibe como un todo en la que las distintas partes que la conforman poseen la misma importancia, proporcionándole así un carácter más propio del lenguaje expresionista. Su interés por este tipo de pintura en la que no se advierte ningún modelo de jerarquización visual le acercará así a conceptos como "All-over".

Close se apropia de este tipo de significación de la pintura para llevarlo al género del retrato, todo ello bajo la lógica del gran formato, siendo ésta una de las características formales que lo distingue de la mayor parte de fotorrealistas. Al contrario que sucede con este tipo de pintura, Close pretende que la obra sea observada en su cercanía, desvinculándola de cualquier tipo de apariencia representacional, y convirtiéndola en motivo de reflexión acerca de lo plano de la superficie pictórica.

Así, logra alejarse del retrato convencional, desmarcándose de su propia representación, en busca de un tipo de experiencia que incluya el concepto de tiempo vivido. En definitiva, el retrato le sirve como pretexto para profundizar sobre el verdadero tema de su obra, la naturaleza de la imagen.

En este sentido, Close se sitúa más próximo al Arte Pop (y por ende a su máximo exponente, Andy Warhol) que a cualquier artista perteneciente al movimiento fotorrealista. Ambos serán capaces de reformular el género del retrato, potenciando el uso del primer plano y la condición de la obra como realidad objetiva, alejándose del retrato psicológico y otorgando importancia al carácter formal de la imagen, presentándola por tanto como mera superficie, revelando así todo lo que ésta posee de artificio.

Por lo tanto, Close se desvincula de cualquier tipo de pintura figurativa, ya que su trabajo pretende huir de lo denominado como objeto artístico, al definirse como espacio propio, otorgando por tanto contemporaneidad a su obra, fundamentada en la afirmación de su propia autonomía.

En sus obras se muestra claramente el interés en los distintos procedimientos de imágenes pertenecientes a medios fotomecánicos, alejándose así del carácter emocional de la pintura, y por ende, de su carácter jerárquico.

En definitiva, la pintura se confirmará como aprendizaje, más que como solución, por lo que el conocimiento obtenido a través de la intuición y la expresividad se impondrá al tema a representar, que se descubre como mera justificación.

Sirviéndose de la relación entre fotografía y pintura, Close pone en cuestión la propia naturaleza de la imagen, yendo más allá de la mera transcripción fotográfica, lo que le supone alejarse de la imagen referencial en aras de un lenguaje matérico. Así, redefine el concepto que se otorga a la pintura como presencia mediante la que investigar el modo en que percibimos.

## **El carácter procesual de la obra como nueva significación de lo real**

El interés por las características formales de los distintos materiales, propio del lenguaje expresionista, servirá a Close para una significación de la obra que se define en su carácter procesual, haciendo de éste cuestión central en su trabajo.

En este sentido, el espacio pictórico se evidencia como pensamiento acerca de lo que supone la construcción de una imagen mediante la propia pintura, concibiéndola no como fin, sino como proceso.

Dentro de este proceso de construcción de la obra será donde se generen todos aquellos planteamientos que conforman su identidad, siendo su significado producto de las decisiones tomadas durante dicho procedimiento, posibilitando así la aparición de un estilo propio.

La enfatización en la visibilidad del proceso formal supone alejarse de la cuestión de la obra como objeto artístico, revelando un discurso estético que establece como principal propósito el estudio de las características formales de los materiales empleados. Para Close por tanto, la dialéctica metodológica de la obra justifica su propia presencia y significado.

La estética procesual de su trabajo le aleja por tanto de cualquier tipo de pintura figurativa, ya que en su trabajo no existe ningún tipo de premisa narrativa que limite la posición o conducta del observador para con la obra. Será la propia racionalidad del proceso de construcción la que exprese la correspondiente negación de su contenido.

De igual modo, el proceso se presenta fundamental como experiencia reflexiva, ya que otorga a la obra la consideración de espacio generador de cuestiones, acercando el trabajo de Close a conceptos pertenecientes al "Action Painting", cuya metodología se justificaba en el principio "ensayo/error".

Close se servirá de las diferentes cuestiones que aparecen durante el proceso de conformación del espacio pictórico, otorgándoles una nueva intencionalidad axiomática, en la medida en que servirán como excusa en la exploración de las distintas soluciones formales posibles mediante las que construir una obra a través del color y la forma.

En su etapa más expresionista, la apariencia de una pintura y su idea en principio mucho más intuitiva, encubre sin embargo una cualidad física que permanece definida en su carácter mecánico; bajo la "espontaneidad" del gesto pictórico subyace la estructura material de la obra, remarcando así su naturaleza bidimensional.

Por tanto, su trabajo descarta cualquier tipo de subjetividad dentro de lo que supone el proceso de construcción de una pintura, otorgándole un carácter impersonal, sirviéndose para ello de la división del espacio pictórico en estructuras geométricas que se descubren como elementos con significación en sí mismos.

## **El fragmento como elemento articulador para la reformulación del espacio pictórico**

En la traducción a un lenguaje plástico, Close será capaz de otorgar contemporaneidad al método divisionista, cuya dialéctica funcional ya se encuentra presente en los antiguos mosaicos griegos y romanos, siendo éste el mismo procedimiento que rige actualmente los distintos procesos fotomecánicos de transferencia de color utilizados en la imprenta.

El espacio definido como objeto en el que Close permanece inmerso durante su construcción, se aleja de cualquier experiencia global de la obra, ofreciendo a su discurso una dimensión estética contemporánea, en base a su multiplicidad perceptiva.

La independencia absoluta de todas esas unidades de trabajo en que se divide el espacio pictórico y su primacía sobre la lectura representacional/global de la obra, resulta fundamental a la hora de entender el carácter impersonal de su trabajo. Las estrictas limitaciones autoimpuestas mediante la estructuración de dicho espacio en formas geométricas, le permitirá ser mucho más intuitivo, dado que las decisiones tomadas se ajustan a cada una de ellas y no a la totalidad del espacio pictórico.

Así, la fragmentación de dicho espacio permite trabajar toda su superficie de igual forma, confirmando idéntica significación a todas las zonas. En este sentido, dicha división nos retrotrae a un tipo de lenguaje inherente al Art Minimal, donde el cuadrado se significa como forma básica de su tratado estético, libre de cualquier tipo de narratividad emocional.

Por tanto, la estructura que permanece visible en sus obras le posibilita sintetizar toda la información visual, desapareciendo el carácter jerárquico dentro de ellas.

En su etapa más expresionista, Close descompone la conformación visual de las imágenes, y por ende su dependencia para con ellas, lo que supondrá la significación de la obra de arte como manifestación de una nueva realidad, permaneciendo así ajeno a cualquier tipo de narratividad en ella y liberado de cualquier tipo de sentimentalismo durante su configuración.

Este proceso metodológico, le permite una aprehensión más racional de la naturaleza de la imagen, a la vez que plantea un tipo de pensamiento abstracto en cuanto al carácter simbólico de todas esas formas biomórficas en que se divide el espacio pictórico, presentándose de forma aislada en su traducción matérica. El análisis de los distintos métodos estructurales de la imagen le supuso concebir la forma de deconstruirla.

El juicio estético del observador frente a una obra de estas características le posibilita ser consciente del problema de la perceptibilidad sensitiva a la hora de conferir significado a dichas formas que constituyen la imagen. Todas ellas, carentes de cualquier tipo de contenido referencial, permiten una reflexión conceptual de la obra como única realidad concreta.

## **Acerca del proceso práctico**

La simplicidad formal de sus trabajos más expresionistas, implica la absoluta comprensión perceptiva de la representación y de sus diferentes procesos metodológicos de conformación.

La mediatización subjetiva de la representación, por tanto, deriva de la interiorización de todas esas formas, lo que le permite construir un objeto codificado privado de cualquier pretenciosidad metafórica.

La interpretación de estas obras supone la búsqueda de las diferentes estructuras perceptivas que liberan al lenguaje abstraccional de la representación, posibilitando así la construcción de un objeto de la experiencia.

Sobre Chuck Close se han realizado múltiples estudios, la mayor parte de ellos centrados en aspectos metodológicos de su trabajo, desde un punto de vista teórico.

Es por esto que mi propósito a través de este trabajo investigativo ha sido reflexionar desde la praxis sobre el significado que para Close posee la obra de arte. Así, la demostración práctica responde a la necesidad de una mejor comprensión acerca de su pensamiento, lo que me ha posibilitado descubrir distintos caminos en forma de respuesta ante las cuestiones que plantea una obra de estas características.

Mediante la manifestación práctica, se aportan distintas soluciones técnicas a problemas formales que se han ido sucediendo a lo largo de este trabajo, descubriendo la existencia de múltiples procedimientos en la conformación de la imagen pictórica, significándose todos ellos como el verdadero asunto de la obra. Así, la lectura del espacio pictórico permanecerá sujeta a las distintas modificaciones que se producen en dichos procedimientos.

Todas las obras que conforman el trabajo de investigación práctica han seguido estos principios metodológicos, por lo que en ellas se muestran distintas fases del proceso creativo.

## D. BIBLIOGRAFÍA

- Achiaga, Paula. "Jaume Plensa: La escultura tiene mucho que aprender de la poesía". Revista El Cultural. 25 de Noviembre de 2013.
- Ackroyd, Peter. "Notes for a New Culture. An Essay on Modernism". Barnes and Noble. Nueva York, 1976.
- Alarcó, Paloma. "Monet y la abstracción". Exposición Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, del 23 de Febrero al 30 de Mayo de 2010. Museo Thyssen Bornemisza. 2010.
- Aracil, Alfredo / Rodríguez, Delfín. "El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno". Istmo. 1982.
- Argan, Giulio Carlo. "El arte Moderno 1770-1970". Fernando Torres. Valencia, 1977 (2 volúmenes).
- Argullol, Rafael. "Tres miradas sobre el arte". Icaria Editorial, S.A., Barcelona, 1985.
- Arija, Maria J. "En el bosque de las transgresiones. Fragmentarismo y concisión en la obra de Joan Brossa, Nicanor Parra y Jaume Plensa". Universidad de Valladolid. Secretariado de publicaciones e intercambio editorial. 2012.
- Arvatov, B. "Arte y producción". Alberto Corazón Ed., 1973.
- Ashton, Dore. "A fable of Modern Art". University of California Press, 1991.
- Aumont, Jacques. "La estética hoy". Cátedra. 2001.
- Baeder, John. "Diners". Harris N. Abrams Ed., University of Michigan, 1995.
- Barr, Alfred Hamilton. "La definición del arte moderno". Alianza. Madrid, 1989.
- Baudrillard, Jean. "La sociedad de consumo". Plaza & Janés. Barcelona, 1974 (1970).
- Bayrle, Thomas. "Vitam P. New Perspectives in Painting". Phaidon. New York, 2003
- Bell, Julian. ¿Qué es la pintura?: Representación y arte moderno. Nueva Galaxia Gutenberg, 2001.
- Belting, Hans. "Antropología de la imagen". Katz Editores. Buenos Aires, 2007.
- Belting, Hans. "The end of the History of Art?". University of Chicago Press. Chicago, 1987 (1983).
- Benjamin, Walter. "Breve historia de la fotografía". Casimiro. Colección Historia. 2011.
- Bonito Oliva, Achille. "El arte moderno. El arte hacia el año 2000". Ediciones Akal. Madrid, 1992.
- Bozal, Valeriano. "El tiempo del estupor". Editorial Siruela. 2004.
- Bozal, Valeriano. "Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, volumen II". A. Machado Libros, S.A. 2000.
- Bryson, Norman. "Visión y pintura. La lógica de la mirada". Alianza. Madrid, 1991.
- Buchlon, Benjamin H.D., "Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX. Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo. Ediciones Akal. 2004.
- Cahn, Walter. "Masterpieces, chapters on the history of an idea". Princeton University Press 1979.
- Calvo Serraller, Francisco. "El arte contemporáneo". Taurus Ediciones, S.A.-Grupo Santillana. Madrid, 2001.
- Calvo Serraller, Francisco. "La senda extraviada del arte: ensayos sobre lo excéntrico en las vanguardias". Biblioteca Mondadori. Madrid 1992.

- Català Domènech, Josep M. "La forma de lo real. Introducción a los estudios visuales". Editorial UOC. 2008.
- Clark, Marga. "Impresiones fotográficas. El universo actual de la representación". Julio Ollero e Instituto de Estética y Teoría de las Artes. Madrid, 1991.
- Close, Chuck. "The Portraits Speak: Close in Conversation With 27 of his Subjects". A.R.T. Press, 1997. Universidad de Michigan, 2009.
- Cortés, José Miguel G. "La creación artística como cuestionamiento". Generalitat Valenciana. Valencia, 1990.
- Crary, Jonathan. "Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XX". Cendeac. Murcia, 2008.
- Danto, Arthur. "Chuck Close". Smithsonian magazine: tomo 36, número 8. Noviembre de 2005.
- De Micheli, Mario. "Las vanguardias artísticas del siglo XX". Alianza. Madrid, 1990.
- De Vicente Delgado, Alfonso. El arte de la postmodernidad: todo vale". Ed. del Drac. Barcelona, 1989.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix. "Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia". Pre-textos. 2000.
- Deleuze, Gilles. "Francis Bacon: Lógica de la sensación". Arena libros. 2002
- Deleuze, Gilles. "La imagen-movimiento". Paidós Ibérica S.A. Barcelona, 1984.
- Dore, Ashton. "La Escuela de Nueva York". Cátedra. Madrid, 1988.
- Dubois, Philippe. "El acto fotográfico. De la representación a la recepción". Paidós Ibérica, S.A. 1994.
- Eluard, Paul. "Antología de escritos sobre el arte. Luz y moral, volumen II". Proteo. 1967.
- Finch, Christopher. "Chuck Close Life". Prestel Publishing Ltd. Londres. 2012
- Foster Hal "El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo". Akal. Madrid, 2001 (1999).
- Foucault, Michel. "Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte". Anagrama. 1981.
- Francastel, Galiene / Francastel, Pierre. "El retrato (2ª Ed.)". Editorial Cátedra. 1995.
- Freedberg, David. "El poder de las imágenes". Cátedra. Madrid, 1992.
- Fride R. Carrassat, Patricia. "Movimientos de la pintura". Larousse. 2005.
- Fried, Michael. "El realismo de Courbet". The University of Chicago Press, A. Machado Libros, S.A., 2003.
- Friedman, Martin. "Close Reading. Chuck Close and the Artist Portrait". Harry N. Abrams, Inc. 2005.
- Fuster, Joan. "El descrédito de la realidad". Edit. Ariel. 1975.
- Gablik, Suzi. ¿Ha muerto el arte moderno? Blume. Madrid, 1986 (1985).
- García Cortés, José Miguel. "La creación artística como cuestionamiento". Generalidad Valenciana. Valencia, 1990.
- Giaveri, Francesco. "El atlas de Gerhard Richter". Anales de la historia del arte. Volumen extraordinario. 2011.
- Gidal, Peter. "Gerhard Richter. Painting in the Nineties". Anthony d'Offay Gallery London. 1995.
- Gombrich, Ernst H. "Arte e ilusión". Phaidon Press Limited. Londres. Edición 2008 (Primera edición de 1960).

- Greenberg, Jan & Jordan, Sandra. "Chuck Close. Up Close". Darling Kindersley. 1999.
- Guasch, Anna Maria. "Autobiografías visuales". Editorial Siruela. Madrid. 2009.
- Guasch, Anna María. "El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007". Ediciones del Serbal, S.A. Barcelona, 2009.
- Gubern, Román. "La imagen y la cultura de masas". Bruguera. Madrid, 1983.
- Guilbaut, Serge. "De cómo Nueva York robó la idea de Arte Moderno". Editorial Tirant Lo Blanch, S.L. 2007.
- Hartung, Hans. "La vía natural hacia la abstracción". Revista Minerva. 1976
- Hauser, Arnold. "Introducción a la historia del arte". Guadarrama. Madrid, 1973.
- Henry, Clare. "A little help from his friends: VISUAL Chuck Close tells Clare Henry he specialises in portraits because he cares so much about people". Financial Times Magazine. 21 Enero 2004.
- Hertz, Richard. "Theories of contemporary art". Englewood Cliffs. 1985.
- Hockney, David. "El gran mensaje. Conversaciones con Martin Gayford". Editorial La Fábrica. 2011.
- Hockney, David. "Hockney on art. Conversations with Paul Joyce". Little, Brown Book Group. Londres. 1999.
- Hockney, David. "El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros". Destino, S.A. 2002.
- Huertas Torrejón, Manuel. "Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas I". Ediciones Akal, S.A. 2010.
- Huertas Torrejón, Manuel. "Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas II". Ediciones Akal, S.A. 2010.
- Hughes, Robert. "El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX". Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores. Barcelona. 2000.
- Jarque, Fietta. "A la velocidad del presente". Diario El País. 21 de Julio de 2012.
- Kojeve, Alexandre. "Kandinsky". Adaba. Madrid. 2007.
- Kris, Ernst y Kurz, Otto. "La leyenda del artista". Cátedra. Madrid, 1982.
- Kuspit, D. "Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno". Ediciones Akal. 2003.
- Lapoujade, Maria Noel. "La imaginación estética en la mirada de Vermeer". Herder. 2007.
- Llano, Rafael. "Picasso: La lógica de la libertad no es como la pintan". Nueva Revista de Política, Cultura y Arte nº95. Septiembre - Octubre 2004.
- Lorente, Jesús Pedro. Historia Crítica del arte. Textos escogidos y comentados". Cátedra. 2007.
- Louis K. Meisel & Chase, Linda. "Photorealism At the Millennium". Harry N. Abrams. 2002.
- Lucie-Smith, Edward. "Movimientos artísticos desde 1945". Destino. Barcelona, 1991.
- Magiera, Frank. "Chuck Close turns the abstract into the concrete". Telegram & Gazette. 7 de Diciembre de 2000.
- Malpas, James. "Realismo. Movimientos en el Arte Moderno". Serie Tate Gallery. Encuentro Ediciones, 2000.
- Marchán, Simón. "Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna". Ediciones Akal. 1990.
- Mateo, Ángel. "David Hockney. The charming king". Revista arte y parte. Abril 2012.

- McEvelley, Thomas. "Art & Discontent. Theory at the Millenium". McPherson & Company. Nueva York. 1993.
- Mitchell, David. "Iconology: Image, text, ideology". University of Chicago Press. 1987.
- Mondrian, Piet. "La Nueva imagen en la pintura: La realización del neoplasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy". Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia. 1983.
- Mouly, Françoise. "Chuck Close. Face Book". Harry N. Abrams, Inc. 2012.
- Nancy, Jean-Luc. "Le regard du portrait". Galilée. 2001.
- Newall, Diana. "Apreciar el arte. Entender, interpretar y disfrutar de las obras". Blume. Barcelona, 2009.
- Nietzsche, Friedrich. "Crepúsculo de los ídolos". Alianza editorial. 2004.
- Olivares, Rosa. "El retrato como medio de conocimiento: cara y curz". Lápiz revista internacional del arte, número 127. 1996.
- Osakar Olaiz, Pedro. "El objeto artístico: Reflexión y método". Ensayos/Virtual. Granada, 1994
- Panofsky, Erwin. "El significado en las artes visuales". Alianza. Madrid, 1991 (6ª edición).
- Pericoli, Tullio. "El alma del rostro". Editorial Siruela. 2006.
- Plensa, Jaume. "Jaume Plensa". IVAM centre Julio González. 2009.
- Plensa, Jaume. "Sombras y textos (1990-2007)". Galaxia Gutenberg, S.L. Edición: 1. 2008.
- Ramírez, Juan Antonio. "Más allá de la lógica". Diario El País. 10 de Abril de 2007.
- Ramírez, Juan Antonio. "Medios de masas e historia del arte". Cátedra. Madrid, 1988 (4ª edición).
- Rauschenberg, Robert. "Robert Rauschenberg: Photogrpahs 1949-1962". Susan Davidson. 2011.
- Richter, Gerhard. "Atlas". Helmut Friedel, Ulrich Wilmes, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, D.A.P./Distributed Art Publishers in association with Anthony d'Offay London and Marian Goodman New York, 1997.
- Richter, Gerhard. "Fotografías pintadas". Editorial La Fábrica. 2009.
- Rose, Barbara. "American painting, the eighties: a critical interpretation". Museum of Modern Art. Nueva York. 1979.
- Rosenberg, Harold. "De Kooning". Abrams. New York, 1978. (2ª edición).
- Rosenblum, Robert. "On modern American art". Harry Abrams. New York. 1999.
- Sager, Peter. "Nuevas Formas de Realismo". Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1981.
- Samaniego, Fernando. "La seducción moderna de Vermeer". Diario El País. 31 de Marzo de 2002.
- Serra, Richard. "Richard Serra Sculpture 1985-1998". Steidl. 1999.
- Serra, Richard. "Richard Serra: 28 de Enero - 23 de Marzo de 1992". Museo nacional centro de arte Reina Sofía. Madrid. 1992
- Smith, Brendan L., "Art saved my life. An intimate conversation with Chuck Close". The Pink Project Publication. 7 de Febrero de 2010.
- Storr, Robert. "Chuck Close". The Museum of Modern Art. New York. 1998.

- Storr, Robert. "Gerhard Richter: Forty years of painting". The Museum of Modern Art. New York. 2002.
- Stremmel, Kerstin. "Realismo". Taschen GMBH. Barcelona, 2004.
- Sultan, Terrie. "Chuck Close Prints: Process and Collaboration". Princeton University Press. 2003.
- VVAA, "Chuck Close: Self Portraits 1967-2005". Universidad de Michigan. 2009.
- VVAA. "Art in Theory, 1815-1900: An anthology of changing ideas". Wiley-Blackwell. 1998.
- VVAA. "Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad". Ediciones Akal. 2006.
- VVAA. "David Hockney Portraits". National Portrait Gallery Publications. 2006.
- VVAA. "El libro del aerógrafo. Arte, técnica e historia". Editorial Tursen-Hermann Blume. 2005.
- VVAA. "Expresionismo abstracto. Obra sobre papel". Fundación Juan March. 9 de Mayo-2 de Julio de 2000,
- VVAA. "Jaume Plensa". CAC Málaga, centro de arte contemporáneo de Málaga, 7 de Octubre de 2005 a 8 de Enero de 2006". Gestión cultural y comunicación. 2005.
- VVAA. "Jaume Plensa: Chaos-Saliva". Museo nacional centro de arte Reina Sofía. Madrid. 2000.
- VVAA. "Los manifiestos del arte posmoderno: Textos de exposiciones, 1980-1995". Ediciones Akal. 2000.
- VVAA. "Retratos: Obras maestras del Centre Pompidou". T.F. Editores. 2013.
- VVAA. "A couple of ways of doing something". Schirmer-Mosel. 2006.
- VVAA. "Chuck Close. Pinturas 1968/2006" Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 2007
- VVAA. "Chuck Close". Museum of Modern Art, New York. 1998.
- VVAA. "Close portraits. Walker Art Center, Minneapolis: exhibition". Universidad de Michigan. 2007.
- VVAA. "Pop Art. U.S./UK Connections . 1956-1966". Hatje Cantz in association with The Menil Collection, 2001.
- Weschler, Lawrence. "The looking glass". The New Yorker. 31 de Enero de 2000.
- Weschler, Lawrence. "True to live. Twenty-five years of conversations with David Hockney". University of California Press. Los Ángeles. 2008.

