



UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

**Ilusionismo y Desmitificación en la Pintura
Realista Moderna: Desarrollo de la Estética
Imitativa desde el Siglo XIX hasta la Actualidad**

D. Francisco Miguel Pujante Hernández

2020

**Ilusionismo y desmitificación en la pintura realista moderna: desarrollo
de la estética imitativa desde el siglo XIX hasta la actualidad.**

D. Francisco Miguel Pujante Hernández

Director

Pedro Ortuño Mengual

Resumen

En esta investigación pretendemos analizar tanto el lenguaje del realismo moderno (es decir, la relación entre la forma, o plano de la expresión, con el contenido) como la evolución de este lenguaje desde el último tercio del siglo XIX hasta la actualidad. Se trata, pues, de una investigación que contempla dos vías de estudio que, si bien coinciden en algunos de sus puntos, son complementarias y pueden ser diferenciadas: por un lado, nos centraremos, desde un punto de vista general, en los fundamentos teóricos que caracterizan este tipo de lenguaje; por el otro, y planteando ya la cuestión desde un punto de vista histórico o, más específicamente, evolutivo, estableceremos una suerte de genealogía que dé cuenta de los hallazgos y puntos de inflexión más notorios contenidos en un relato que comienza con la aparición de la pintura moderna, de la mano de los movimientos realista e impresionista, y termina en las propuestas que dentro de esta vía se están desarrollando en la actualidad.

Los métodos de investigación se adaptan a las dos perspectivas de análisis que componen este trabajo: una que podríamos llamar horizontal y que atañe a las cuestiones relativas al lenguaje del realismo ilusionista, donde será central la profundización teórica; y otra, de carácter vertical y presidida por los análisis comparativos, a través de la cual estudiaremos la evolución de este lenguaje.

En cuanto a la primera vía de análisis, podemos decir que los problemas analizados confluyen en la cuestión del ilusionismo, término que, al menos dentro del campo semántico de nuestra investigación, resume las particularidades de un tipo de pintura realista sustancialmente distinta de otros ejercicios pictóricos imitativos, bien pertenecientes a la tradición, bien insertos en los periodos artísticos modernista y posmodernista. Podemos, si no identificar, sí al menos relacionar el término ilusionismo con las posibilidades que la pintura tiene de recrear, desde su limitada condición bidimensional, un fragmento de realidad aparente que por lo general nos recordará a la experiencia visual de un sujeto empírico, y de hacerlo, además, exponiendo a la apreciación del espectador los rudimentos con que el artista ha construido esta recreación.

Ello propone, en consonancia con los valores estéticos de la modernidad formalista, una capa significativa que se añade a la experiencia de recepción realista, al modo de la retórica en el lenguaje verbal, haciendo partícipe al espectador no solo de lo que denotan los contenidos representados sino también de los mecanismos imitativos con que estos han sido generados. Las connotaciones de esta capa significativa serán fundamentales a la hora de poner en perspectiva evolutiva diversos

ejemplos del realismo de los siglos XX y XXI en aras de establecer, a través de los cambios estilísticos más significativos, un itinerario que conecte el realismo del último tercio del siglo XIX con el que se está desarrollando en la actualidad. Si a la primera vía de estudio, orientada a establecer los fundamentos generales de esta clase de pintura, corresponde el término “ilusionismo”, mucho de lo que concierne a esta segunda vía, encaminada a radiografiar la evolución del realismo de mancha, tiene que ver con el concepto de desmitificación. Con él pretendemos englobar determinadas actitudes y modos de representación que, aun estando apuntados ya en la pintura realista e impresionista del siglo XIX, van mutando a medida que el realismo de mancha se desarrolla, haciendo que determinadas prácticas puedan considerarse características de los períodos a los que pertenecen y permitiéndonos, por ello, disponer los ejemplos tratados en una suerte de genealogía que nos ayude a clarificar lo que pueda quedar del realismo ilusionista anterior en la pintura de la actualidad.