**ANEXO 1:**

**APORTACIONES A  
LA INVESTIGACIÓN**



# **1. ACERCAMIENTO AL PROCESO TÉCNICO DE CHUCK CLOSE**



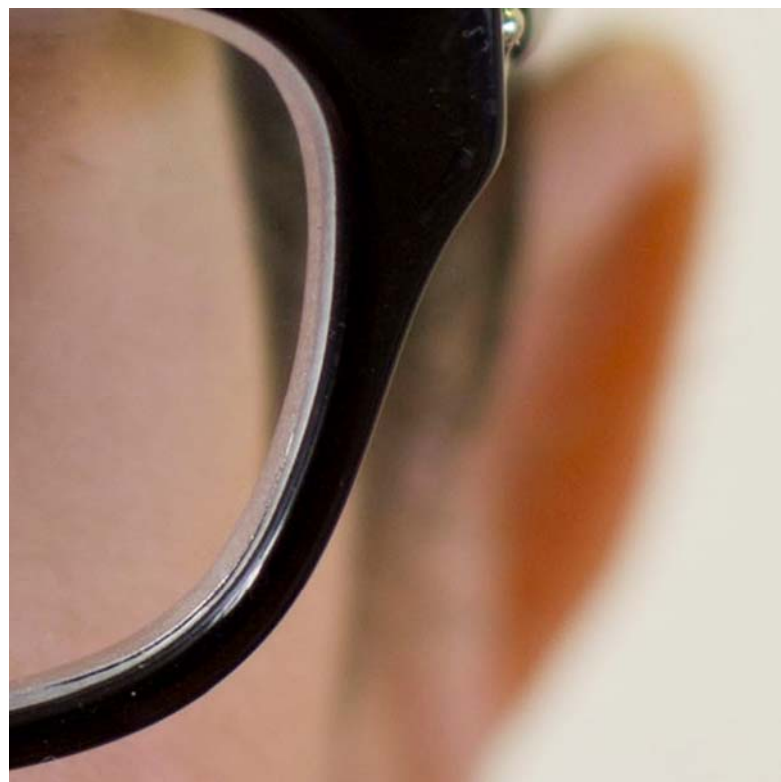
A través de mis propias obras, he intentado responder a todas aquellas cuestiones surgidas a raíz del análisis de los distintos procesos metodológicos desarrollados en esta tesis.

En todas ellas se parte de la imagen fotográfica, entendida como instrumento, de manera que aún enfatizando el carácter fotográfico de la pintura, se realice una obra cuya metodología procesual se significará conceptualmente contraria. Así, la fotografía ha supuesto sólo un punto de partida para la construcción de ese espacio físico donde se ubica nuestro objeto de estudio.

En este sentido, en la obra "Rocío", he restringido mi paleta al blanco y negro, lo que provoca cierto distanciamiento para con la imagen pictórica, al asociarla directamente a un lenguaje fotográfico.



"Rocío" (en proceso). 2013.  
Acrílico/Óleo sobre tabla.  
100 x 100 cm.



Detalle de fotografía para "Isa".

En todas las fotografías, he ajustado la profundidad de campo de modo que tanto las zonas situadas muy próximas al objetivo, como las más alejadas, aparecen desenfocadas.

De este modo, al trasladar toda esa información visual a una obra pictórica de gran formato, todas y cada una de esas zonas posibilitan descubrir detalles que en la fotografía habían pasado desapercibidos, logrando así un acusado efecto tridimensional del rostro.

Con el fin de obtener la máxima información visual de la imagen fotográfica, se han realizado varias copias de cada una de ellas, con distintos valores tonales. Algunas de estas copias, impresas con un tiempo de exposición prolongado, dan como resultado una imagen oscura, con

el fin de poder apreciar los detalles situados en las zonas más claras. Otras, por el contrario han sido impresas con un tiempo de exposición muy corto, para de este modo, poder advertir toda la información que permanece oculta en las zonas más oscuras.

Posteriormente, la fotografía ha sido dividida de igual forma en unidades incrementales que se corresponderán con las delineadas sobre el lienzo, facilitando de este modo el trabajo a realizar.

El método de transferencia por el que se permite el paso de la imagen referencial al soporte se ha realizado mediante papel carbón, permitiéndome transcribir con exactitud toda la información visual.

Así, en todas las obras, el espacio pictórico ha sido dividido en unidades incrementales, lo que supone un planteamiento programático de vital importancia en la comprensión de la praxis seguida por Close. Mediante la división del lienzo se logra un distanciamiento para con la imagen referencial, lo que me ha posibilitado realizar una transcripción objetiva de la pintura, y por ende libre de cualquier tipo de susceptibilidad narrativa o estética.

En todos estos trabajos la tonalidad definitiva se ha logrado mediante la superposición de capas translúcidas, con la intención de conservar la luminosidad del blanco del soporte, por lo que el propósito no ha sido obtener el tono final en la primera capa, sino construirlo en base a la suma de las distintos colores que subyacen en estratos<sup>o</sup> inferiores.

Si pretendiésemos obtener el tono concluyente desde la primera capa, perderíamos dicha luminosidad. Por ello, al igual que Close, he aplicado la pintura por medio de

veladuras, a la vez que me he servido de distintas herramientas como borradores y cuchillas, con el fin de recuperar la translucidez en determinadas zonas oscuras.

En este sentido, trabajar de forma incremental, posibilita un alejamiento del carácter jerárquico de la obra de arte, al disgregar la intensidad visual por todo el espacio pictórico. Hecho que permite mantener la concentración en aquello en lo que te ocupas en ese instante, sin importar la zona de la obra en la que te encuentres, de modo que cualquier parte del lienzo cobra la misma importancia.



Detalle de "Isa" (en proceso).

Pese a la dependencia para con la imagen referente, y una cierta mecanicidad en su planteamiento, esta metodología te permite ser más intuitivo, remarcando así las propiedades físicas de la pintura, al abstraerte de cualquier referencia extrínseca a ellas.

Trabajar de este modo me ha supuesto romper con determinados planteamientos estéticos preestablecidos, liberándome del peso del parecido para con la imagen referencial.



Detalle de "Bea" (en proceso).

Con el objetivo de fijar la atención sobre la zona concreta en la que se trabaja, he procedido a cubrir las cuadrículas adyacentes, concibiendo cada una de las celdas como una pintura abstracta en sí misma.

Así, todos y cada uno de los elementos compositivos se presentan como espacios con significación plena en sí mismos, aproximando la obra en este sentido a razonamientos pertenecientes al arte conceptual. De este modo, se adquiere conciencia de lo ficticio de la propia representación, mediante la exposición de las distintas estructuras que subyacen a la imagen global.

En la obra "Bea", se aprecia con mayor claridad esta duplicidad perceptiva, ya que la posibilidad de pixelar la imagen de un modo más acentuado, me ha servido para lograr que la mezcla de colores se produzca en la retina del observador.

Por tanto, las obras pueden experimentarse desde cualquier distancia, haciéndote consciente de todo lo sucedido en el lienzo, apreciando de este modo, lo acaecido en esa "piel" en la que se significa la pintura, a través de pinceladas, frotados, veladuras, raspados... que la conforman, aceptando la pintura como espacio físico en sí mismo.

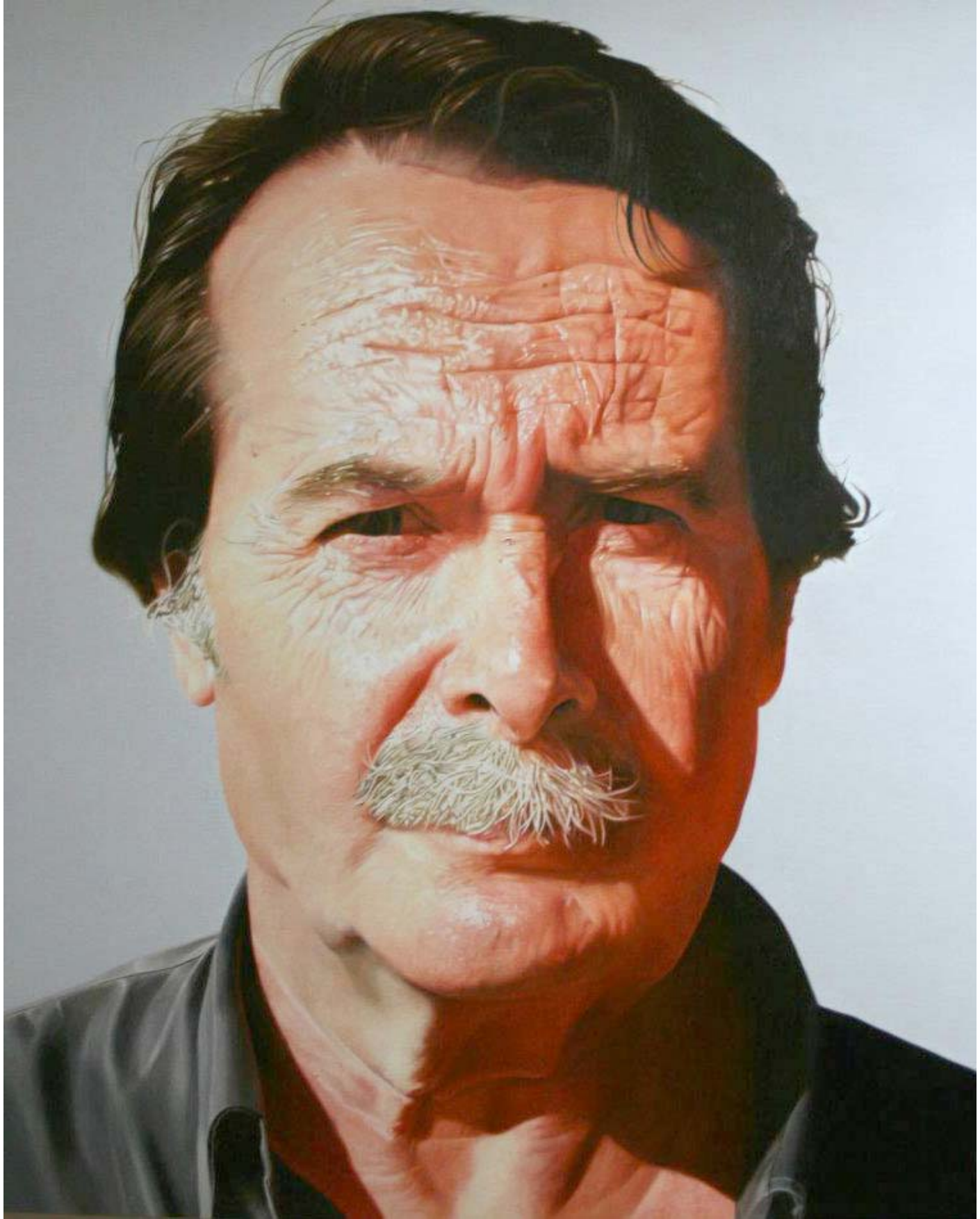


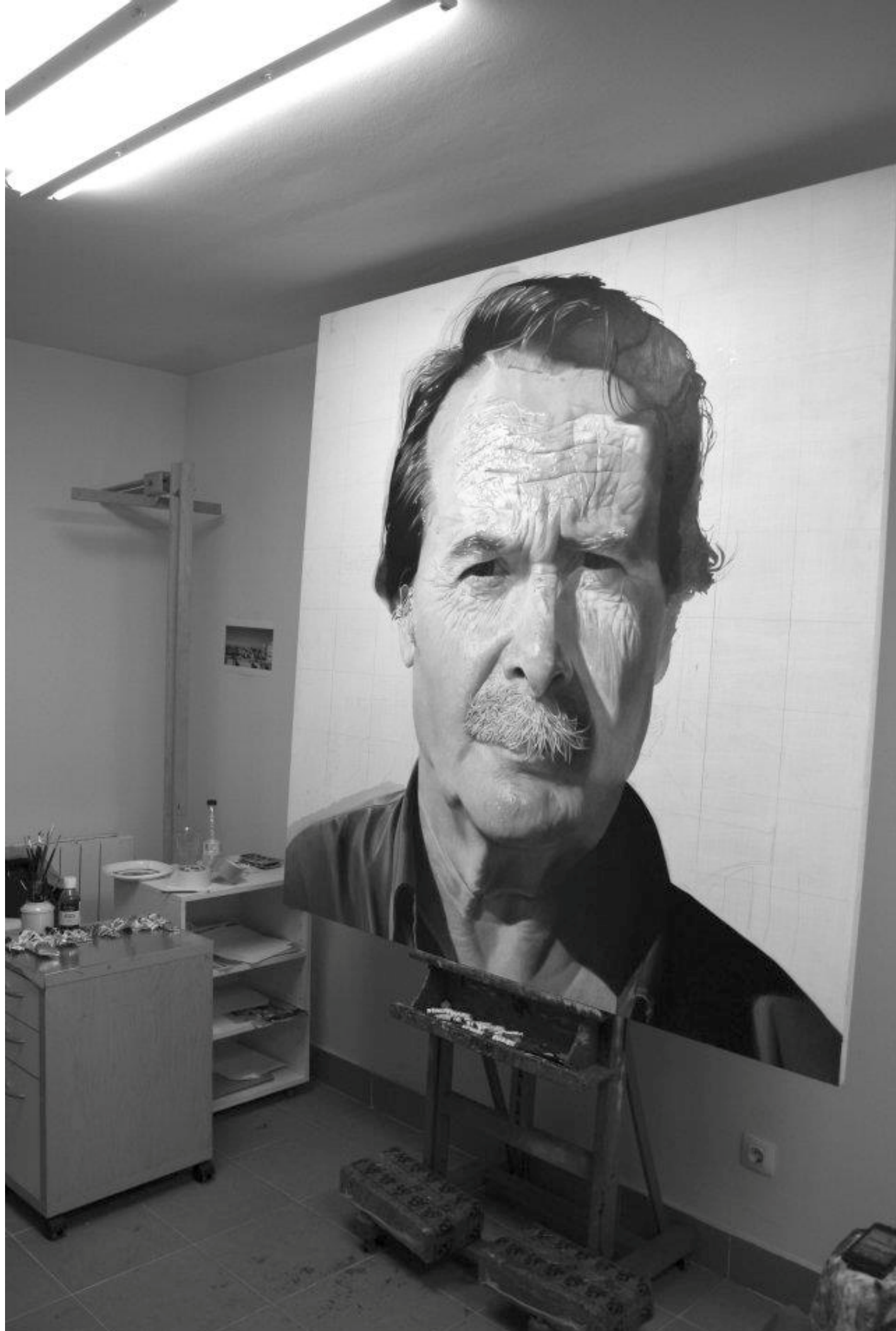
## **2. DEMOSTRACIÓN PRÁCTICA DEL PROCESO**



**"JOSE"**  
2012  
Óleo sobre tabla  
170 x 170 cm.

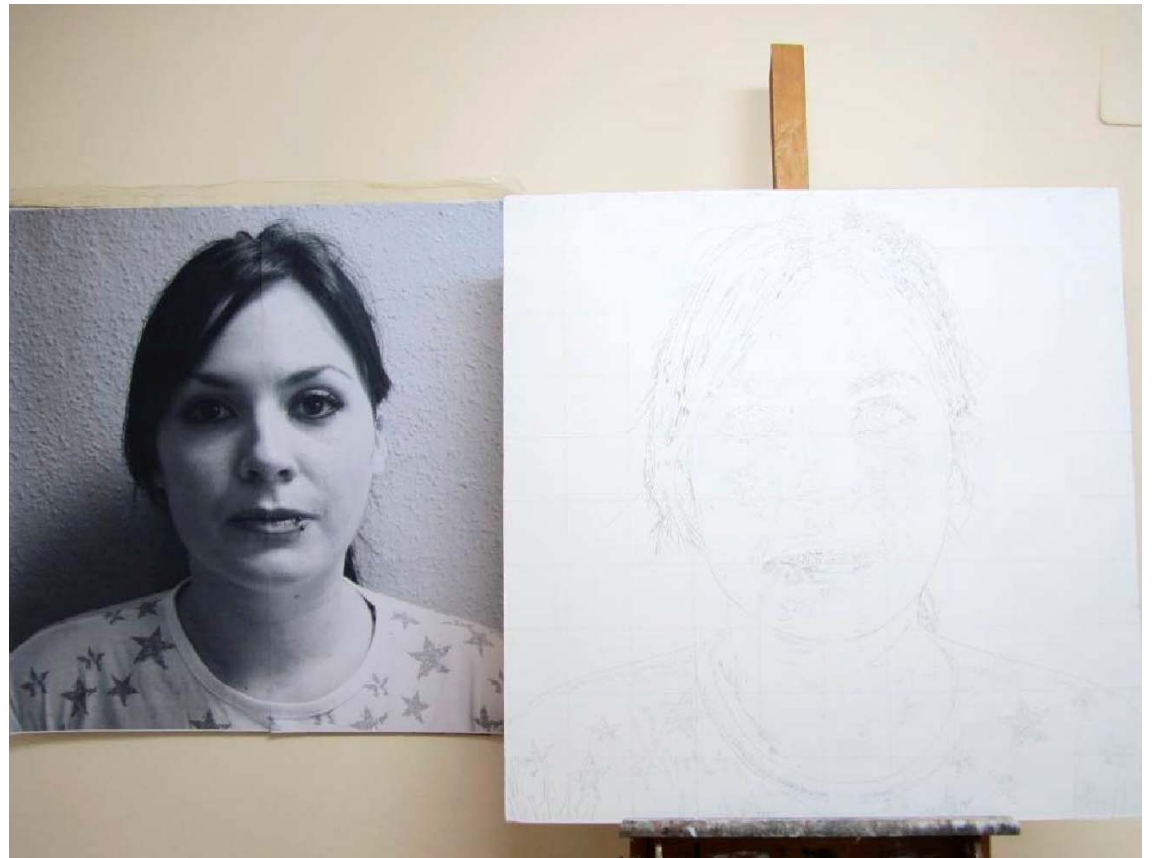


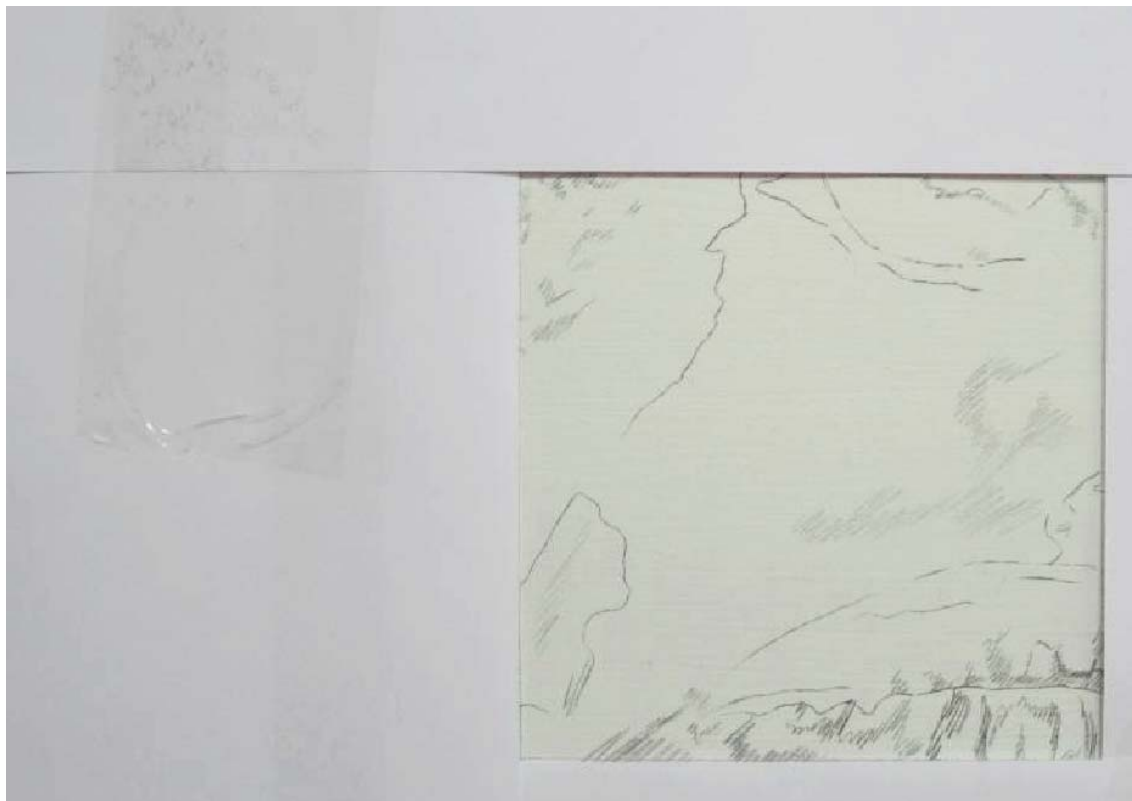
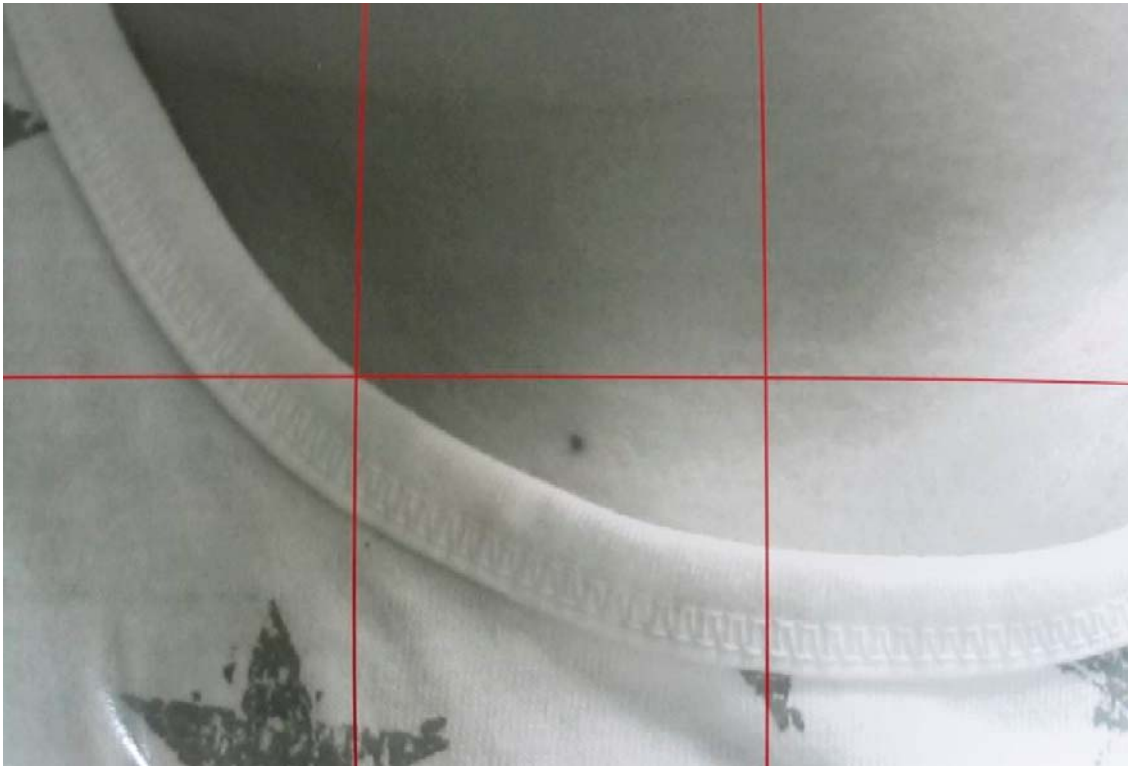




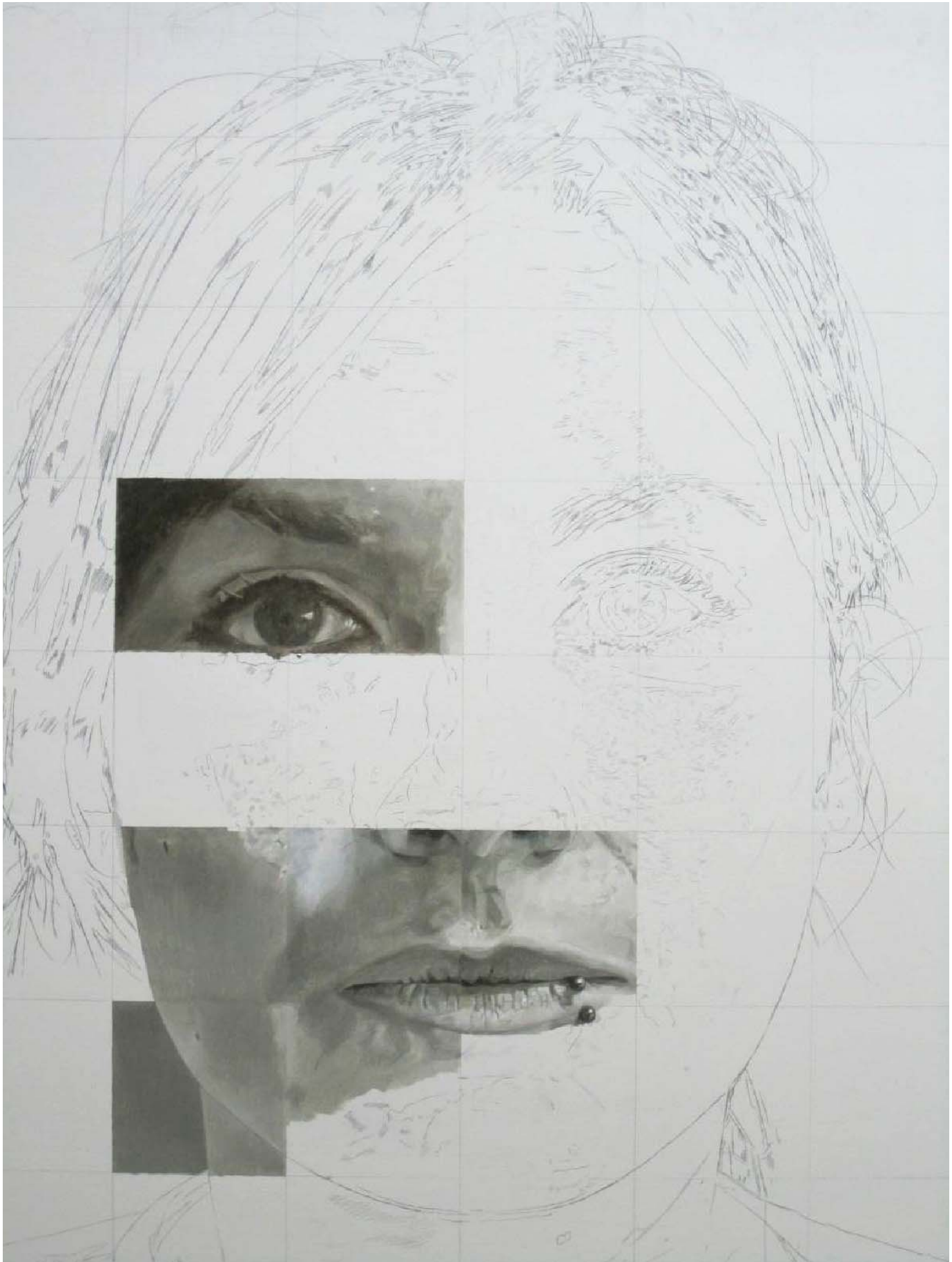
**"ROCÍO"**  
2013  
Acrílico/Óleo sobre tabla  
100 x 100 cm.



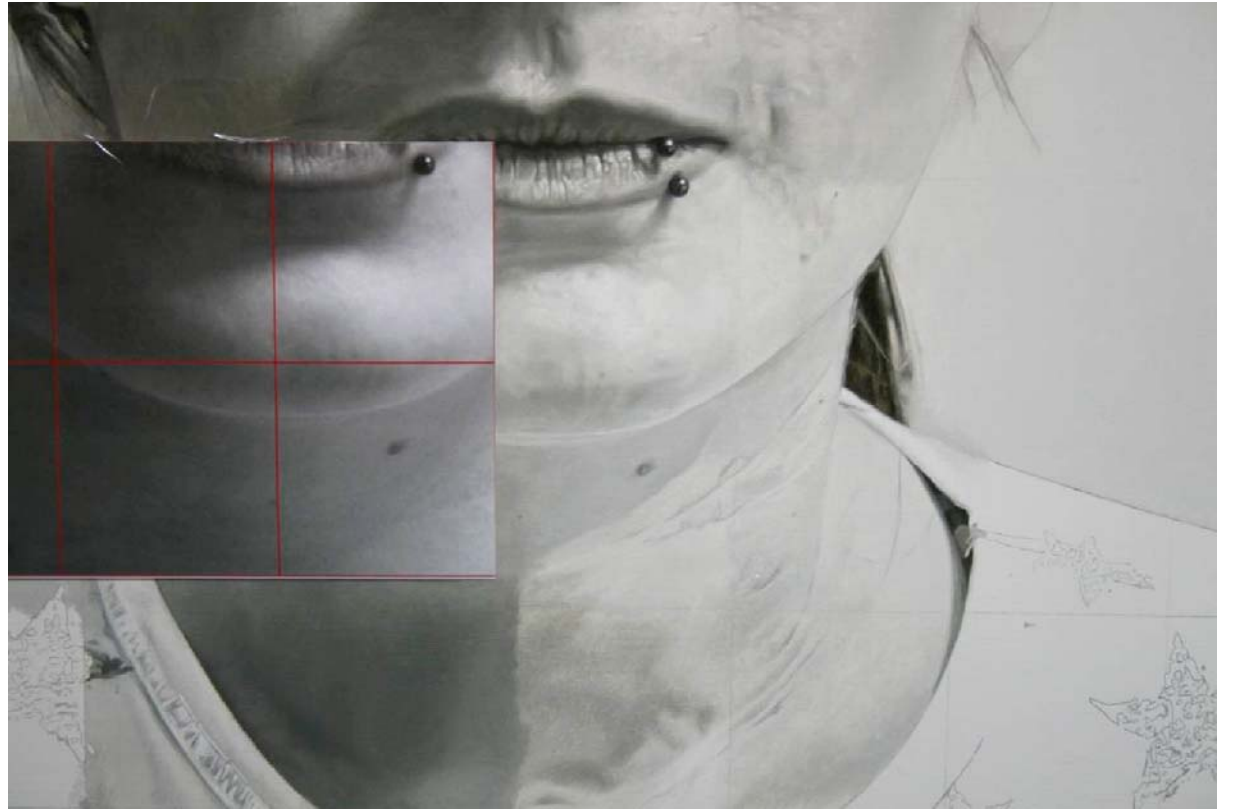




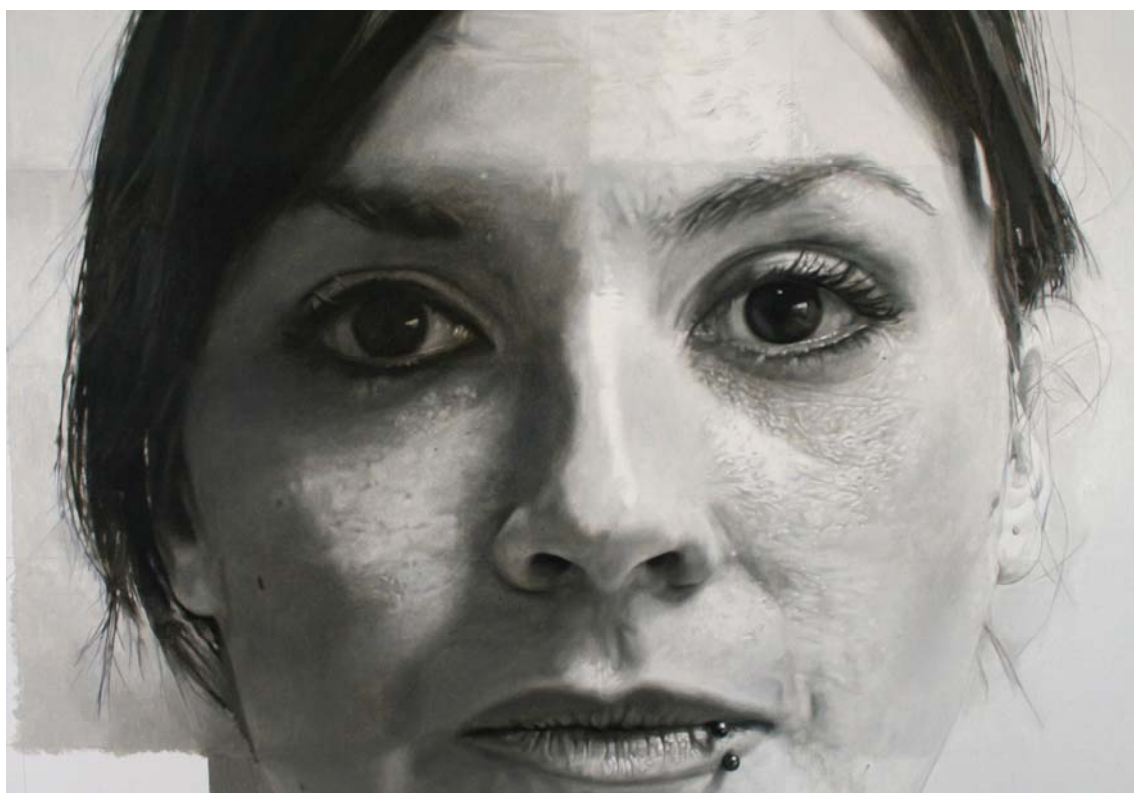














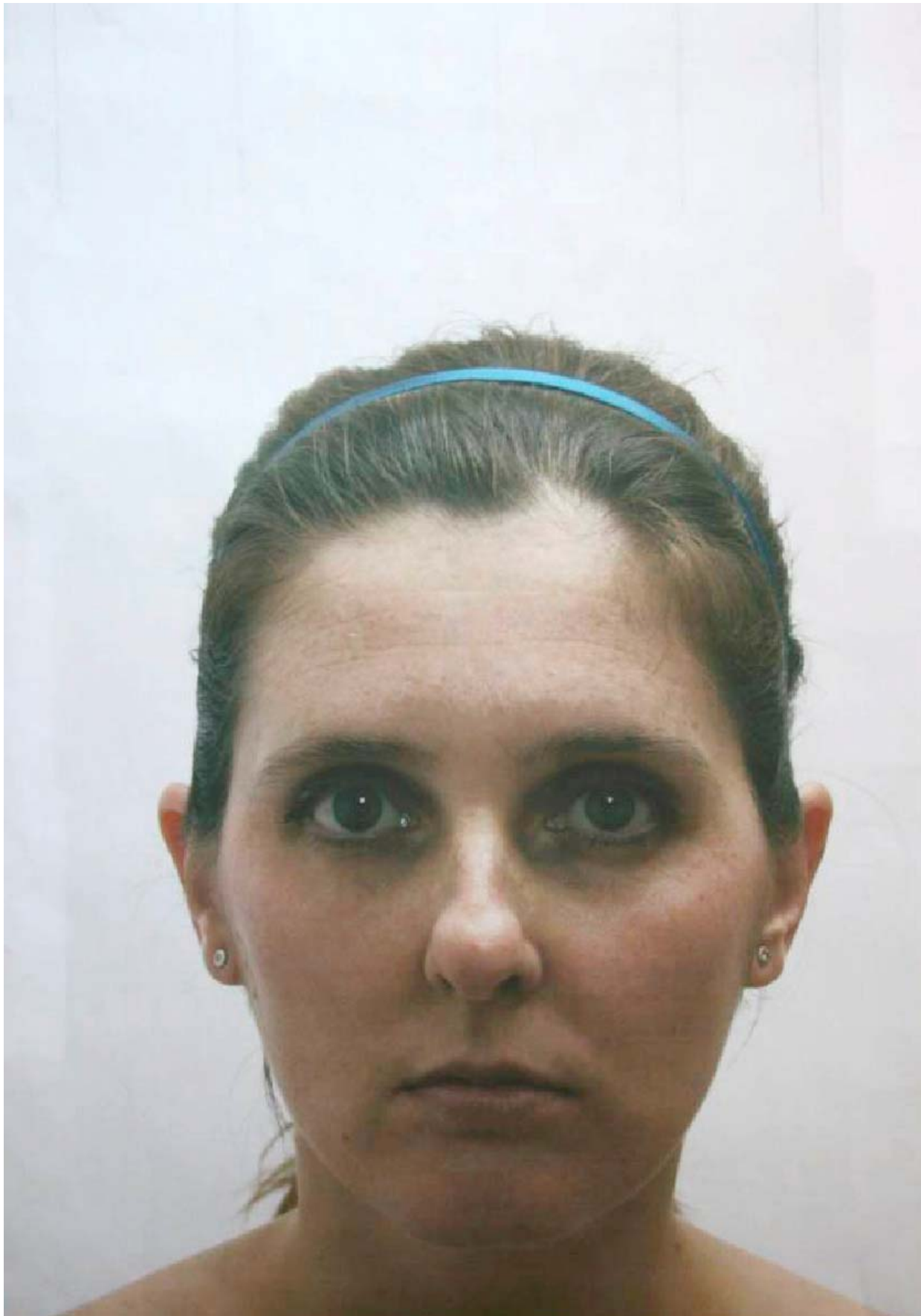


**"BEA/ACUARELA"**

2013

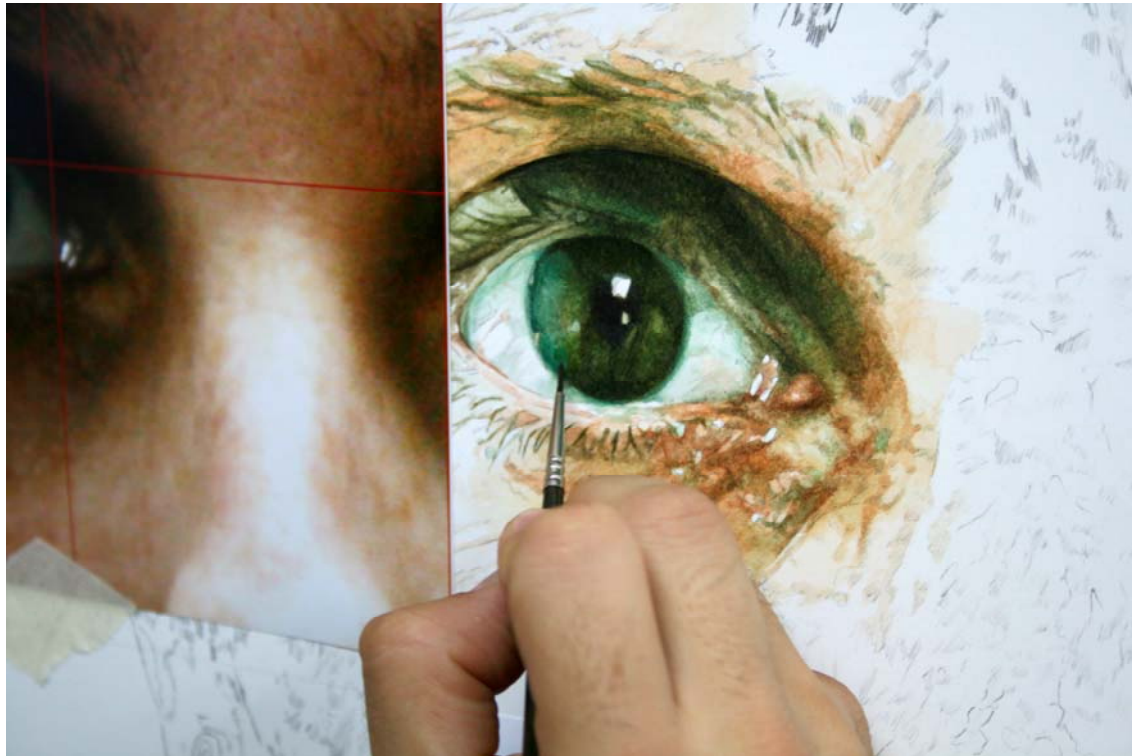
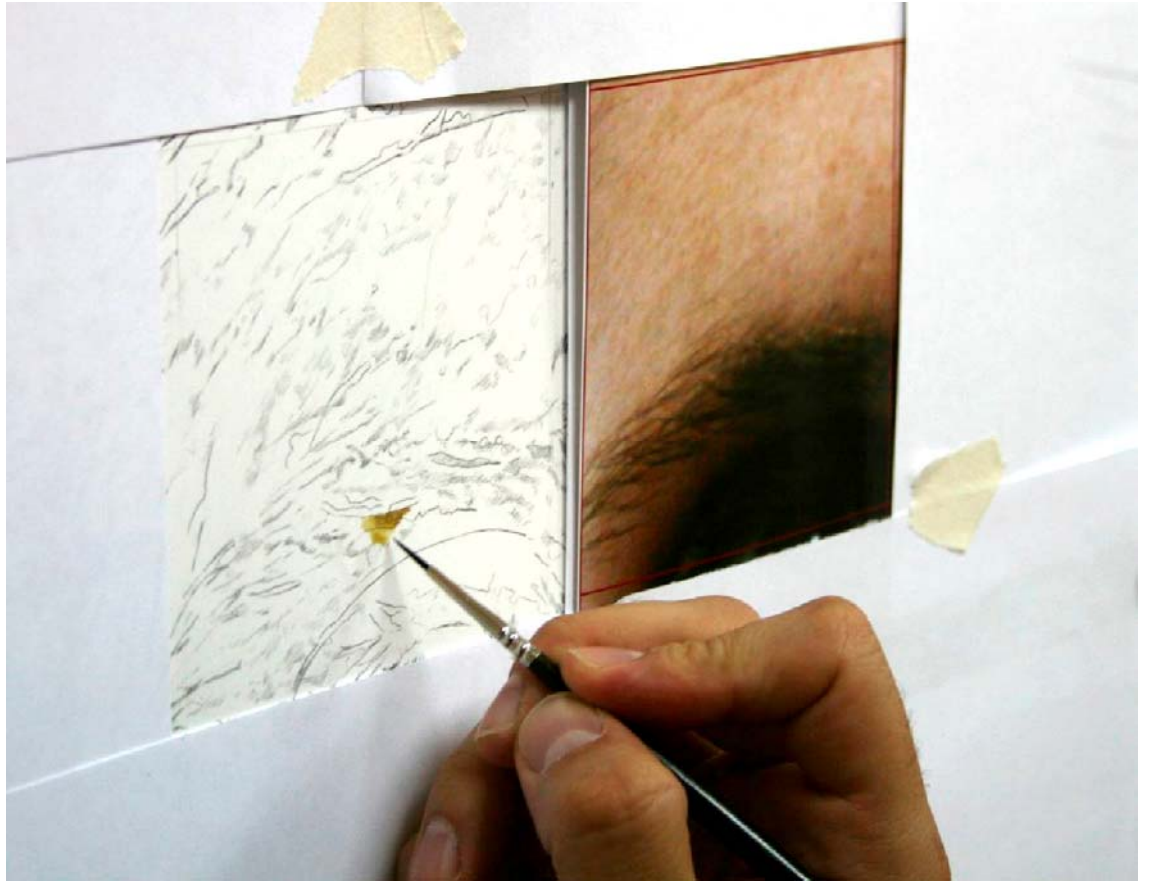
Acuarela sobre papel encolado a tabla  
100 x 70 cm.

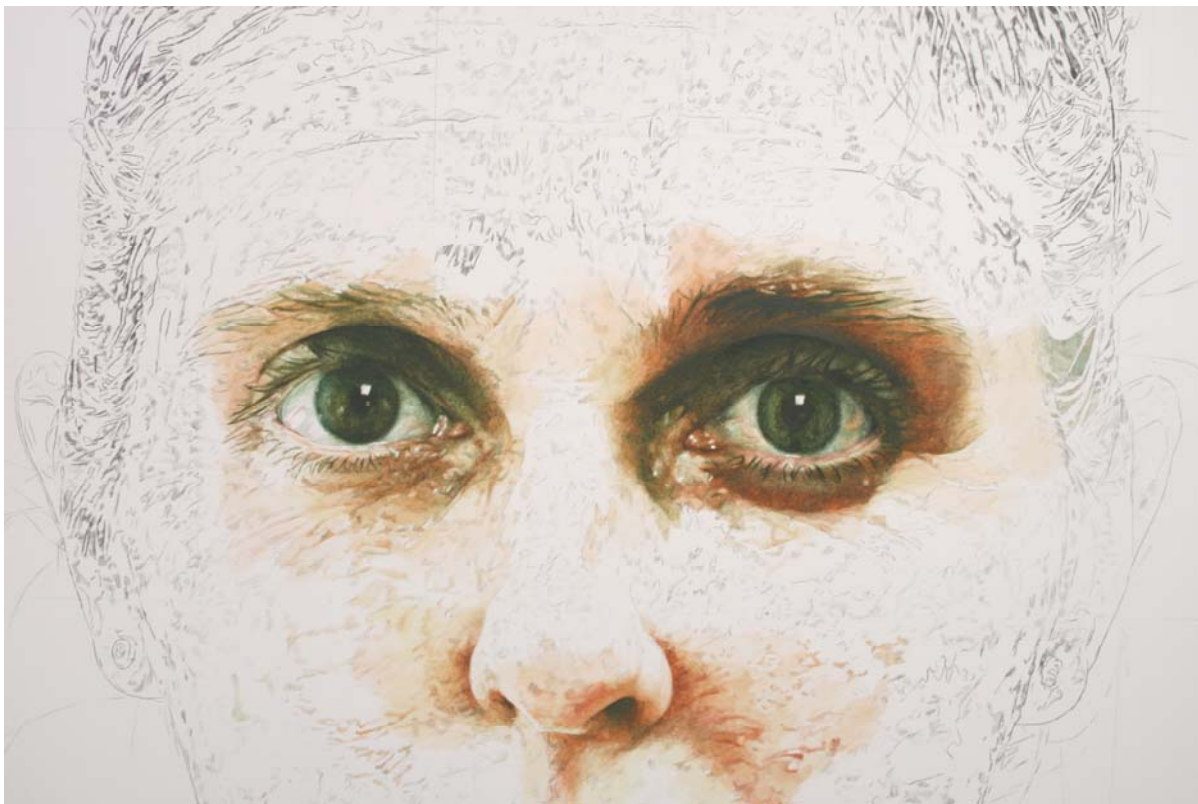
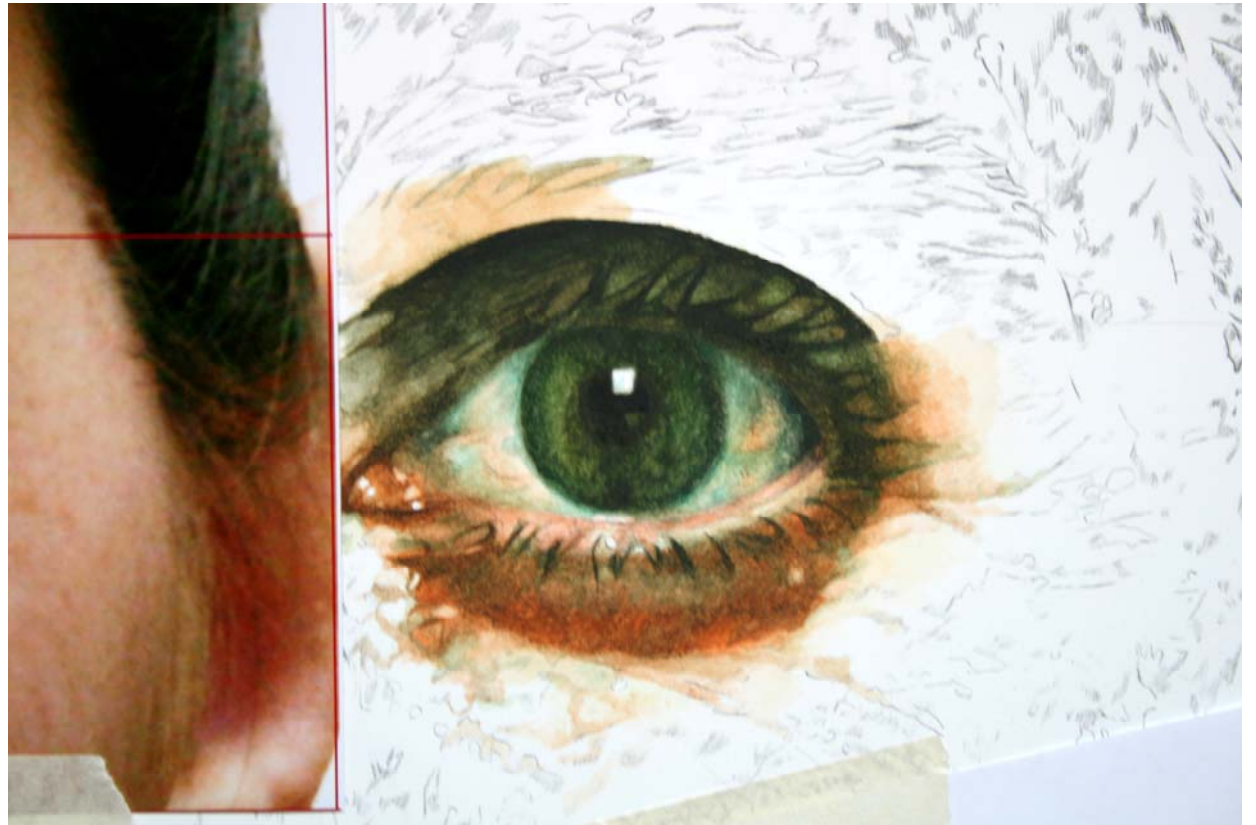