Abstract

In this research We intend to analyze the language of modernist realism, as well as the evolution of this language from the last third of the 19th century to present. It is, therefore, a research that contemplates two study lines that, although they coincide in some of their points, are complementary and can be differentiated. On the one hand, I will focus, from a general point of view, on the theoretical foundations that characterize this type of language. On the other hand, and raising the question from a historical or, more specifically, evolutionary point of view, we will establish a sort of genealogy that accounts for the most notorious findings and turning points of a certain period of painting history. This period begins with the appearance of the modernist painting, through the realistic and impressionist movements, and ends in the proposals that are currently being developed in this way.

The research methods are adapted to the two perspectives that make up this work. In the first one, concerning questions related to the language of illusionistic realism, theoretical deepening will be central. The second one, involving the evolution of this language, will be focused on comparative analysis between some representative works.

Regarding the first branch of analysis, it can be said that the problems being analyzed converge on the question of illusionism. This is a term which, at least within the semantic field of our research, summarizes the particularities of a kind of painting that is substantially different from other imitative pictorial exercises, whether belonging to the tradition or being inserted in the modernist and postmodernist artistic periods. We can relate the term illusionism with how Painting recreates, from its limited two-dimensional condition, a fragment of apparent reality. Such reality will generally remind us of the visual experience of an empirical subject. By doing so, we expose the viewer to the rudiments with which the artist has constructed this recreation.

This proposes, along the same lines as the aesthetic values of formalist modernity, a level of meaning that is added to the experience of realistic reception, as rhetoric does in verbal language, making the viewer participate not only in what the represented contents denote, but also of its imitative

mechanisms. The connotations of this layer will be fundamental to displaying several examples from 20th and 21st century realism into evolutionary perspective in order to establish, through the most significant stylistic changes, an itinerary that connects the realism of the last third of the 19th century with the realistic painting that is developing today. If the term "illusionism" corresponds to the first branch of study, aimed at establishing the main foundations of this kind of painting, much of what concerns this second way, aimed at radiographing the evolution of pictorialist realism, has to do with the concept of demystification. By means of it, we intend to encompass certain attitudes and ways of representation that, even though they are already pointed out in the realistic and impressionist painting of the 19th century, are mutating as pictorialist realism develops. This means that certain practices become typical of its periods and allow us, therefore, to arrange the examples in a kind of genealogy that can be useful to clarify what may remain of the previous illusionist realism in today's painting.

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	Pág. 7
1. EL LENGUAJE DE LA IMITACIÓN.	
1.1. Lo verosímil. El cine y la caricatura.	Pág. 24
1.2. la mimesis.	Pág. 32
1.3. Principios y desarrollo de la seducción. De Plinio a Vasari.	Pág. 36
1.4. Del pictograma a la ilusión.	Pág. 44
1.5. El problema de la forma.	Pág. 53
1.6. Icono y semejanza.	Pág. 60
1.7. Signo plástico y signo icónico.	Pág. 68
1.8. La perspectiva a debate.	Pág. 73
2. CAMINO A LA MODERNIDAD.	
2.1. Lo pictórico.	Pág. 86
2.2. Pintura literaria.	Pág. 99
2.3. La estela romántica.	Pag. 108
3. LA PINTURA REALISTA E IMPRESIONISTA EN FRANCIA. ENTRE LA PLANITUD Y LA ILUSIÓN.	
3.1. La planitud ilusionista de Manet.	Pág. 131
3.2. Límites y salidas a la teoría mosaística.	Pág. 140
3.3. Hacia un nuevo orden compositivo. La retícula.	Pág. 146
3.4. El tiempo.	Pág. 157
3.5. El color.	Pág. 165
3.6. Imagen centrípeta e imagen expansiva.	Pág. 172

4. ESTADOS UNIDOS Y EL REALISMO EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

4.1. Realismo después del Realismo.	Pág. 179
4.2. Manet, los realistas americanos y España.	Pág. 190
4.3. La influencia de Eakins en la Escuela Ashcan.	Pág. 202
4.4. La marca autógrafa.	Pág. 217
4.5. Hopper y el silencio.	Pág. 229

5. LA REALIDAD EN SU APARIENCIA

5.1. La pintura metafísica.	Pág. 241
5.2. Balthus y Morandi.	Pág. 247
5.3. Antonio López. Lo universal de lo concreto.	Pág. 254
5.4. La ejemplificación.	Pág. 274
5.5. Desmitificación en el gesto.	Pág. 279
5.6. Humano, demasiado humano.	Pág. 287

6. LAS RUTAS DE LA DESAFECCIÓN

6.1. Richard Estes y el hiperrealismo.	Pág. 317
6.2. Ante el dolor de los demás. Goya, Dix y Homer.	Pág. 327
6.3. Realismo cínico y desafección posmodernista.	Pág. 338
6.4. Los argumentos del realismo lineal.	Pág. 345
6.5. La fotografía en los juegos plástico-icónicos.	Pág. 357
6.6. Ilusionismo y desmitificación.	Pág. 365

7. OBRA DEL AUTOR, COMENTARIO PERSONAL Y CONCLUSIONES.

Pág. 394

8. BIBLIOGRAFÍA E ÍNDICE DE IMÁGENES.

Pág. 421

INTRODUCCIÓN

RESUMEN GENERAL

Esta investigación nace de mi interés por la pintura realista de la actualidad, concretamente por la desarrollada en un ámbito en el que la forma de entender la imitación de lo aparente, aun dando lugar a un amplio abanico de estilos y temas, obedece sin embargo a un conjunto de principios y sensibilidades relativamente concreto, susceptible de ser acotado desde los puntos de vista teórico e histórico.

El denominador común más inmediato, ese desde el podemos empezar a acercarnos a la especificidad de este tipo de realismo, se encuentra en la superficie de las obras, en el valor que los artistas confieren a la expresión pictórica y en el modo en que ello repercute en la recreación y recepción de los contenidos representados. Este realismo, que vamos a llamar de *mancha* o *ilusionista*, contrasta con otra clase de propuestas en las que la ocultación de lo pictórico o la abundancia de planos y figuras acotadas con nitidez, entre otros rasgos, disponen, por lo general, contenidos de una mayor precisión descriptiva y narrativa. De modo que no se trata de una cuestión meramente estilística, entendida en un sentido superficial, epidérmico, sino también del espacio simbólico que este realismo recrea, al que llamamos *ilusionista* por cuanto propone un tipo de experiencia visual que apela antes a los mecanismos cognitivos con que reconocemos la realidad aparente que a nuestro bagaje iconográfico. Más preocupada por el *cómo* de la representación que por el *qué*, esta pintura se vuelca en las posibilidades de una estética imitativa que, en la estela del realismo de *mancha* de la modernidad, se alimenta de unos modos de expresión genuinamente pictóricos.

La distinción entre realismos de *mancha* y *lineales* no es infalible, en parte porque encontramos, aquí y allá, multitud de ejemplos limítrofes que ponen a prueba la pertinencia de establecer taxativamente sendas categorías, en parte porque el uso de la *mancha*, por un lado, o de la figura cerrada, por el otro, no prescribe de por sí una clase específica de

contenidos o un modo concreto de vehicularlos. Sin embargo, y sin que esto implique dejar de tener presentes tales salvedades, son varias las razones que me llevan a tener en cuenta este contraste, e incluso a utilizarlo como tamiz a la hora de establecer en la amorfa categoría de realismo una primera distinción que nos permita acercarnos a lo característico de la pintura ilusionista.

En primer lugar, el conjunto de sensibilidades y principios a los que antes me refería, esos que han alumbrado mi trayectoria pictórica y desde los que cabe acercarse, asimismo, a la mayoría de tendencias actuales del realismo de mancha, no solo alude al interés por la materia pictórica y sus posibilidades de expresión (quedarnos aquí implicaría considerar esta pintura prácticamente en los términos de la abstracción formalista) sino también al modo en que los contenidos son representados y, por extensión, a su naturaleza. A este respecto, una de las consecuencias de que los juegos imitativos sean fundamentales en esta manera de entender el realismo es que suele darse una cierta desatención por los contenidos representados o, mejor dicho, una atención basada casi exclusivamente en sus propiedades formales. Lo relevante de los motivos, antes que su trasfondo semántico, es su presencia literal, fenoménica, el modo en que la realidad acontece frente a una mirada que, prescindiendo en la medida de lo posible de la información conceptual asociada al motivo, valora en primer lugar las posibilidades de expresión pictórica contenidas en lo aparente: los juegos cromáticos y matéricos, los contrastes de luz y de sombra y, en general, todas aquellas analogías con las que es posible recrear, a través de los medios de la pintura, el recuerdo de lo experimentado.