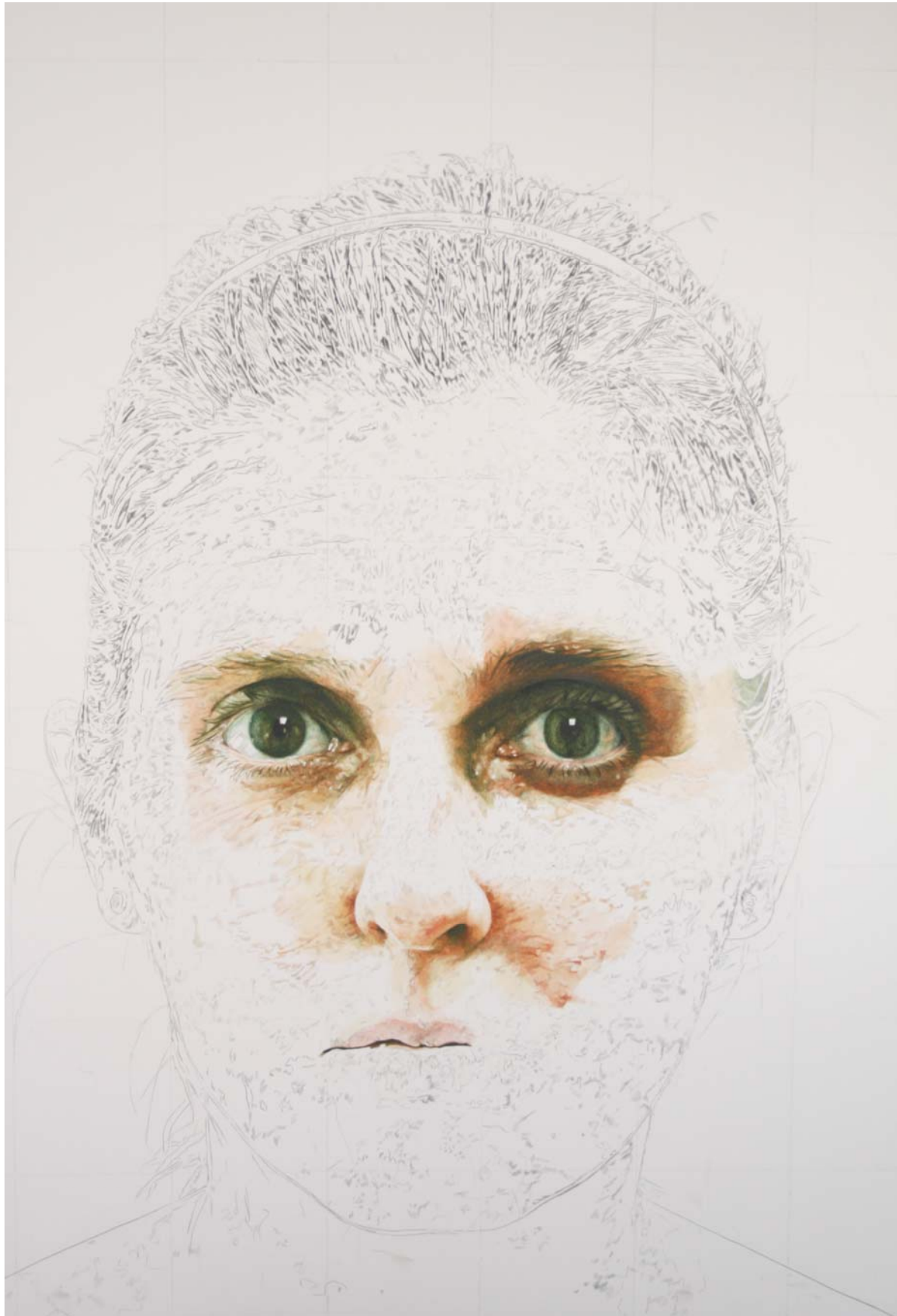












**"BEA"**  
2013  
Óleo sobre tabla  
180 x 180 cm.



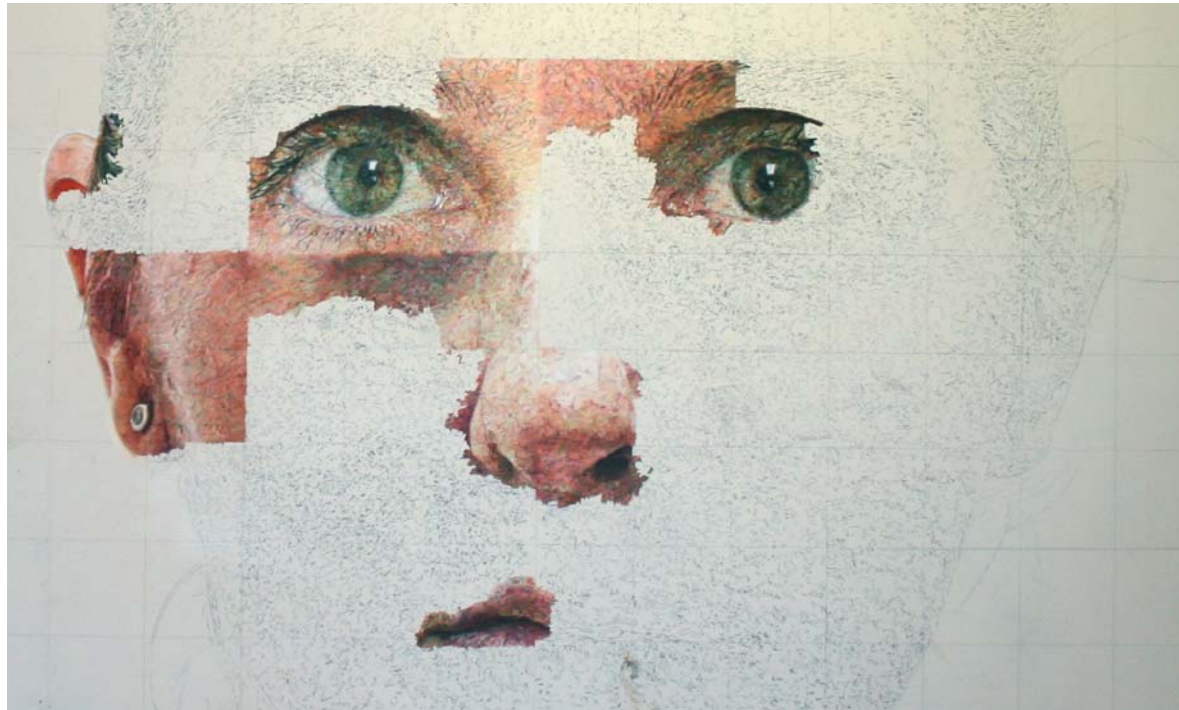


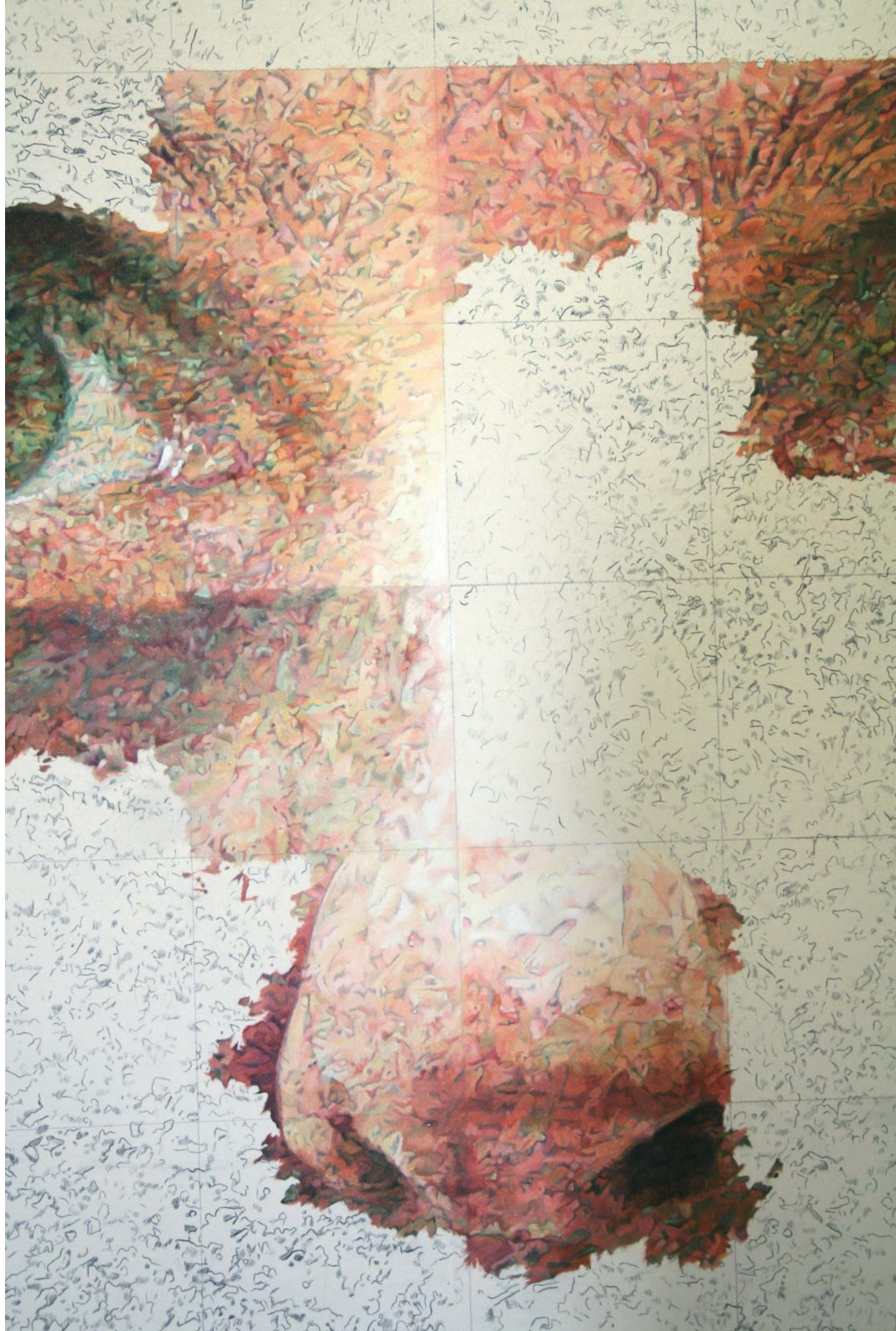


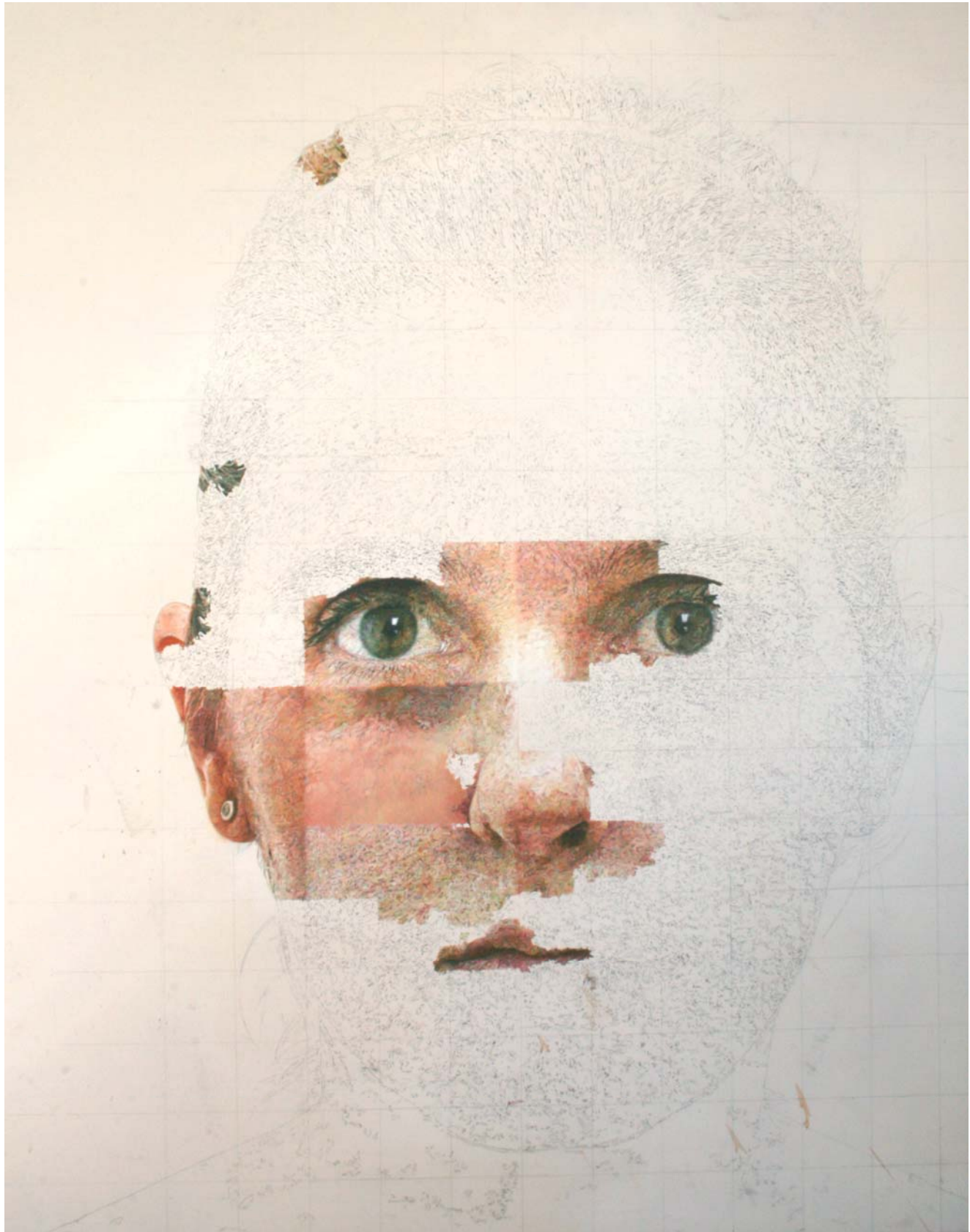






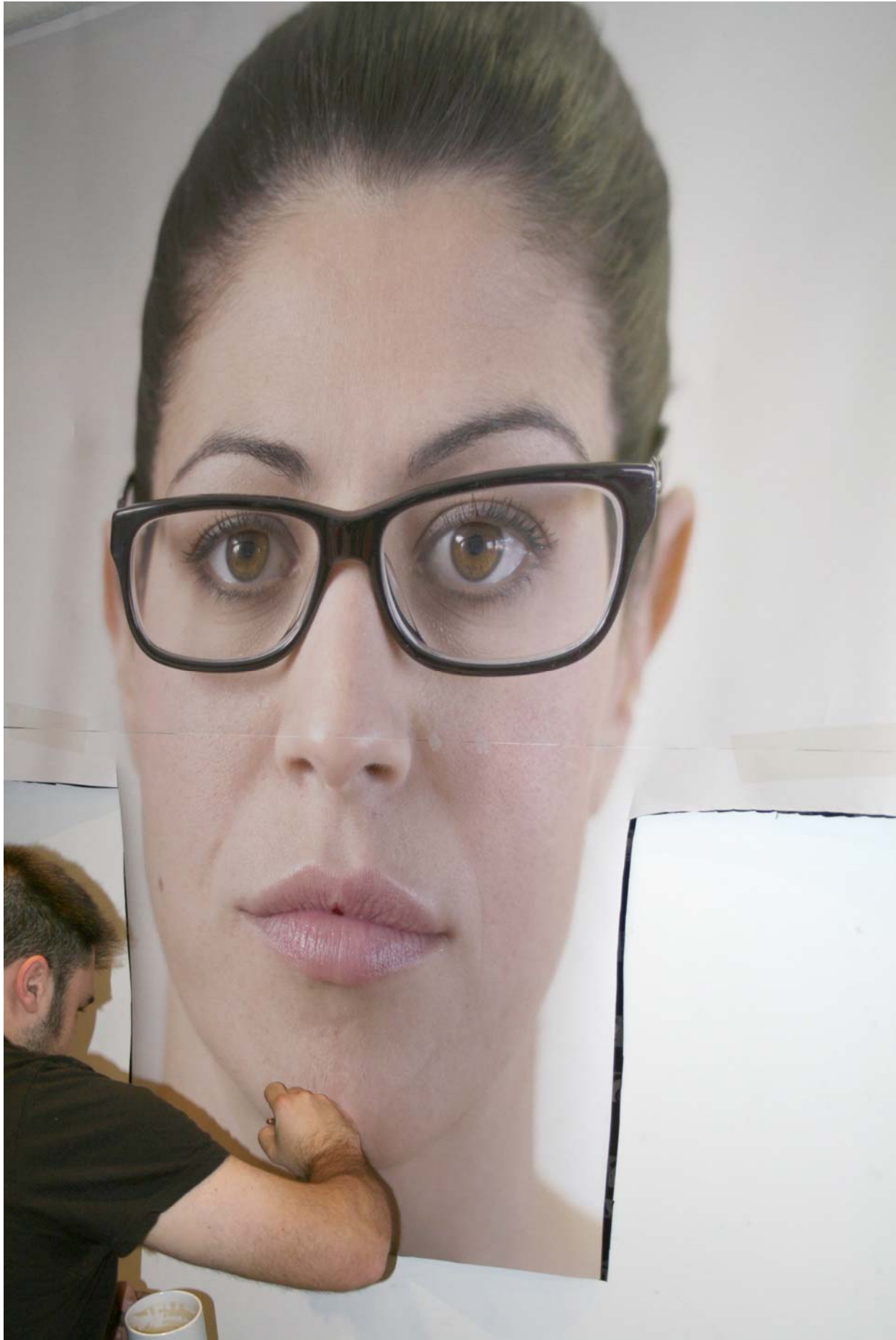




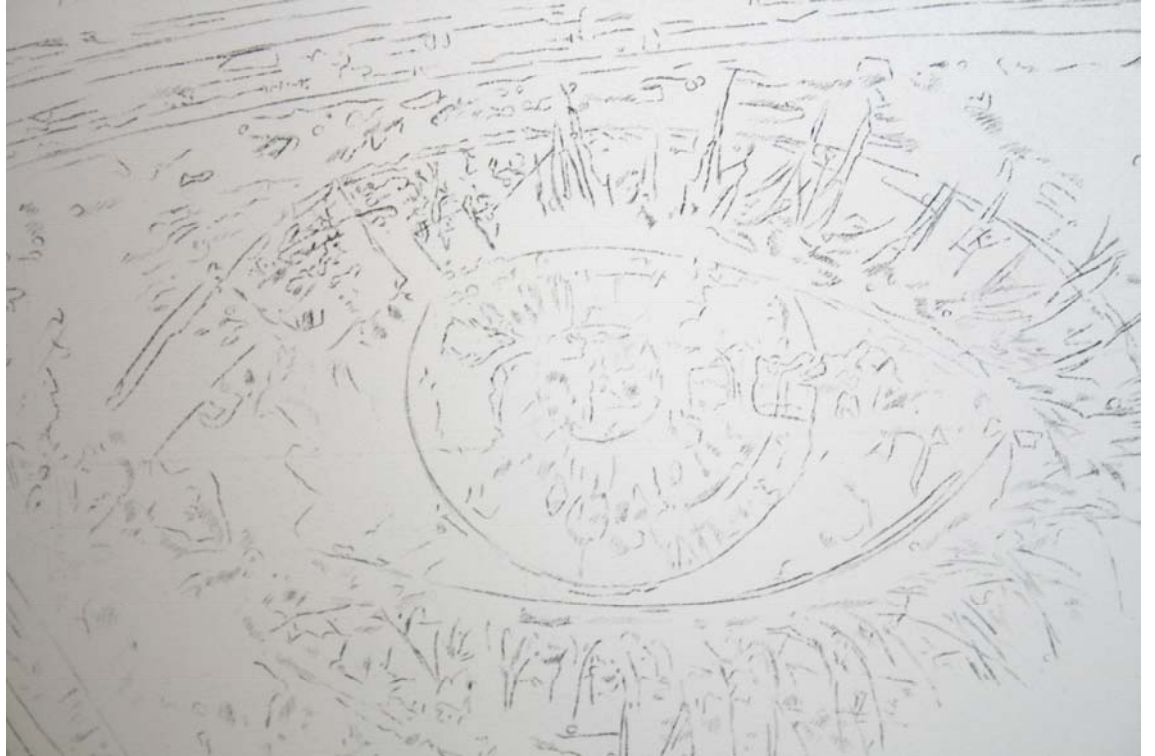


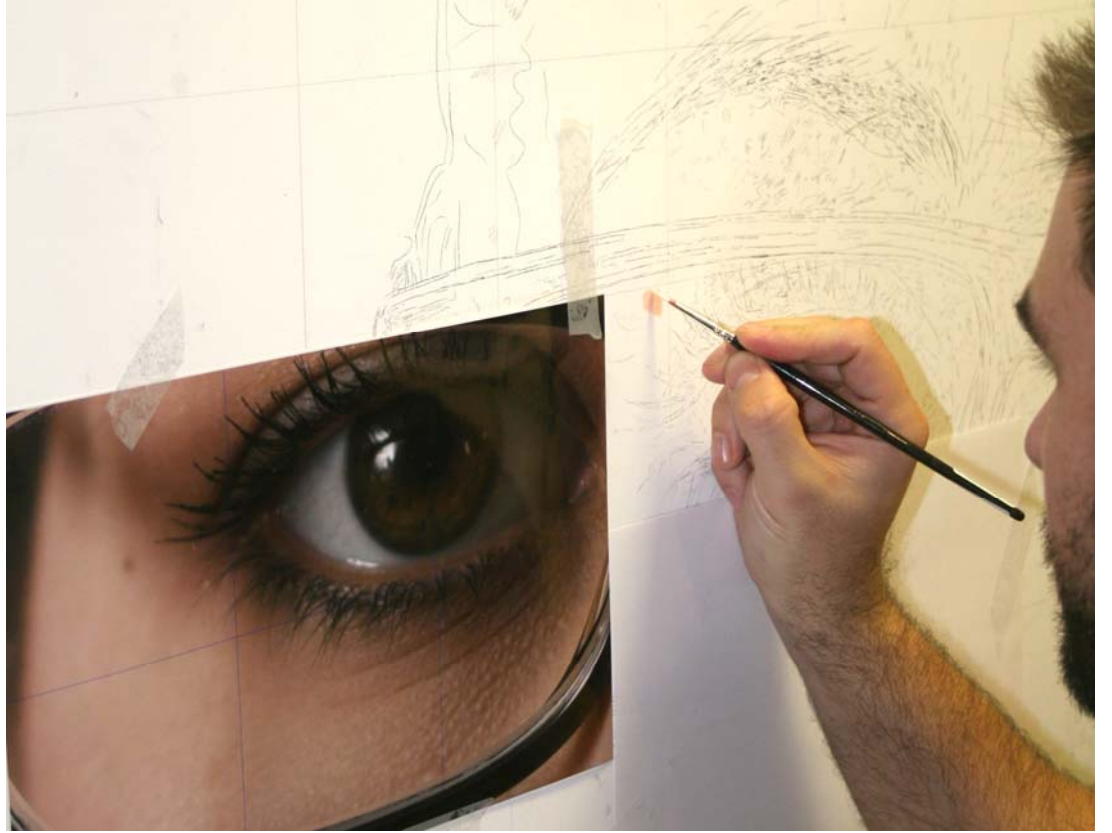
**"ISA"**  
2014  
Óleo sobre tabla  
180 x 180 cm.



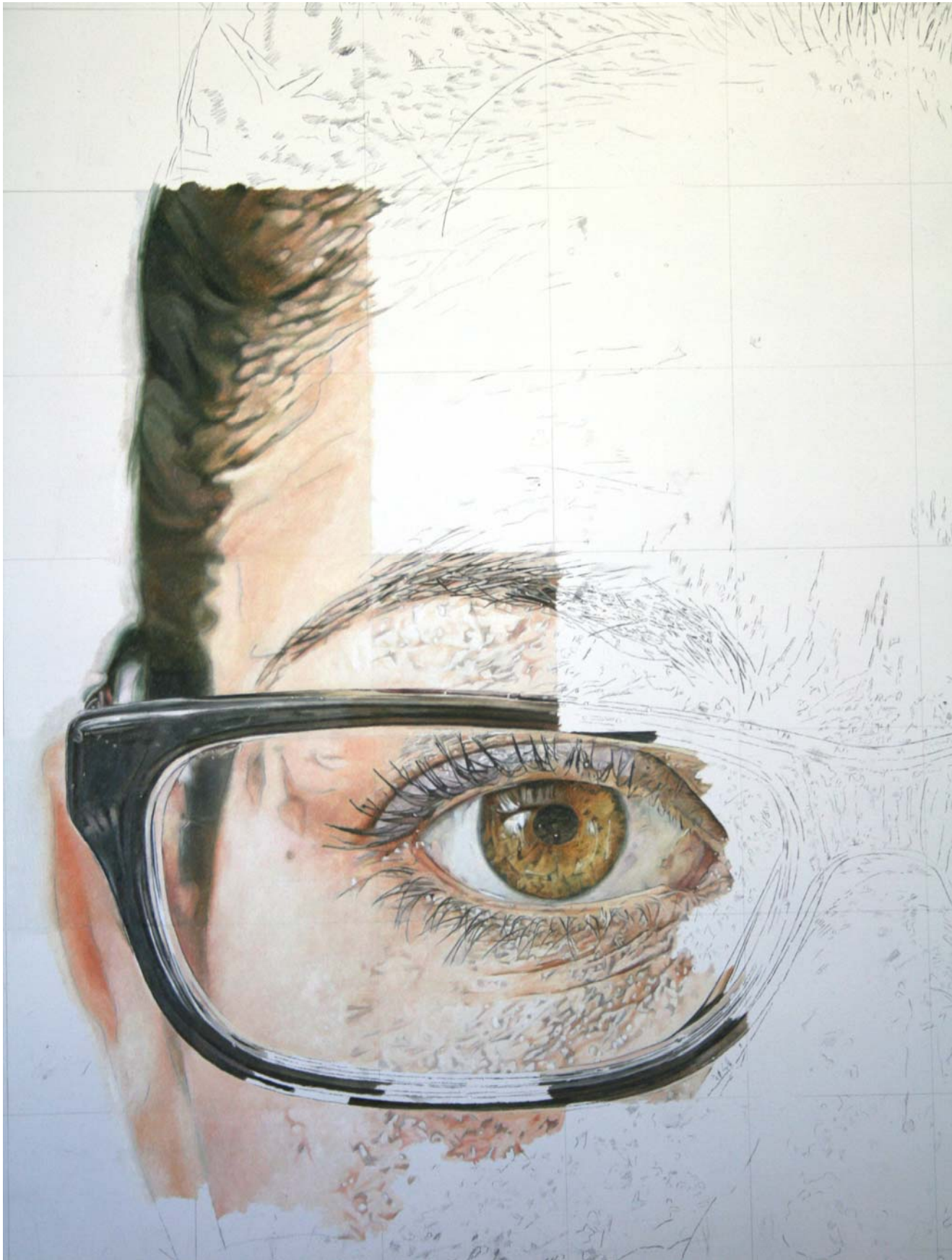


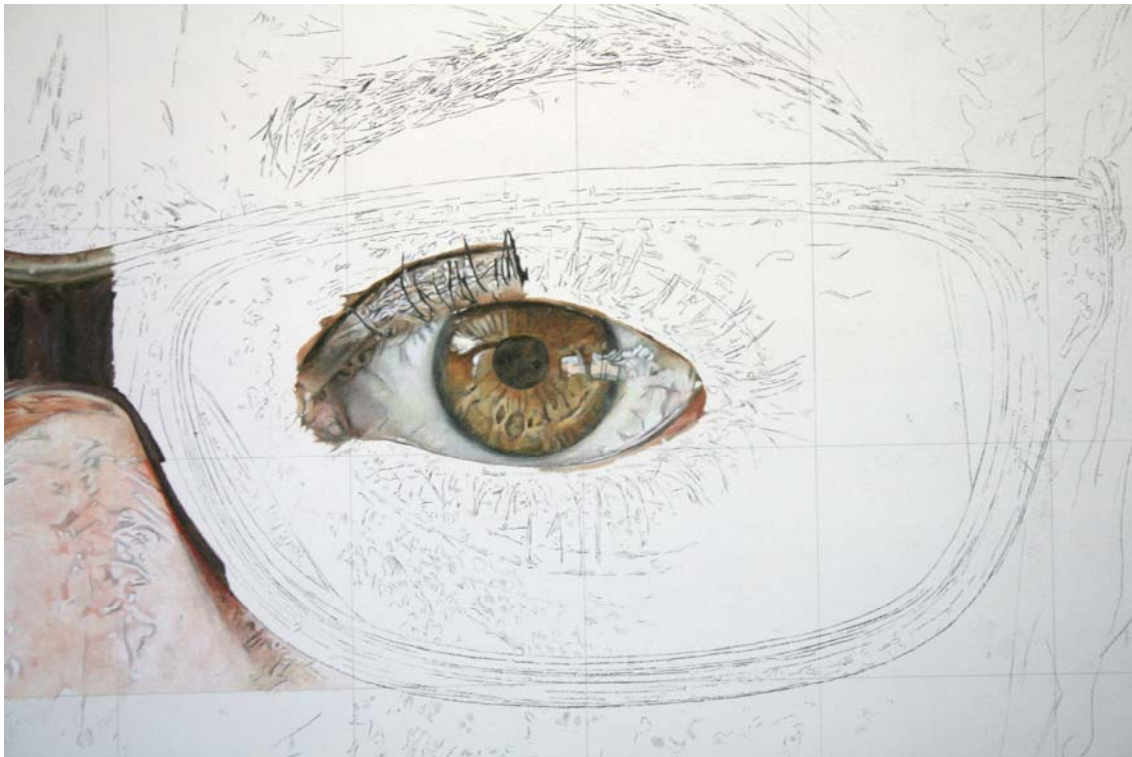






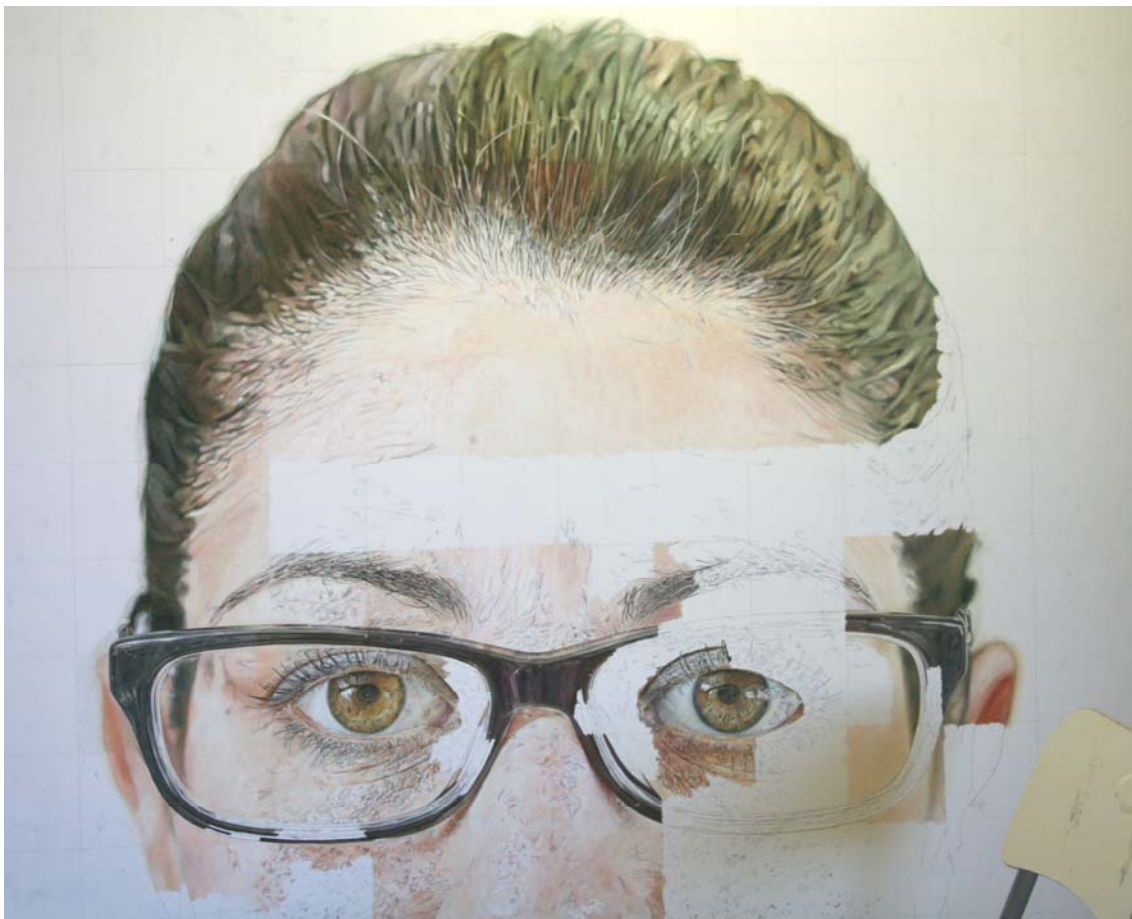
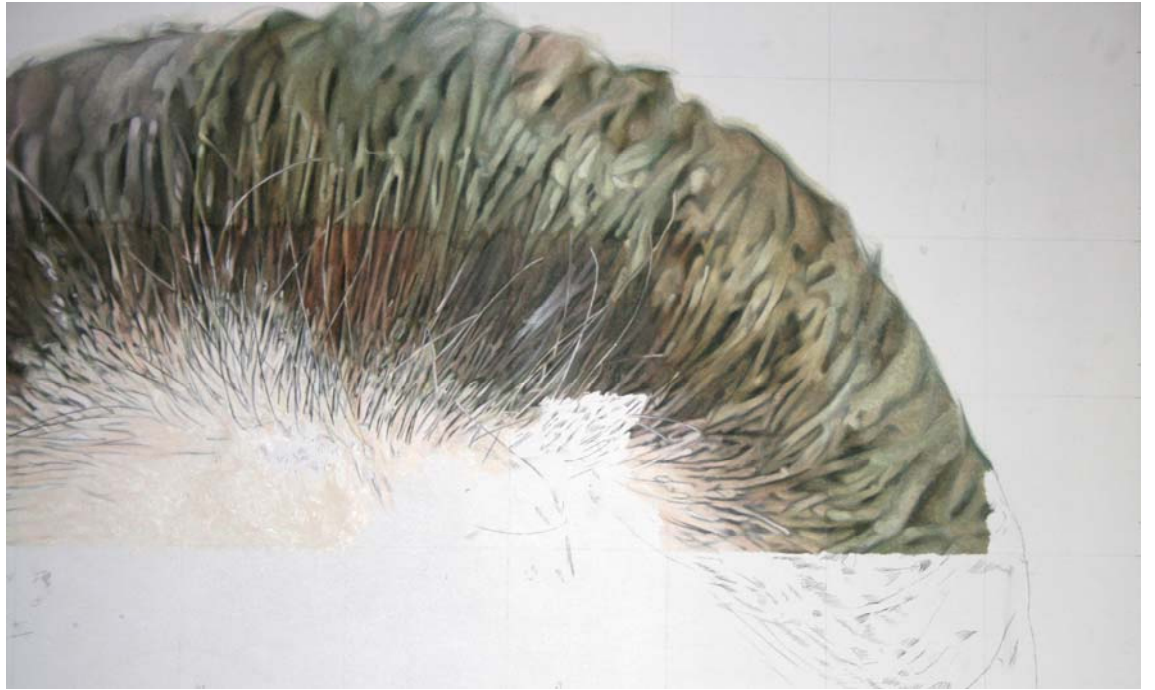


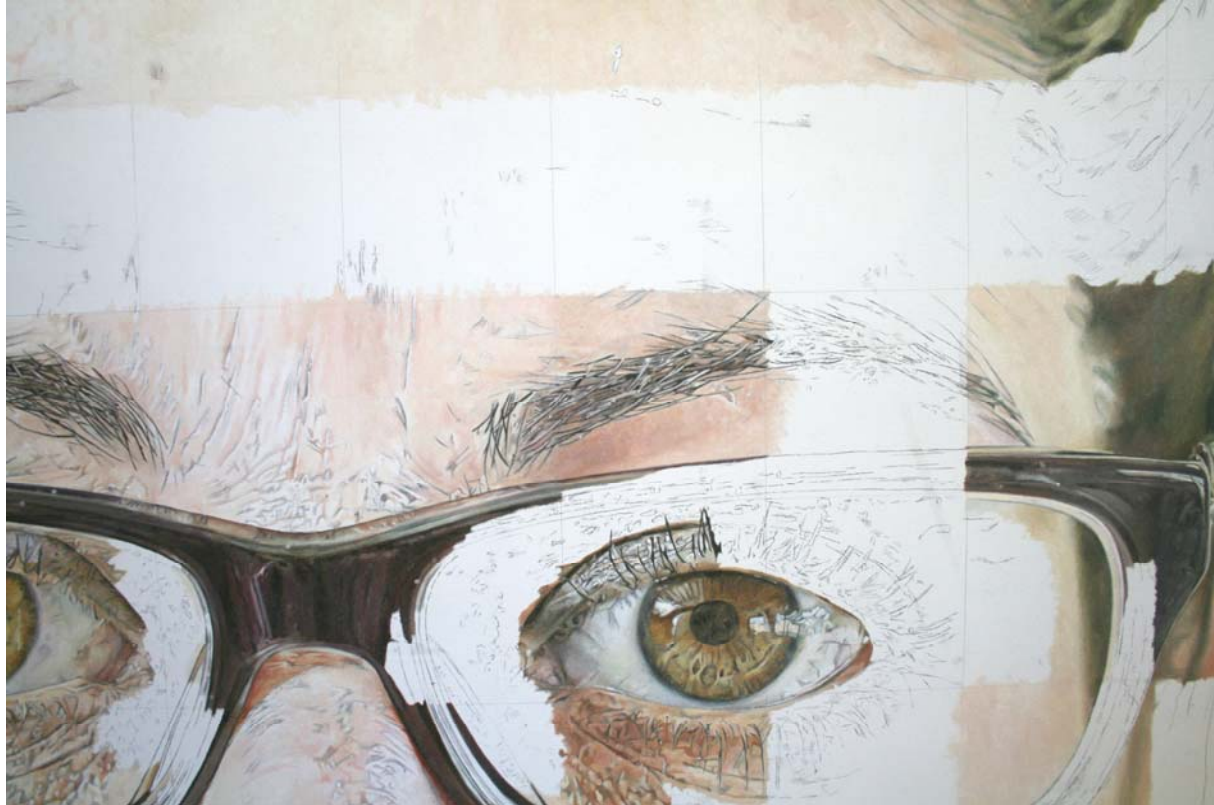


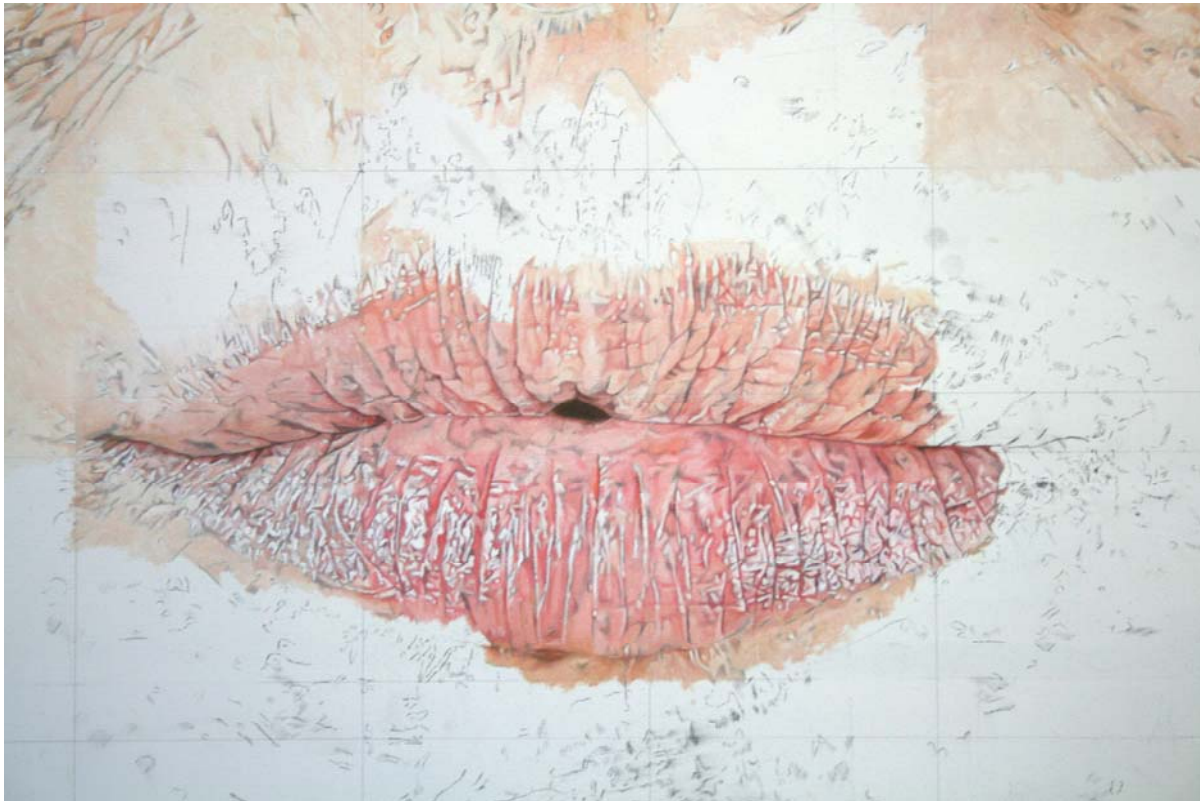
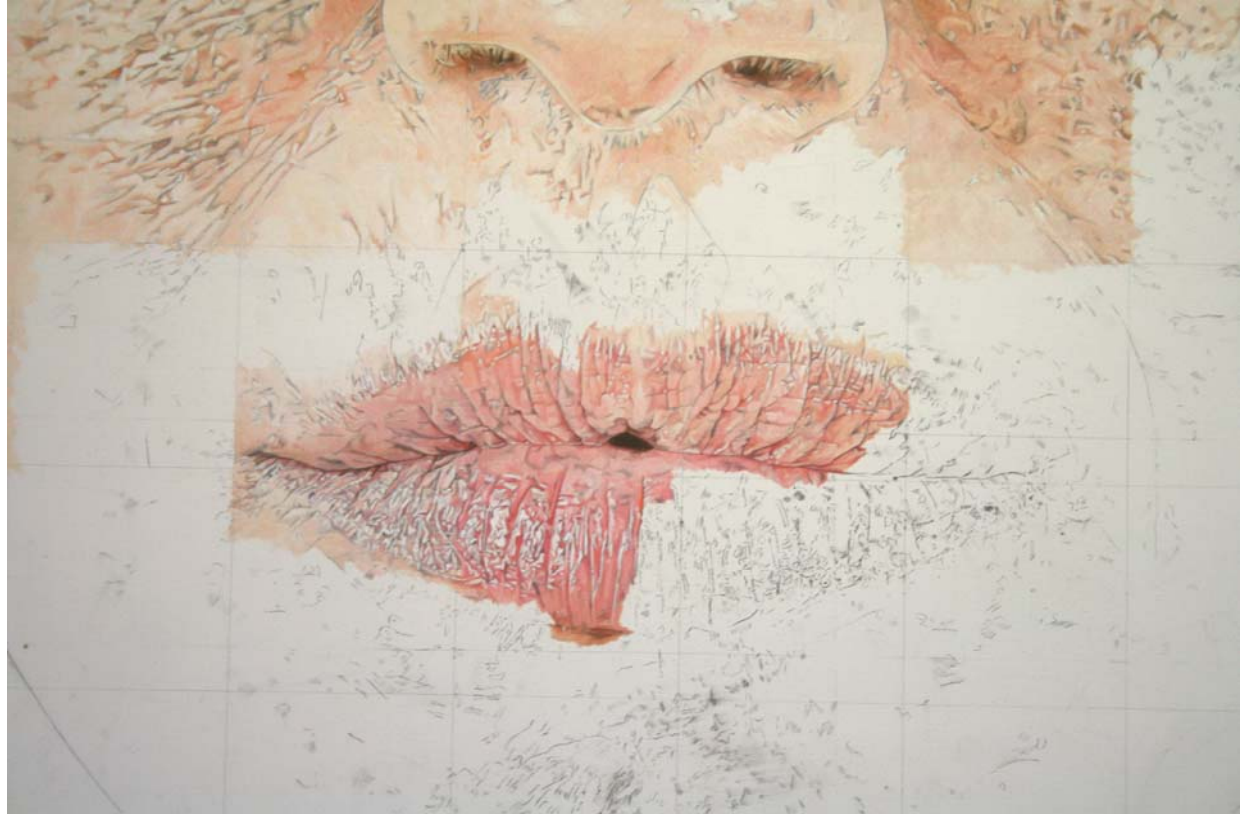


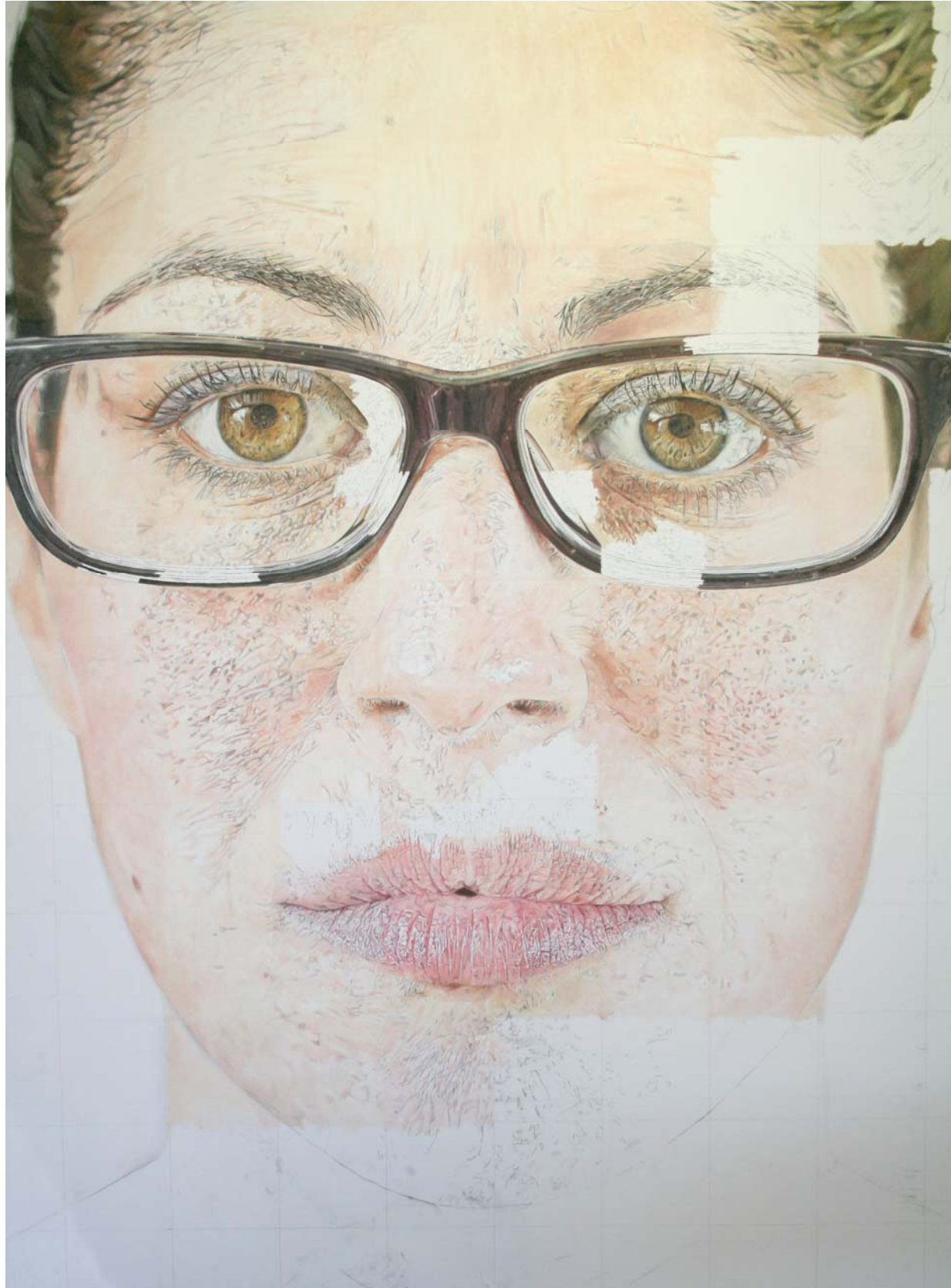


























**ANEXO 2:  
CRONOLOGÍA**



## 1940

Charles Thomas Close nace en Monroe, Washington, el 5 de Julio. (fig. 1)

## 1948-51

Durante su infancia comienza a recibir clases particulares de pintura bajo la tutela de una antigua alumna del Art Students League de Nueva York. En ellas, Close trabaja del natural, pintando desde paisajes a desnudos, lo que le permitirá adquirir distintos conocimientos técnicos sobre pintura.