En segundo lugar, oponer al realismo de mancha la modalidad lineal se antoja especialmente útil a la hora de observar el estado de la pintura realista actual sobre el trasfondo de la cosmovisión artística contemporánea, no tanto por las implicaciones formales, relativas al gusto, del uso de la línea y la figura cerrada como por el tipo de imágenes a los que este lenguaje suele conducir. Las ventajas comunicativas de estos modos de representación, apoyadas tanto en la elocuencia de base que presentan sus ejemplares expresivos (las formas estilizadas contribuyen a facilitar la comprensión) como en su tendencia a alimentarse de repertorios gráficos con los que el público está familiarizado, suelen componer imágenes cuyo cariz textual contrasta con la parquedad e indeterminación de los contenidos propuestos por el realismo de mancha. Más inclinadas a decir que a mostrar, las formas cerradas del realismo lineal, con su claridad y transparencia

comunicativa, son el mejor aliado de aquellos proyectos artísticos cuya naturaleza discursiva exige una precisión signífica mayor que la puede ofrecer la pintura de mancha, generalmente alejada de intenciones textuales. En un escenario artístico donde se privilegia el discurso hasta el punto de que este es buscado por defecto incluso en aquellas propuestas que se resisten a ofrecerlo, el espacio simbólico del realismo lineal parece satisfacer estas expectativas en mucha mayor medida que el realismo de mancha, bien porque sus contenidos se deslicen hacia lo literario (más aún si su discurso se aplica a alguna cuestión candente, de interés para el pensamiento contemporáneo) bien porque, aun en el caso de que estos sean parcos y no tengan mucho que ofrecer en el terreno narrativo o alegórico, el carácter frecuentemente híbrido e hipertextual de su lenguaje ya despliega, por sí mismo y a través de su naturaleza referencial, un nutrido juego de significados. Por su parte, el realismo de mancha, todavía en conexión con los principios de pureza y autocritica de la modernidad formalista, añade a esta rémora (imperdonable a ojos de las tendencias antimodernas de la crítica actual) tanto su interés por los efectos de lo pictórico en la imitación del fenómeno visual como su resistencia al discurso.

Más allá de esto, la confrontación entre una clase de realismo y otra, si bien no ocupa el centro de esta investigación, será invocada con frecuencia a la hora de profundizar en la génesis y evolución del realismo de mancha, especialmente en lo que respecta a dos cuestiones de las que, no por casualidad, daré cuenta en la nota personal que cierra este trabajo: los efectos del plano de la expresión tanto en la imagen recreada como en la memoria del proceso pictórico y el papel de los esquemas en la representación realista. El primer punto se abre a una serie de consideraciones que agruparemos en torno a los fundamentos y evolución de la estética imitativa, una problemática que será abordada desde una perspectiva teórica, con vistas a establecer los principios del realismo ilusionista más allá de periodos y obras concretas, e histórica, orientada en este caso a dar cuenta del modo en que estos principios han evolucionado a lo largo de la modernidad y más allá de ella. El segundo, relativo a la presencia de esquemas en la construcción de imágenes caracterizadas como realistas, aun siendo complementario del anterior tendrá una especial incidencia en nuestro acercamiento al auge y evolución de la pintura imitativa, momento en el que, bajo la pregunta de hasta qué punto es convencional el lenguaje realista, esbozaremos una primera distinción entre la pintura lineal y de mancha que será fundamental a la hora de estudiar la evolución de la pintura ilusionista, el posterior rechazo

de los primeros modernos a los esquemas de la tradición y la búsqueda de nuevos esquemas compositivos e imitativos por parte de los realistas posteriores.