Complementando esta formación, estudia la obra de artistas como Ernest Hamlin Baker o Boris Chaliapin, ilustradores de revistas como Saturday Evening Post o Times (fig. 2). Su interés se centra en descubrir el proceso metodológico que siguen en la formación de esas imágenes. Analizar cómo se construía una imagen, le enseñó a dividir un todo en partes mas pequeñas para poder ser comprendida más fácilmente. Esta metodología marca lo que en un futuro significará el proceso de realización de gran parte de su obra.

En su etapa escolar se descubre que sufre prosopagnosia (enfermedad que dificulta enormemente el reconocimiento de los rostros) y dislexia. Debido a esto, actividades como la lectura supondrán un obstáculo para él, por lo que tuvo que encontrar un método distinto al habitual para asimilar la información que recibía. Así, desde muy temprano, aprenderá a retener dicha información mediante su división en pequeños fragmentos, para posteriormente unirlos de una manera comprensible para él.

## 1953

A los 13 años ve por primera vez una pintura de Jackson Pollock en el Museo de Arte de Seattle. La visión de esta obra le marcará profundamente.

Al observar esta pintura, realizada mediante la técnica del dripping, Close se siente indignado a la vez que atraído por un tipo de arte que rompe con todo lo establecido. Será esta experiencia la que Close persiga a lo largo de toda su vida, intentando volver a recrear esa sensación de ser sorprendido por una obra de arte.



Fig. 1  
Casa en la que nace Chuck Close, situada en el 134 de la South Madison Street, Monroe, Washington.

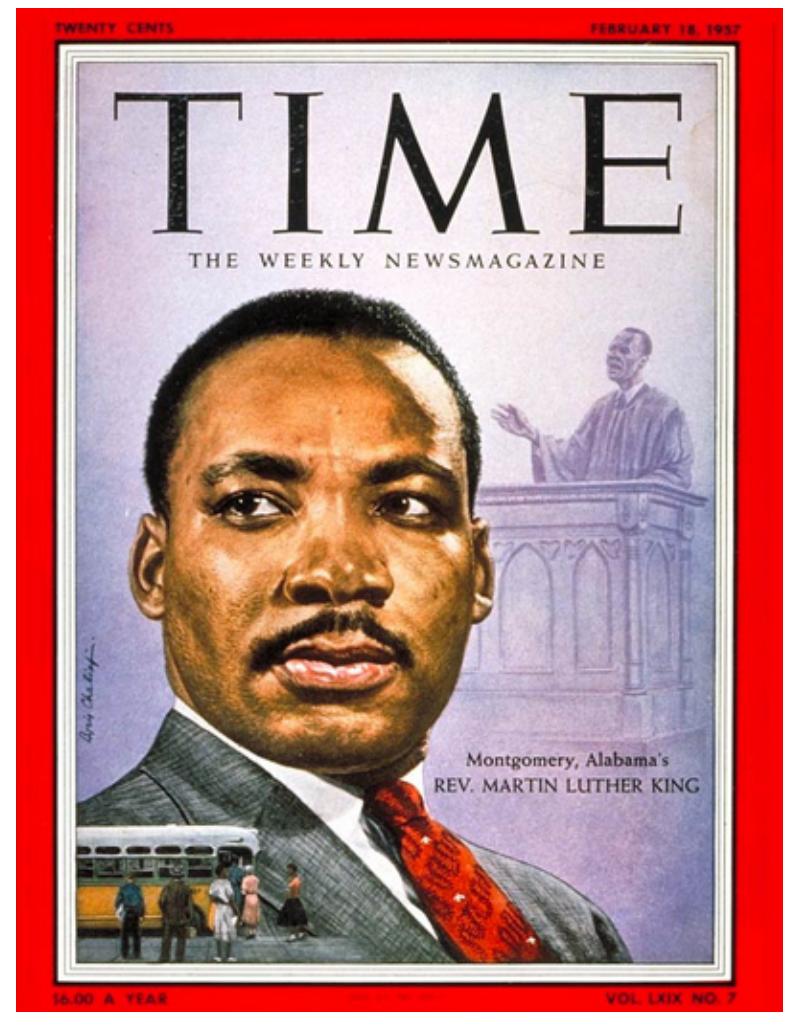


Fig. 2  
Boris Chaliapin, Martin Luther King, 1957.

### 1958

Inicia sus estudios en el *Everett Community College*, Washington, fundado y dirigido por Russel Day, donde pudo formarse con profesionales experimentados como Donald Thompson y Larry Bakke, ya que este centro contaba con un importante programa de arte.

### 1958-62

Cursa estudios en la Universidad de Washington, Seattle, donde se graduará *magna cum laude*.

Obtiene una beca para asistir a la *Yale Summer School of Music and Art*, en Norfolk, Connecticut. En esta escuela algunos de sus compañeros fueron Brice Marden o Vija Celmens. A su vez, entre sus profesores se encontraban artistas reconocidos a nivel internacional como Philip Guston o el fotógrafo Walter Evans.

Participa con la obra "*Betsy Ross Revisited*" (1961) en el *Northwest Annuals* (fig. 3), exposición celebrada en el Museo de Arte de Seattle. La obra no estuvo exenta de polémica, ya que estaba compuesta por la bandera estadounidense, sobre la que Close había pintado una especie de champiñón haciendo clara referencia a la bomba atómica, junto a las palabras: "E Pluribus Unum". En esta pintura se aprecia un claro interés por el Modernismo Americano de posguerra, destacando la obra de Willem De Kooning, ya que a Close le fascinaba la manera en que éste conjugaba elementos figurativos dentro de un lenguaje totalmente abstracto.

### 1962-64

Asiste a la *Yale University School of Art and Architecture*, New Haven licenciándose con los máximos honores, al igual que en el master en Bellas Artes que realizará posteriormente en esta misma universidad, donde tuvo como compañeros a Richard Serra, Nancy Graves, o Janet Fish, entre otros.

En esa época, Close visita regularmente la ciudad de Nueva York y sus galerías de Manhattan, ya que New Haven se encuentra relativamente próxima. Dentro de las nuevas tendencias empezaban a destacar artistas como Andy Warhol, James Rosenquist y Roy Lichtenstein. Frente a ellos, empezó a emerger otro grupo más joven, entre los que se encuentran Frank Stella, Sol Le Witt o Robert Morris.



Fig. 3  
Betsy Ross Revisited. 1961.  
218,4 X 281,9 Ccm.

### 1964-65

Tras la concesión de la beca *Fulbright*, se trasladará a la *Akademie der Bildenden Künste* de Viena con el objetivo de estudiar la obra de Gustav Klimt y Egon Schiele. Desde allí, tendrá la oportunidad de viajar por toda Europa, recorriendo galerías y museos, permitiéndole conocer así el trabajo de maestros como Vermeer o Velázquez.

Esta experiencia le servirá para enriquecerse tanto personal como profesionalmente, ya que ampliará sus horizontes al poder observar todo lo que se estaba realizando dentro del panorama artístico en esos momentos en Europa.

### 1965

De vuelta a Estados Unidos, la Universidad de Amherst, Massachusetts, le ofrece una plaza como profesor. Allí, impartirá clases hasta mediados de 1967, donde conocerá a Leslie Rose, alumna suya y la que será su futura mujer.

En esta etapa Close no había logrado aún definir su trabajo, al encontrarse excesivamente influenciado por la obra de De Kooning. El hecho de no poder lograr un estilo propio y personal, le atormentaba enormemente. Era el momento de partir de cero y

encontrarse a sí mismo. De esta forma, enfocó su trabajo hacia un tipo de pintura que partía de la fotografía como referente, separándose de la pintura abstraccional a la que había permanecido unido hasta ese momento.

### 1966

A partir de la utilización de fotografías en blanco y negro tomadas por él mismo, intentará la realización de un primer desnudo, que abandonará posteriormente al fracasar en su intento de traducir dichas imágenes a color mediante la pintura.

### 1967

Se desplaza a Nueva York, donde comenzará a impartir clases de dibujo y pintura en la *School of Visual Arts*, hasta 1971.

Encuentra estudio en la zona del bajo Manhattan, posteriormente conocida como SoHo, en el número 27 de la calle Green. Era un distrito al que empezaban a mudarse muchos artistas durante la década de los años 60, siendo conocido como el distrito de los lofts.

Close comienza a trabajar en su trabajo más ambicioso hasta el momento: *"Big Nude"* (fig. 4). Esta obra se basaba en el monumental desnudo que había comenzado durante su estancia en la Universidad de Amherst. La pintura tenía al igual que la anterior unas dimensiones enormes, de unos tres metros de alto por seis de largo.

Para su realización utiliza las mismas fotografías que entonces, sólo que en esta ocasión se servirá del blanco y negro, enfatizando de esta forma su carácter fotográfico.

Posteriormente, comienza a trabajar en la serie de ocho "cabezas", realizadas todas ellas mediante aerógrafo, partiendo al igual que en *"Big Nude"*, de imágenes en blanco y negro. Dicha serie comienza con *"Big Self-Portrait"* (fig. 5), finalizándose con la obra *"Keith"* en 1970.



Fig. 4  
Observador frente a "Big Nude".  
297,2 x 643,9 cm.

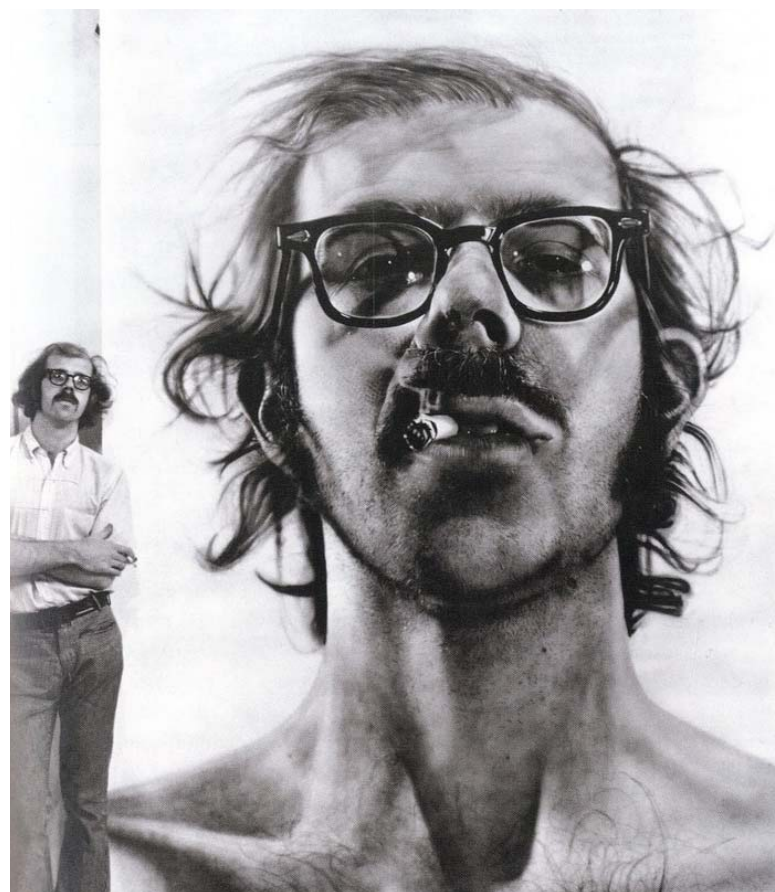


Fig. 5  
Chuck Close junto a "Big-Self Portrait", 1968.  
273,1 x 212,1 cm.

### 1969

El Museo *Walker Art Center* de Minneapolis adquiere la obra "*Big Self-Portrait*".

Comienza a trabajar con la *Baker Gallery*, Nueva York, bajo la dirección de Klaus Kertess. Dicha galería estaba considerada como una de las más importantes, significándose por su clara posición hacia un tipo de pintura no figurativa.

Su obra es incluida por primera vez en la exposición anual celebrada en el *Whitney Museum of American Art* con "*Richard*". A su vez, el museo adquiere para su colección permanente la pintura "*Phil*".

### 1970

La crítica de arte Cindy Nemser entrevista a Close para la publicación *Artforum* bajo el título "*An interview with Chuck Close*"; casi al mismo tiempo otro artículo de Nemser titulado "*Presenting Charles Close*" se publicará en *Art in America*. Debido a un error a la hora de transcribir sus iniciales "CC" en la entrevista para *Artforum*, se dio a conocer al gran público por Chuck, nombre hasta entonces reservado para familiares y amigos. Fue a partir de ese momento cuando artísticamente se le empezó a conocer como Chuck Close, obviando su nombre original, Charles.

Las obras "*Frank*" y "*Phil*" serán incluidas en la exposición "*22 realists*", en el *Whitney Museum of American Art*. Anteriormente, Close se había negado a participar, hasta en dos ocasiones, a exponer su trabajo junto a integrantes del movimiento fotorrealista.

Se decide a incorporar el color en sus pinturas; así el procedimiento seguido en estas obras se fundamentará en la división tonal, utilizando para ello los colores primarios, magenta, cyan y amarillo. El primer trabajo realizado siguiendo esta metodología fue "*Kent*".

Durante la década de los 70, Close permanecerá inmerso en la realización de esta serie de obras en color, produciendo prácticamente una al año. "*Linda*", cuyo pelo supuso un reto especial, le costó 14 meses de trabajo.

Se traslada a otro estudio en el número 101 de la calle Prince.

Comienza a impartir clases de pintura en la Universidad de Nueva York, hasta principios de 1973.

### 1971

Finalizada la pintura de "*Kent*", y siguiendo este método divisionista del color, realizará las obras "*Susan*" y "*Nat*" (fig. 6).

Imparte clases durante el verano en la Yale Summer School of Music and Art en Norfolk, Connecticut.

### 1972

Segunda participación en la Exposición anual del *Whitney Museum of American Art*, presentando la obra "*Nat*".



Fig. 6  
Fotografía tomada en el estudio de Close con las obras "*Susan*" y "*Nat*", en proceso (1971).

Close recibe un encargo para la creación de su primer grabado "*Keith/Mezzotint*" (fig. 7), que marcará un punto de inflexión en su carrera artística. Se decanta por el mezzotinto, una técnica desconocida entre sus contemporáneos, ya que se encontraba en desuso desde el siglo XIX.



Fig. 7  
Chuck Close trabajando en "Keith/Mezzotint".  
130,8 x 106,7 cm.

Este grabado se convierte en el primer trabajo en el que la red que divide la imagen se hace perceptible, circunstancia que será aceptada como parte natural del proceso.

Participa en la "Documenta 5" de Kassel, cuyo tema principal se centraba en el concepto de "realidad". Las obras expuestas fueron "John", "Kent" y "Susan", realizadas todas ellas siguiendo la metodología divisionista del color.

### 1973

Close finaliza el primer retrato de su mujer, "Leslie/Watercolor".

Expone por primera vez en el Museum of Modern Art, Nueva York, bajo el título de "Projects: Chuck Close/Liliana Porter" (fig. 8).



Fig. 8  
Parte de la muestra de "Projects: Chuck Close/Liliana Porter".

La obra "Keith/Mezzotint" será expuesta junto con sus 19 pruebas de estado. Entraría a formar parte de la colección del museo en 1972.

El 15 de julio de 1973 nace su hija, Georgia Molly.

Comienza las obras realizadas con puntos de tinta, técnica que desarrollará hasta 1978. La primera de ellas será "Keith/1280". Esta cifra, que forma parte del título, determina a su vez el número de celdas en que se divide el espacio pictórico. La imagen se obtiene mediante la aplicación de puntos de tinta negra realizados con aerógrafo.

### 1974

Siguiendo con la realización de estos trabajos, finaliza la de mayor tamaño, "Robert/104,072". Será incluida en la colección del *Museum of Modern Art* en 1976.

En esta serie de obras pretende experimentar acerca de cuanta información es necesaria para hacer reconocible una imagen.

Se traslada a un nuevo estudio situado en el número 89 de la calle *West Third*, tres manzanas al norte del SoHo.

## 1975

La obra "*Robert/104.072*" será exhibida en la "*34 Biennial of Contemporary American Painting*". *Gallery of Art, Washington, D.C.*

Close comienza a trabajar en su primera litografía, "*Keith / Four Times*" (fig. 9), en la que la cabeza aparece en cuatro tamaños distintos.

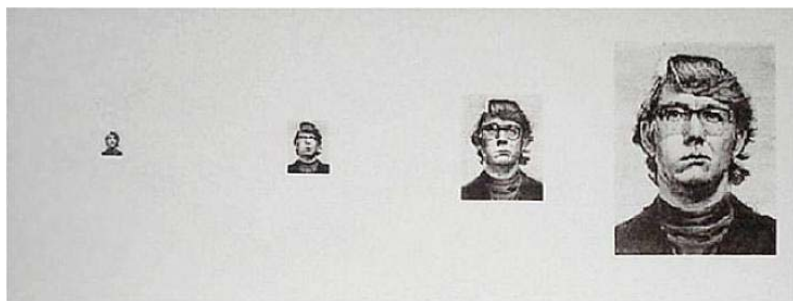


Fig. 9  
Keith/Four times.  
76,2 x 223,5 cm.

## 1976

Interviene en la exposición colectiva "*Seventy-Second American Exhibition*" en *The Art Institute of Chicago*.

Formará parte de la muestra "*Modern Portraits: The Self and Others*", en Wildenstein, Nueva York.

## 1977

Participa en la *Whitney Biennial Exhibition* con las obras "*Leslie/Watercolor*", la serie "*Bob*" y "*Robert/104.072*".

Comienza su relación profesional con *The Pace Gallery*, Nueva York. Esta galería trabajaba con artistas reconocidos como Jean Dubuffet o uno de los más admirados por Close, Ad Reinhardt.

Primera exposición individual en dicha galería, bajo el título "*Chuck Close: Recent Work*" (fig. 10).

Close trabaja varios meses en su estudio para la creación del grabado "*Self-Portrait*" (fig. 11), impreso en *Crown Point Press*.



Fig. 10  
Vista de la exposición "Chuck Close: Recent Work".



Fig. 11  
Self-Portrait, Hard-ground etching and aquatint, 1977.  
137,1 x 104,1 cm.

Con *"Linda/Pastel"* (fig. 12), inicia una serie de obras utilizando esta técnica. Trabajar con pasteles suponía modificar el proceso metodológico seguido años atrás, ya que este tipo de pintura se caracteriza por su opacidad.

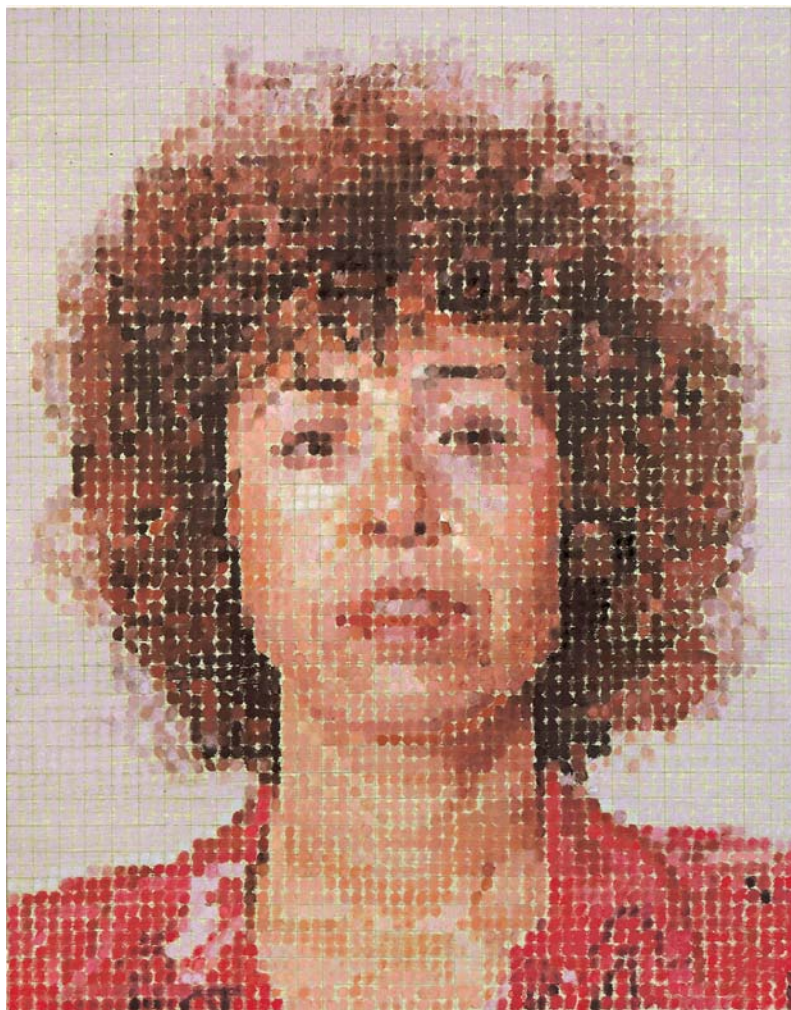


Fig. 12  
*Linda/Pastel*, 1977  
76,2 x 57,2 cm.

Participa en la Documenta 6 de Kassel, en la que expone los trabajos *"Bob"*, *"Linda"* y *"Linda/Eye series I-V"*.

### 1978

Comienza a trabajar realizando marcas mediante las huellas dactilares como instrumento gráfico, creando impresiones con distintas densidades.

En algunas de sus creaciones, las huellas dactilares estaban aplicadas de una forma aparentemente casual, permitiéndose salirse de las cuadrículas que dividen el espacio pictórico, mientras que en otras creaba marcas uniformes mediante la utilización de plantillas de acetato.

### 1979

Realiza *"Phil/Fingerprint/Random"* (fig. 13).



Fig. 13  
*Phil/Fingerprint/Random*, 1979  
101,6 x 66 cm.

Su interés por la fotografía dará lugar a que la *"Polaroid Corporation's Cambridge Research Center"* en Massachusetts le invite a experimentar las múltiples posibilidades de la fotografía Polaroid de gran formato. Las primeras instantáneas que toma, destinadas en un principio a ser sólo bocetos para sus pinturas, encontrarán justificación en sí mismas. Al no poder ampliar las instantáneas obtenidas a través de la fotografía polaroid, Close decide aplicar el uso de la red, posibilitándole construir una imagen a gran escala mediante la unión de estas obras a modo de collage.



Fig. 14  
Self-Portrait / Composite / Six parts, 1980  
Polaroid photographs  
431,8 x 337,8 cm.

Primera exposición individual en Europa, concretamente en el Museo *Kunstraum München* de Munich.

### 1980

Trabaja con una cámara Polaroid capaz de realizar fotografías de 203 x 101cm., elaborando toda una serie de retratos que están ubicados en el *Museum of Fine Arts* de Boston.

Sus obras adquieren más gestualidad, en parte gracias al uso del pincel. Uno de sus primeros trabajos en este sentido será *"Stanley"* (fig. 15).

Close crea sus primeras litografías de huellas digitales, entre las que se incluyen *"Phil/ Fingerprint"*.

Bajo el título de *"Close Portraits"*, el *Walker Art Center* de Minneapolis inaugura una retrospectiva, organizada por Martin Friedman y Lisa Lyons, que posteriormente recorrerá otros tantos museos como el *St. Louis Art Museum*, de Missouri, el *Museum of Contemporary Art* de Chicago, y por último el *Whitney Museum of American Art*, de Nueva York.

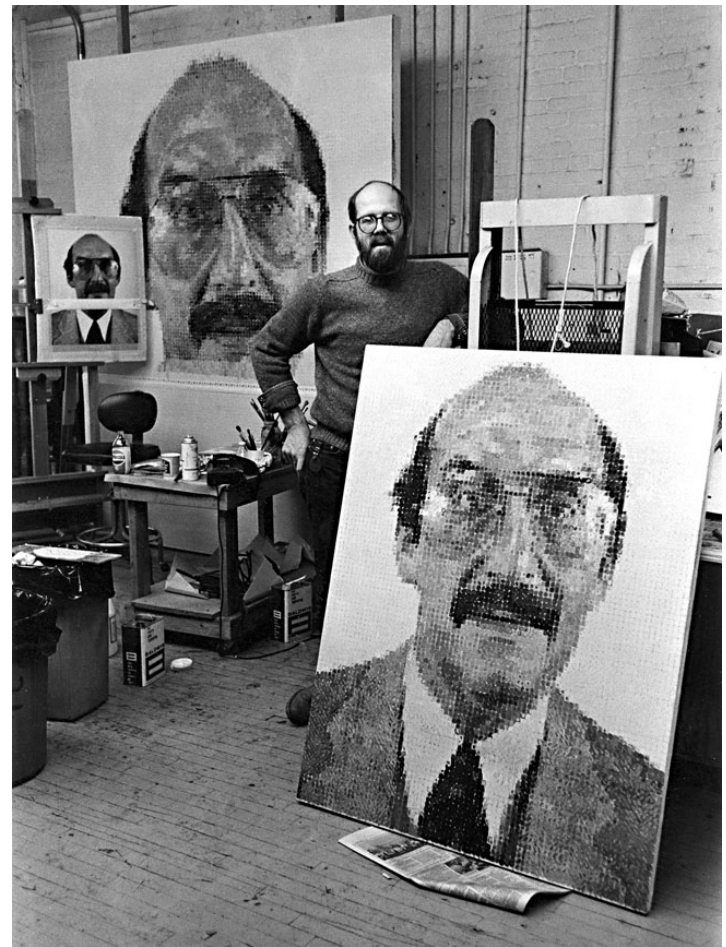


Fig. 15  
Chuck Close en su estudio, junto a la obra *"Stanley (small version)"*, 1980.  
39,7 x 106,7 cm.

### 1981

Close comienza a producir una serie de obras con pulpa de papel junto al impresor Joe Wilfer, en Nueva York. Sus experimentos con diferentes materiales, técnicas y escalas durante los tres años siguientes producirán dieciséis obras.

La primera de ellas fue *"Keith II"*. La imagen se forma gracias al uso de puntos-guía, al igual que en los trabajos realizados anteriormente mediante huellas dactilares. Así, los montones de pulpa impregnados en tinta reemplazarán dichos puntos.

### 1982

Close realiza collages con los numerosos pedazos de pulpa de papel caídos al suelo durante la construcción de esas primeras obras, sirviéndole para posteriores trabajos en los que todos esos fragmentos de aspecto irregular, ayudarán a conformar una imagen reconocible.

**1983**

Comienza la obra *"John/Color Fingerprint"*.

**1984**

Nace su segunda hija, Maggie Sarah.

**1985**

Crea una serie de once grabados de huellas digitales en *Graphicstudio*, en Tampa, Florida, con el maestro impresor Deli Sacilotto. De forma directa, dibuja usando sus dedos entintados sobre hojas de plástico Mylar, para posteriormente transferir la imagen a la plancha de impresión.

Expone en la *Fuji Television Gallery* de Tokio.

**1986**

Finaliza *"Leslie/Fingerprint"* (fig. 16).



Fig. 16  
*Leslie/Fingerprint*, 1986.  
259,1 x 213,4 cm.

Realiza la obra *"Self-Portrait"*, en la que ya se aprecia claramente su deriva hacia un tipo de pintura más expresionista. La imagen estará compuesta de diminutas unidades cromáticas dentro de una misma cuadrícula.

*"Leslie"* será su primera xilografía mediante la técnica tradicional de grabado japonés denominado *ukiyo-e*. Para la elaboración de esta obra, Close viajará a Tokio, donde cederá la responsabilidad de deconstruir la imagen al maestro grabador Tadashi Toda, con gran reputación en Japón. En este grabado, los puntos de color no serán delimitados por las correspondientes celdas, sino que se determinarán por bloques individuales de madera, de tal forma que existirá un bloque para cada color.

**1987**

Se publica *"Chuck Close"*, de *Rizzoli Publications*, Nueva York. Se trata de su primera monografía completa a cargo de Lisa Lyons y Robert Storr.

**1988**

Close trabaja en Nueva York con el renombrado maestro impresor Aldo Crommelynck, en la realización de su primer grabado al aguatinata mediante la técnica denominada *"spitbite"*.

A diferencia de la mayoría de grabados al aguatinata en los que la plancha es sumergida por completo en ácido, la técnica de grabado *"spitbite"* consigue un mayor grado de matices, ya que el ácido es diseminado sobre la plancha de manera individual en cada celda, sirviéndose para ello de un pincel. Dicho ácido será combinado con saliva, cuya función será la de controlar el poder de mordida de aquel.

El 7 de diciembre de 1988 Close sufre un accidente al que él se refiere como "el suceso". Se le diagnosticó "oclusión espontánea de la arteria espinal anterior", que le dejará paralizado, postrándolo en una silla de ruedas. Después de meses de dura rehabilitación, Close consigue recuperar algo de movilidad lo que permitirá volver a pintar con igual o mayor entusiasmo.

**1989**

La primera obra que realiza después de sufrir este accidente será *"Alex II"*, finalizada en 1989 en el mismo hospital donde se recuperaba. Con ella, continuará con la tendencia expresionista ya visible

en sus trabajos anteriores, hecho que resultará aún más evidente en la pintura "Elizabeth" (1989) (fig. 17), en la que la pincelada es mucho más intuitiva, haciendo un uso del color que acentuará la luminosidad en determinadas zonas.



Fig. 17  
Close trabajando en "Elizabeth", 1989.  
182,9 x 152,4 cm.

### 1991

Comisaría la exposición "Artist's Choice-Chuck Close: Head On/ The Modern Portrait", en la que el retrato será el tema principal. Close reúne 159 obras pertenecientes a la colección de *The Museum of Modern Art*, Nueva York. A través de esta exposición, Close explora las distintas metodologías de trabajo de las que se sirven diversos artistas a la hora de conformar la imagen de un rostro. Las obras fueron dispuestas de forma que cubriesen todo el espacio expositivo, sin apenas separación entre ellas. De esta manera se animaba al observador a jerarquizar su elección visual.

Exposición en la *Pace Gallery*, donde se mostrarán doce obras realizadas tras su enfermedad.

### 1992

Se traslada a un nuevo estudio en el número 20 de la calle Bond.

### 1994

Se inaugura una retrospectiva compuesta de 39 obras en la *Staatliche Kunsthalle* de Baden-Baden, exposición que posteriormente viajará a Munich.

### 1995

Participa en la 46 Bienal de Venecia bajo el título "Identity and Alterity: Figures of the Body, 1895-1995".

### 1996

Fotografía al Presidente Bill Clinton en la Casa Blanca.



Fig. 18  
Chuck Close durante su sesión fotográfica junto a Bill Clinton.

### 1997

Close "regresa" a la fotografía, utilizando para ello de nuevo la cámara Polaroid y, posteriormente, a través del daguerrotipo rescatará un proceso fotográfico obsoleto que posibilita una imagen muy detallada e intensa. Estas obras, a diferencia de las "cabezas" realizadas en anteriores etapas, tienen un tamaño mucho más reducido, lo que les confiere un carácter íntimo en su relación con el espectador.

### 1998

Se inaugura en Nueva York la exposición retrospectiva bajo el nombre de "Chuck Close". Dicha exposición será organizada por *The Museum of Modern Art*.

Presentación del documental *"Chuck Close: A Portrait in Progress"* (fig. 19), bajo la dirección de Marion Cajori. En dicho documental se expone al público la vida inspiradora de Close a través de la muestra de su obra. Participan en él distintos artistas contemporáneos de Close, pertenecientes a la escena de Nueva York, como Philip Glass, Mark Greenwold o Alex Katz, entre otros.



Fig. 19  
Fotograma del documental "Chuck Close: A Portrait in Progress".

### 1999

Da comienzo a una serie de fotografías utilizando el proceso del daguerrotipo, trabajando con Jerry Spagnoli en su estudio de Nueva York. Durante los dos años siguientes fotografiará a personajes como Cindy Sherman o Philip Glass. Todas estas imágenes serán incluidas en el libro *"A Couple of Ways of Doing Something"*, publicado en 2003. Se realizó una edición de 75 ejemplares firmados y numerados.

### 2000

Realiza la obra *"Self-Portrait/Scribble/Etching Portfolio"*. Siguiendo la línea de los trabajos producidos mediante el proceso divisionista del color, Close trasladará dicha metodología al grabado. La impresión final se mostrará junto con una serie de pruebas progresivas (impresiones de prueba que muestran cada tono por separado) y pruebas de estado (grabados ensayos realizados en cada etapa del proceso de impresión).

Close recibe la medalla nacional de las artes, la mayor distinción en el mundo artístico en los EE.UU.

Desde 2010 forma parte del "Comité Presidencial de las artes y las humanidades", condecoración otorgada por el Presidente de los EE.UU., Barack Obama, en reconocimiento al trabajo realizado al colaborar con

distintas escuelas en situación de exclusión social, aportando su visión y experiencia personal y profesional.

### 2001

Finaliza la pintura *"Self-Portrait"*. (2000-2001) (fig. 20). En ella la red se sitúa en diagonal, modificando la percepción que de la obra puede tener el espectador, dando una sensación de estar observando a una persona a través de un cristal irregular que deforma la imagen. Paulatinamente, en el trabajo de Close se puede observar cómo la división del espacio pictórico en unidades comienza a difuminarse.



Fig. 20  
Chuck Close trabajando en "Self-Portrait". (2000-2001).  
275,6 x 213,4 cm.

### 2002

Produce *"Emma"* mediante la técnica *"ukiyo-e"*. Para la realización de este grabado se tallaron en primer lugar distintas piezas a modo de puzzle que conformarían la base sobre la que imprimir grandes planos de color.

### 2003

Bajo el título "*Chuck Close Prints: Process and Collaboration*" se lleva a cabo el primer estudio exhaustivo acerca del trabajo de Chuck Close en el campo del grabado. La exposición contará con un centenar de impresiones, además de sus correspondientes pruebas de estado. Las obras expuestas abarcan desde su primer grabado "*Keith/Mezzotint*" (1972) hasta "*Emma*" (2002). La exposición pondrá de manifiesto cómo Close se ha enfrentado constantemente a los límites tradicionales que las distintas técnicas de impresión le han impuesto. Esta exposición es inaugurada en la *Blaffer Gallery*, Universidad de Houston, Texas. Tras su presentación en el *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York, la exposición viajará a otros tantos museos de Estados Unidos.

### 2004

Exposición en la *William H. Van Every Gallery, Davidson College*, Carolina del Norte bajo el título "*Chuck Close: Prints and Process*".

### 2005

"*Chuck Close: Self-Portraits 1967-2005*", será presentada en el *Walker Art Center*, Minneapolis, para viajar posteriormente al *San Francisco Museum of Modern Art* (fig. 21), San Francisco, el *High Museum of Art*, en Atlanta y el *Wadsworth Atheneum*, en Hartford.

Esta exposición se centra exclusivamente en los autorretratos que Close ha ido realizando a lo largo de su trayectoria, utilizando para ello toda clase de técnicas: pintura, dibujo, fotografía, collage y grabado. Con motivo de la muestra se publicará un catálogo bajo el mismo nombre "*Chuck Close: Self-Portraits 1967-2005*", que contará con ensayos de los comisarios de la exposición.

### 2006

Se inaugura "*A Couple of Ways of Doing Something*" (fig. 22) en la *Aperture Foundation*, Nueva York.

La exposición se acompaña de un catálogo de gran tamaño publicado por dicha Fundación. Divulgado originalmente en 2004 como edición limitada, esta nueva edición se presenta a un público más amplio, aunque preservando la calidad de la edición limitada. El catálogo incluye fotografías realizadas por Close y poemas de Bob Holman.

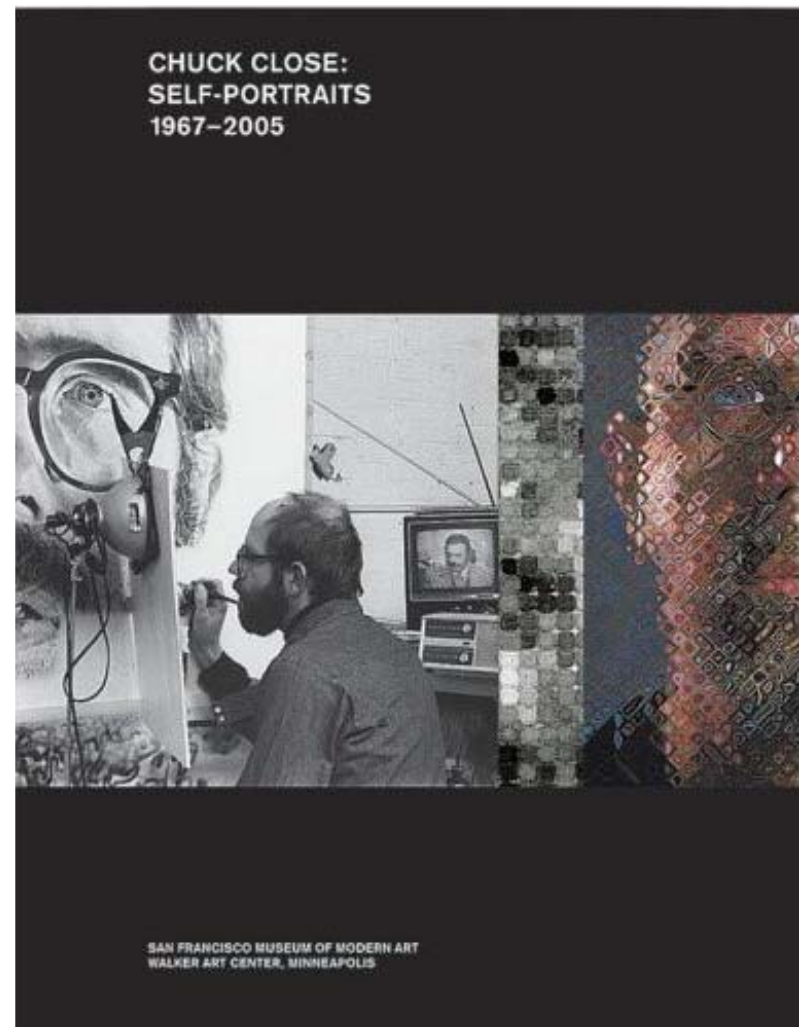


Fig. 21  
Portada de la exposición "Chuck Close: Self-Portraits 1967-2005".



Fig. 22  
Parte de la muestra "A Couple of Ways of Doing Something".

Desde 2006, Chuck Close trabaja con tapices, realizados de forma mecánica por medio de una herramienta textil conocida como "Telar de Jacquard". En estos trabajos la trama propia del tapiz sustituye a la cuadrícula, por lo que en esta ocasión será la imagen la que se supedita a las características propias del tejido.

## 2007

Sale a la luz la película-documental *"Chuck Close"* (fig. 23), una versión extendida y mejorada del cortodocumental realizado por la cineasta Marion Cajori en 1998. En él se repasa el papel fundamental que ha desempeñado Close en todas estas décadas dentro de la escena artística y su lucha por superar las adversidades que se ha encontrado en su camino vital.

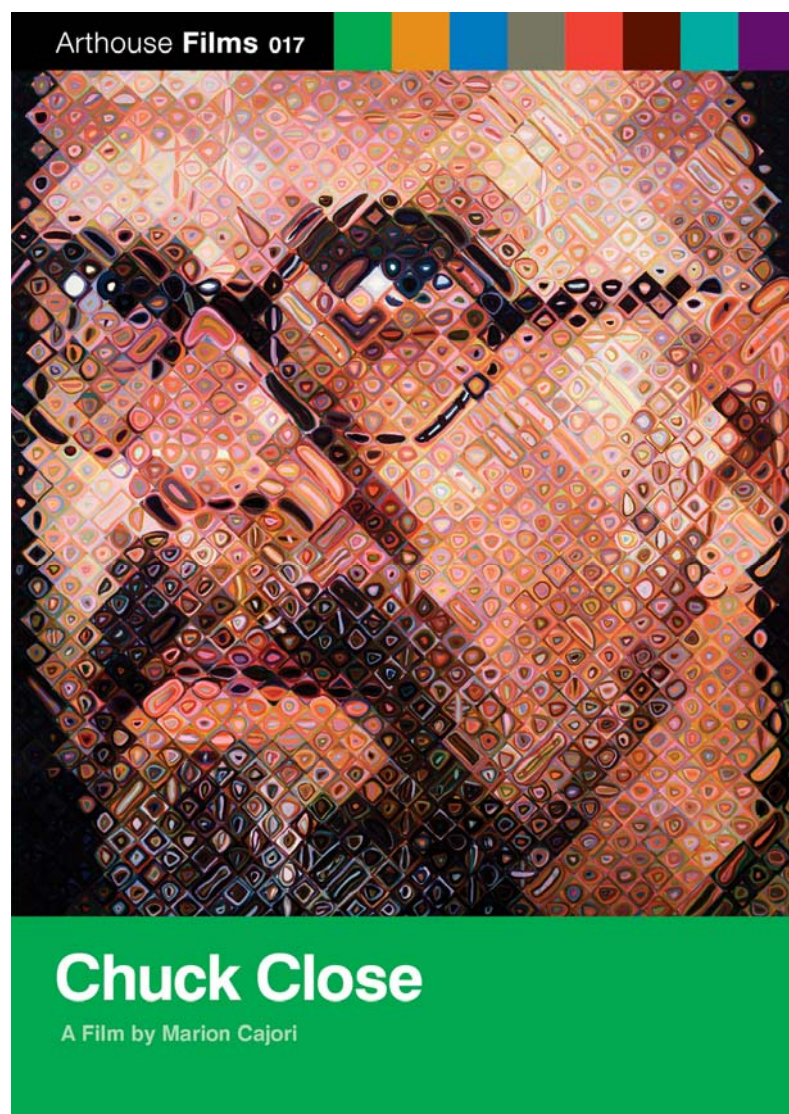


Fig. 23  
Portada de la película-documental "Chuck Close".

Bajo el título *"Chuck Close: Paintings 1968–2006"*, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid acoge una exposición que recoge la evolución experimentada en la obra de Chuck Close a lo largo de estos años. A dicha muestra le acompaña un catálogo que incluye ensayos de Klaus Kertess y de Robert Storr, además de una entrevista al artista por el historiador de arte Richard Shiff.

## 2009

Se presenta *"Chuck Close, Maquettes and Multi-Part Work (1966-2009)"* en la Pace/MacGill Gallery, de Nueva York, aunando en ella una selección de daguerrotipos, impresiones digitales, maquetas y fotografías Polaroid.

## 2011

Se exhibe *"Chuck Close: Photographs, Prints and Tapestries, A Selection 1978–2010"*, en la Galerie de Bellefeuille, Montreal. La exposición contará con más de cuarenta obras, en una impresionante selección de fotografías, grabados y tapices monumentales.

## 2012

La exposición *"Chuck Close: Works on Paper 1975–2012"*, se mostrará en el Monterey Museum of Art, en California. La colección de obras sobre papel de Jordan D. Schnitzer destaca por ser una de las más completas acerca de Close. En la exhibición se muestran grabados, litografías, linóleos, serigrafías, grabados en madera, y obras con pulpa de papel.

Se presenta un tapiz del Presidente Barack Obama en el Mint Museum, Charlotte, en la celebración de la Convención Nacional Demócrata. Esta obra se basa en varias fotografías Polaroid que Close realiza al Presidente (fig. 24).



Fig. 24  
Chuck Close posa junto a los tapices de Barack Obama.

Inauguración de *"Chuck Close: New Work"* en la *Adamson Gallery*, Nueva York, donde se muestran sus trabajos más recientes. La impresión digital, será el primero de ellos, sirviéndose de la acuarela.

Otro método que utiliza se basa en el uso de distintos sellos de fieltro, a cada uno de los cuales le será asignado un color concreto, para su posterior aplicación manual sobre papel preparado, constituyendo así la imagen final.

Exposición en la *Pace Gallery*, en la que presenta sus nuevos trabajos. Entre estas nuevas obras se incluyen imágenes de amigos y artistas como Cindy Sherman, Kara Walker, Philip Glass o Paul Simon.

Desde 2012, Close se encuentra inmerso en un proyecto para la ejecución de doce mosaicos realizados en mármol destinados a revestir la estación de metro de Manhattan East 86th St.

### 2013

*"Chuck Close: Photo Maquettes"*, Eykyn Maclean, Nueva York. Ésta es la primera exposición que se centra exclusivamente en sus maquetas, lo que permitirá una comprensión más profunda del proceso técnico seguido por Close.

Se inaugura *"Chuck Close: Important Works on Paper from the Past Forty Years"*, en la *John Berggruen Gallery*, San Francisco, en la que se exhiben varios dibujos de la década de 1970, grabados, sus primeras maquetas, fotografías Polaroid, y algunas de sus obras más recientes.

### 2014

*"Chuck Close: Nudes 1967–2014"*, Pace Gallery, Nueva York (fig. 25). Se reunirán distintas fotografías Polaroid de gran formato junto a la obra *"Big Nude"*, nunca antes expuesta públicamente en Nueva York.

Chuck Close fotografía a estrellas de cine para la revista *Vanity Fair*, en su 20º aniversario.

### 2015

Exposición en el *Parrish Art Museum*, en Southampton, Nueva York. Posteriormente la muestra viajará a la *University Museum of Contemporary Art*, Universidad de Massachusetts, Amherst. Este proyecto profundiza en su obra fotográfica, presentando alrededor de 90 imágenes desde 1964 hasta la actualidad.

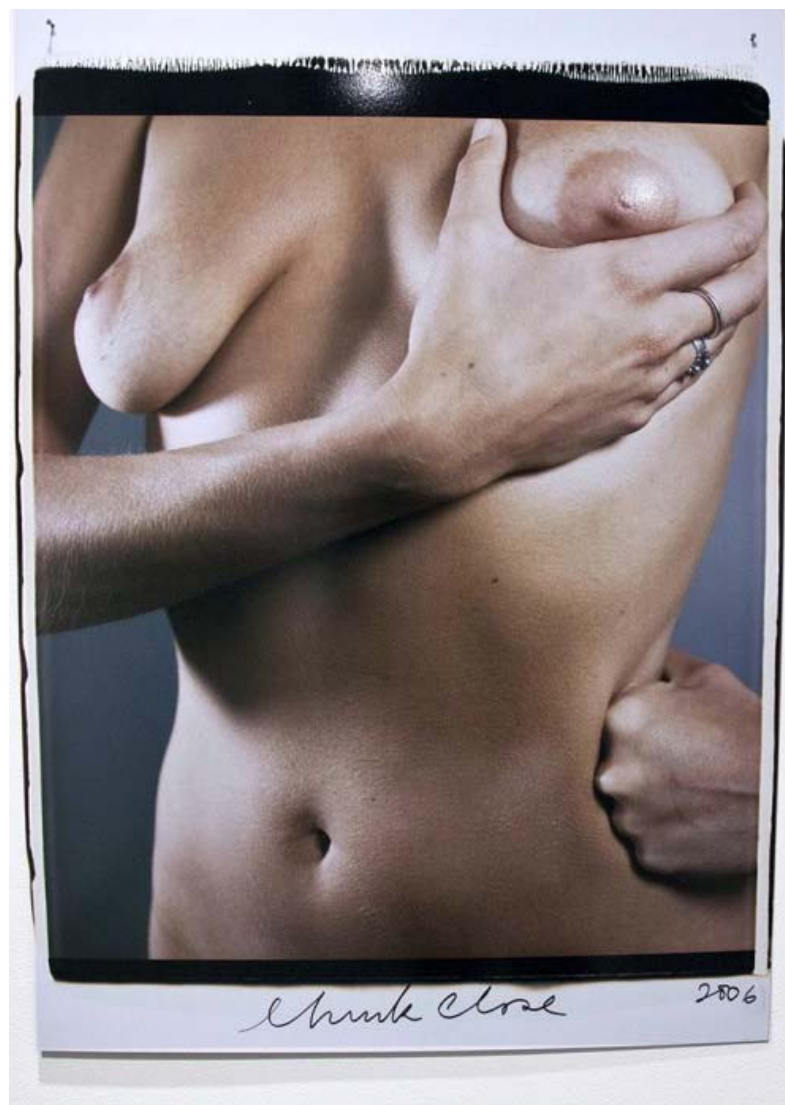


Fig. 25  
Fotografía perteneciente a la exposición *"Chuck Close: Nudes 1967–2014"*.

**ANEXO 3:**

**“CHUCK CLOSE: PROCCES AS THE ONLY REALITY”**

**DOCTORAL THESIS SUMMARY**



# 1. INTRODUCTION

I would like to define the approach that I intend to give to my work so that the subsequent development is as complete as possible. The main objective is to carry out a theoretical and practical study of Chuck Close's work, to analyse the technical and conceptual contributions of this artist and to draw conclusions from my own experience.

This research work starts from the compilation of information about the historical and cultural moment in which the artist develops his work, analysing his life and work in order for me to create similar paintings in concept and technique. My work will try to show all the phases in the pictorial process carried out by Chuck Close, with the aim of developing a personal artistic project.

From a methodological point of view, the purpose of this research work is to be useful for others when trying to understand the different pictorial techniques used by Chuck Close, without forgetting the motivations, which have helped him in the understanding of his own pictorial perspective.

Therefore, this study expects to give answers to the questions that arise when a "hyper-realist" work is contemplated in terms of technique and concept. If we see the painting "reality" or if there are other pretensions in the attempt to capture it.

When someone is placed in front of a realist work, the focus is often placed only on the painter's technical ability, without inquiring into his motivations when he created it.

The effort of this investigation is focussed in the practice, analysing not only the pictorial techniques and processes Chuck Close carried out, but also the investigation of new construction processes, in order to get a reality appearance for us to understand these procedures in a more understandable way.

## 1.1 PREFACE

### 1.1.1 Academic and institutional scope thesis location

This thesis is divided into two settings. The first one is essentially theoretical, where Chuck Close himself and his historical and cultural period are analysed, as well as his work stages and the relations with other influential artists on his own work.

The second one is a practical setting, where the artist's used techniques will be explained and developed.

New image construction ways will be considered, always taking into account Close's used methodology when investigating new ways of representation, such as digital created images, new material uses, etc.

Summarising, I try to join two different scopes in such a way that one could complement the other to understand this way of painting more completely.

### 1.1.2 Personal Motivation

I have always been strongly attracted to “reality” and to the need of representing it. Chuck Close's work in particular really attracted my attention, not only due to his technical quality, but also due to the meaning of his work.

When trying to confront this work, I have always had in mind the possibility of offering responses to some questions that have always gone with me:

How do the hyper-realists paint? Which technique do they use? Which are the motivations they have when they paint in such a way?

Which are the emotions aroused when we stare a work that looks like a photograph?

My intention in this research is to show that in this kind of painting there is something more than an attempt to represent “reality”.

### 1.1.3 Possible study implementation

From an academic point of view, this work's purpose is an attempt to be used as a pattern for other students when trying to understand the pictorial techniques used by Chuck Close.

From a personal point of view, the purpose of this work is to find new ways of building an image, always from Close's methodology.

## 1.2 INITIAL ASPECTS

### 1.2.1. Chosen subject concision

This investigation is focussed in a detailed study of Chuck Close's work, adding some personal works at the end, where the process followed by Close is shown.

### 1.2.2 Research objectives

This research work has been created to show every stage in an art work creation process. Because of this, a motivational study is needed when building new images.

#### 1.2.2.1 General objectives

- Hermeneutics of time and space epistemology in Chuck Close's work in modernity crisis and creation of new representational supposed values in terms of painting.
- Study of new ontological processes carried out in the creation and development of images.
- Study and interpretation of the processes happened as reliable spaces built in the painting, its resettlement and its consequent reconstruction after the comparison with new images creation resources.

#### 1.2.2.2. Specific objectives

- Objective 1: Study of different pictorial processes carried out by Chuck Close.
- Objective 2: Show every stage of his pictorial procedure, in order to contribute in the development of a personal artistic project.
- Objective 3: Give answers to questions issued from a work of art contemplation, trying to solve any conceptual or technical doubts during its execution.
- Objective 4: Research new construction processes when developing a work, throughout the study of new techniques. Recognition of new ways to build an image.

#### 1.2.3 State of the issue

Although a large number of Chuck Close studies have been written during the last years, due to the existing interest in his work, most of them are merely focussed in the theoretical scope.

I will make reference to studies already done in relation to this investigation, which because of their significance, can help us in the development and in a better comprehension of this work.

#### 1.2.4 Model of study. Matter approach and methodology to apply

The approach followed in this research takes us to a methodology which allows us to look for solutions to problems issued from the processes carried through during a work of art creation.

A first theoretical part is focussed in the study of the historical context, where Chuck Close moves; his influences, etc., in order for us to understand the reason of the changes produced in his work during his artistic career.

Some texts from theorists and critics of this research field will be included, as well as some visual documentation and influential artist reflections in Chuck Close's work.

The second part is the main objective of this research: The investigation in new technological tools when trying to build a real image, following the idea of changing something impersonal, such as the use of a PC, into something entirely personal like a work of art.

The photography which all Close's work departs from, give us the possibility to explore beyond the objective world, it turns into a tool which provides us with information that is not accessible at first sight. Therefore, in this investigation new ways will be studied when trying to build an image.

This second part consists of different chapters, each of them related to a work of art construction, where the process will be explained in detail, in order to draw all possible conclusions.

## **Applicable methodological model**

Analysing the advantages and disadvantages regarding Chuck Close's followed methodology, I stand out as positive the fact that the study of his work made me take a step forward, making me improve in terms of technique and concentration. The division of the painting using the grid has been crucial.

The use of this grid is a clear advantage in Close's methodology. Losing the totality of the work frees ourselves from aspirations. The act of focusing only in a cell, allow me to paint every part of the work with the same concentration.

Thus, concentration is one of the main facts when building large format paintings.

All the paintings developed in this research work are built following the same methodology: Distributing the support into cells. This fact is vital when trying to understand the way Close works.

I summarise below the methodology used in every work done for this research work:

The first work (Rocío / Fig. 1) is made using acrylic and oil on gessoed board. Its size is: 100 x 100 cms.

The board is divided into 10 x 10 cms. cells, like Chuck Close does in all his paintings.

Afterwards, a carbon paper is used to transfer the source image to the support, in order to keep as much detail as possible.

A photocopy of the original photography is placed on the carbon paper, and the drawing process starts.

Several photocopies of the original photography are made. Playing with the tones, a clearer copy is used to transfer the dark areas in a more detailed way, and a darker copy is used to transfer the lighter areas.

The photography-source is divided using an equal grid as the one used when dividing the painting support.

In order to stay focussed in a cell where we are working, the adjacent ones are covered. This fact is crucial when trying to concentrate in a particular task. So every cell turns into an abstract painting, as the global image is lost due to the large measurements of the art work. Every part of the image is then dealt with the same significance.

When building this work, I took Close first 'heads' as reference, using a black and white photography with a frontal focus, as the typical police department snapshots. In these first portraits, Close uses only black and white paintings. Starting with the same idea as Close when reducing the palette only to these colours, I decided to introduce more. In my opinion, this makes the painting richer and creates warmer or cooler areas.

The paint is applied in a watercolour way, as if it were prepared to be used in an airbrush. With the first layer we do not obtain the definitive colour, this is only obtained after several paint layers. This way the transparency of the support and layers below can be appreciated.

Although the drawing is extremely important, when painting we need to stop thinking about lines, in order to give way to concepts like 'colour planes'.

In the second layer, the most important aspect consists of removing the hardness of the first layer. Close conceives his work to be seen from a short distance, that's why the building process is essential. The similarity with the original is in fact secondary.

In dark areas, the process of getting the second "skin" is very difficult. It is necessary to scrub with the brush to create the sense of enlarged pore, allowing the underneath layers to materialise.

The second of my works (Bea 1 / Fig. 2) to study Chuck Close's techniques is a watercolour on paper. Its size is: 70 x 100 cms.

After carrying out the above mentioned process: use of photocopies, support splitting and subsequent drawing using carbon paper to transfer image, a step more is necessary when working with watercolour.

An eraser is required to remove the excess carbon impregnated in the paper. Otherwise, the water used may get the colours dirty, as the watercolour covering power is very poor.

Watercolour technique requires caution when applying successive layers, because if you persevere too much, the below layers can be unintentionally raised.

When painting, the same methodology is carried out in terms of isolation of the focussed area.

The third painting (Jose / Fig. 3) is more similar to Close's work in terms of format. Its size is: 170 x 170 cms. And the technique used is oil on gessoed board. The portraits Bea 2 (Fig. 4) and Isabel (Fig. 5) are also created with the same technique and their size is 180 x 180 cm.

## 2. CONTENT

### 2.1 FROM A REFERENCE IMAGE TO A PICTORIAL REALITY

2.1.1 Chuck Close: Study and interpretation of different creation procedures in the configuration of an image as physical space.

2.1.1.1 Chuck Close: Towards a new pictorial significance of a pictorial space.

This investigation advocates for a new painting definition (understood as presence) with the ability of changing our awareness and sensitivity and also the connection between object and spectator.

From Close's perspective, the pictorial nature of the reality is set up through different methodological processes followed in the impersonal transcription of the reference image, remaining away from any symbolic predisposition and displaying the intrinsic ability of the image in a pictorial scope.

2.1.1.2 The process understood as a new reality significance. Chuck Close's paradigm

This chapter develops how the building process of a work of art can be understood in a methodological basis.

This physical reality building process will offer Close the opportunity of thinking about which is the real aspect of his work, that is, to take a close look at the real image. Therefore, the aesthetic interpretation of his painting will be consolidated in the building process as a real hermeneutics experience.

2.1.2 Portrait: Guides and development. From mimesis to object construction

Although Chuck Close's proposal is focussed on the portrait, one of the most traditional artistic genres, in his art works represents a new interpretation of it. The face is considered as a symmetrical configuration of different elements, where the importance falls on its physicality.

The portrait becomes a pretext to study the way how we perceive, and how the photography influences our world perception and ourselves, always from a pictorial point of view.

2.1.3 The photographic image as supporting tool. Appearance and reality

Close's work walks through the appearance and the physicality, placing it between reality and illusion. His paintings show clearly the effects that the technology has had in our world perception, especially in the photography field.

The photographic language allows Close to emulate its objectivity, due to the methodology used in the creation of his works. He sets on his paintings all the unperceived information, placing the work of art as creator of new emotions for the viewer, thanks to the number of noticeable details.

Close's main objective will be to turn the photographic information into pictorial language.

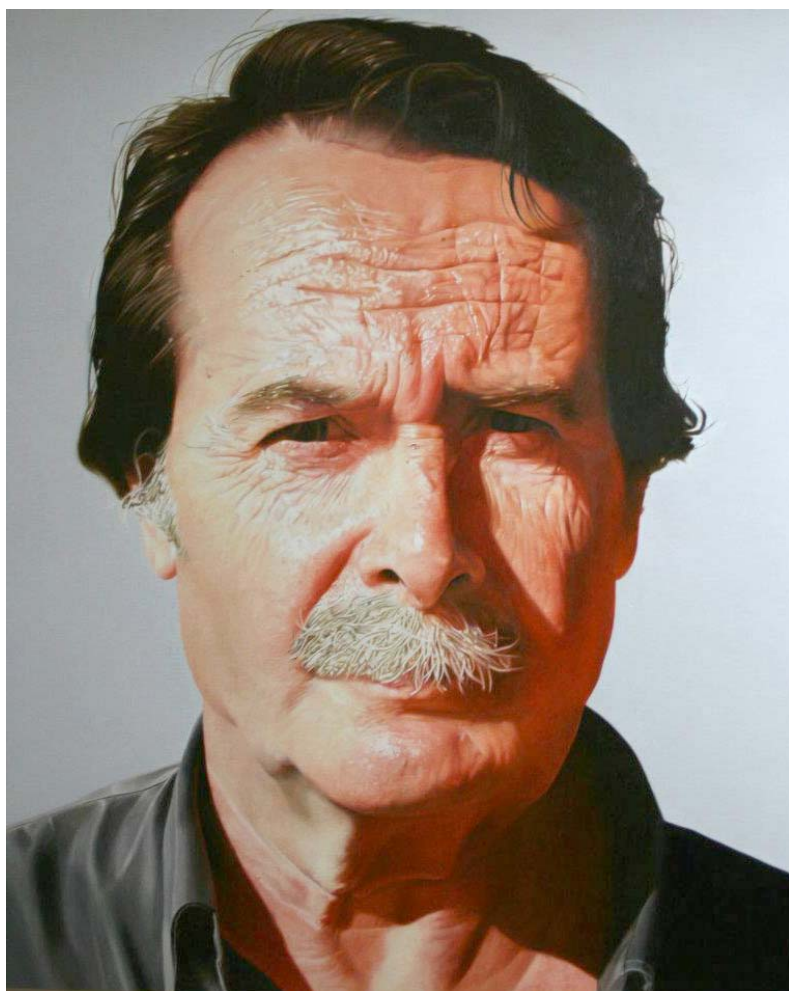
### 3. CONCLUSIONS

Multiple studies have been carried out about Chuck Close, most of them centred around methodical aspects of his work from a theoretical point of view.

That is why the purpose of my work is to deviate from previous studies and focus on the practical side of the significance that his work has to Close. The practical demonstration is in response to the need to better understand his thought process. This has helped me to find out different paths that have led me to discover the questions raised by a work of these characteristics.

Though practical demonstrations, different technical solutions are provided to formal problems raised during this I work. This has helped unravel the existence of multiple procedures in the configuration of the pictorial image, coming forward as the true subject of the work. Thereby, the reading of the pictorial space prevails subject to the different modifications that occur during the aforementioned procedures.

#### 4. PERSONAL IMAGERY PRODUCED UNDER CHUCK CLOSE PROCESS



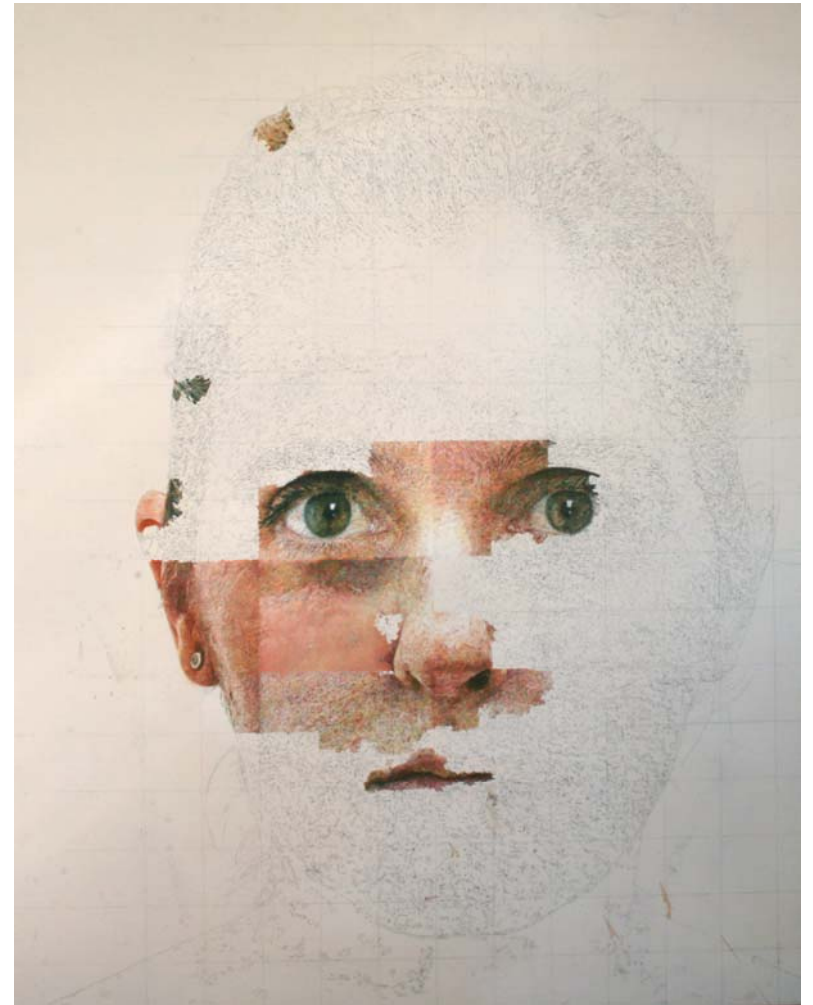
"Jose". 2012.  
Oil on board.  
170 x 170 cm.



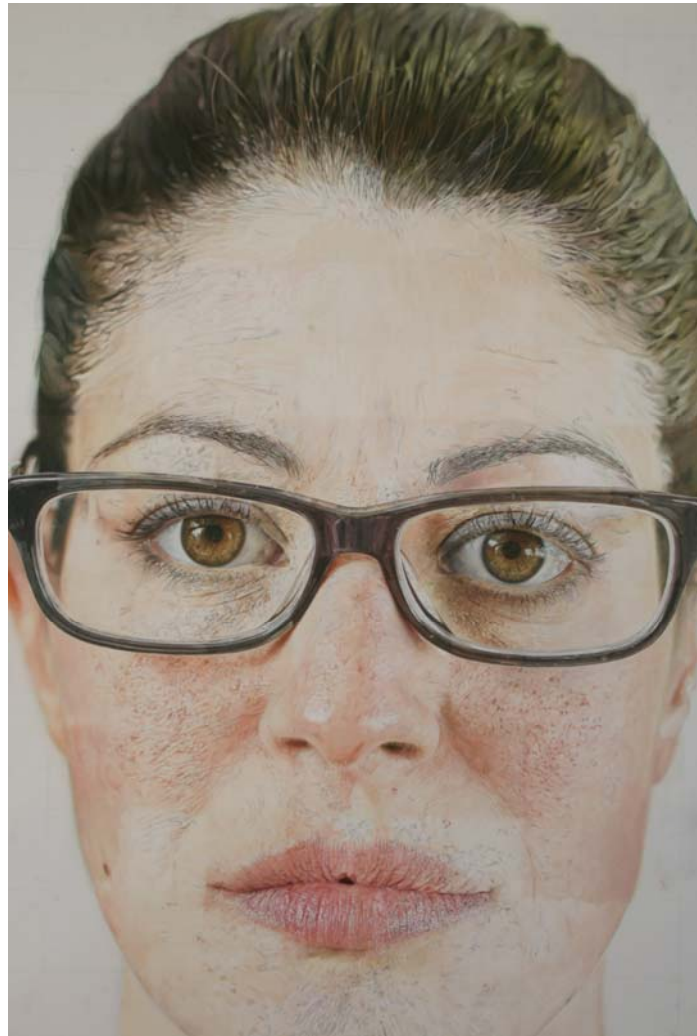
"Rocio". 2013.  
Acrylic/Oil on board.  
100 x 100 cm.



"Bea/Acuarela". 2013.  
Watercolor on paper.  
100 x 70 cm.



"Bea". 2013.  
Oil on board.  
180 x 180 cm.



"Isa" (detalle). 2014.  
Oil on board.  
180 x 180 cm.

## 5. SUMMARIZED BIBLIOGRAPHY

- Belting, Hans. "Antropología de la imagen". Katz Editores. Buenos Aires, 2007.
- Belting, Hans. "The end of the History of Art?". University of Chicago Press. Chicago, 1987 (1983).
- Calvo Serraller, Francisco. "El arte contemporáneo". Taurus Ediciones, S.A.-Grupo Santillana. Madrid, 2001.
- Foster, Hal. "El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo". Akal. Madrid, 2001 (1999).
- Gidal, Peter. "Gerhard Richter. Painting in the Nineties". Anthony d'Offay Gallery London. 1995.
- Hockney, David. "El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros". Destino, S.A. 2002.
- Sager, Peter. "Nuevas Formas de Realismo". Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1981.
- VVAA. "Chuck Close. Pinturas 1968/2006" Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 2007
- Finch, Christopher. "Chuck Close Life". Prestel Publishing Ltd. Londres. 2012
- Friedman, Martin. "Close Reading. Chuck Close and the Artist Portrait". Harry N. Abrams, Inc. 2005.
- Close, Chuck. "The Portraits Speak: Close in Conversation With 27 of his Subjects". A.R.T. Press, 1997. Universidad de Michigan, 2009.
- VVAA. "Close portraits. Walker Art Center, Minneapolis: exhibition". Universidad de Michigan. 2007.