Por otra parte, si bien nuestro interés surge del realismo de mancha actual, nuestros esfuerzos se volcarán antes en el análisis de su núcleo duro (de aquellos aspectos con los que podamos generar un entendimiento trasversal de la pintura ilusionista) que en el inventario y contextualización de las diferentes caras con que se manifiesta actualmente. Aunque, hacia el final de este trabajo, nos acercaremos a algunas de las particularidades que presenta hoy esta clase de realismo, durante la mayor parte de nuestro recorrido estaremos inmersos tanto en las cuestiones teóricas desde las que cabe analizar una estética imitativa esencialmente pictórica como en la evolución descrita por este tipo de realismo desde sus inicios decimonónicos hasta nuestros días. Aquí confluyen, decíamos, dos perspectivas de análisis, una eminentemente teórica u horizontal, volcada en las particularidades del lenguaje realista, y otra, de carácter vertical, con la que pretendemos establecer un itinerario que ponga en relación los principios del primer realismo moderno con lo que de ellos queda en la práctica del realismo de mancha actual. Pese a esta distinción, el ángulo empírico-analítico desde el que hemos abordado el grueso de la investigación hará que tales perspectivas no estén, en la práctica, escindidas. Así como, a la hora de adentrarnos en los pormenores del lenguaje realista, habremos de atender a los casos concretos que describen su auge y evolución, el establecimiento de una genealogía del realismo de mancha no será, por su parte, ajeno a aquellos fundamentos desde los que pretendemos interpretar este desarrollo.

La sensibilidad a que responde el realismo de mancha actual hunde sus raíces en la tradición de la pintura imitativa, en concreto en aquella línea evolutiva que persigue, por encima de todo, la recreación literal de unos fenómenos visuales percibidos en un tiempo y espacio concretos. Aunque, al cabo, esta aspiración es consustancial a la propia naturaleza del arte imitativo, lo cierto es que su evolución, tanto en la Antigüedad como en el periodo vasariano, se ha visto atravesada por un debate entre las posturas que podemos considerar idealistas, partidarias de destilar el fenómeno visual hasta convertirlo en un símbolo de sí mismo (o de acudir a una destilación ya presente en los signos de la tradición), y aquellas a las que cabe atribuir una vocación naturalista, orientadas al análisis y posterior recreación de la realidad aparente. Son muchos los interlocutores que han participado en un debate continuamente reformulado, desde Platón y su distinción entre la *eikastikè technè* y la

*phantastikè techne*¹ hasta los estudios formales llevados a cabo en los siglos XIX y XX por Hildebrand y Wölfflin. Mientras que Hildebrand aplica sus conceptos de forma real y forma aparente a la naturaleza de la imitación realista, encontrando en la conjunción de ambas formas la ecuación a que responde el acto imitativo, Wölfflin (2011) orienta sus categorías formales a la articulación de una historia de los estilos artísticos cuya dialéctica tiene como eje fundamental las diferencias entre el arte barroco y el arte clásico del Renacimiento. Aparecen aquí sus conocidos “pares de conceptos” o “categorías de la visión”, donde lo lineal y lo pictórico, la superficie y la profundidad, la forma cerrada y la forma abierta, las claridades relativa y absoluta y la multiplicidad frente a la unidad pormenorizan, con sus correspondientes precisiones formales, la antítesis táctil-óptica desde la que el autor contrasta el arte renacentista y barroco.

Pese a que no vamos a ceñirnos a unas categorías que, más allá del universo wölffliniano, se antojan insuficientes a la hora de explorar los avatares formales del realismo modernista, no podemos desechar a la ligera el valor indécico de esta antítesis, sobre todo a la hora de extraer, del ala opticiasta de esta dialéctica, una genealogía que nos aproxime a la eclosión purovisualista de la primera modernidad. Conviene señalar, en todo caso, que esta genealogía se solapa con la propia evolución del arte imitativo, tanto en su germen clásico como en su posterior reinicio quattrocentista. Las tentaciones idealistas que atraviesan estas etapas, y que no dejarán, hasta la modernidad y más allá de ella, de presentar sus enmiendas al naturalismo, no menoscaban la querencia visualista de un arte imitativo esencialmente volcado, sobre todo en su contraste con los lenguajes pictogramáticos primitivos y medievales, en la recreación de lo aparente. Diremos, expresándolo de otro modo, que la balanza de lo táctil-óptico, por encima de sus inclinaciones históricas hacia uno u otro extremo, se inscribe, en última instancia, en un paradigma imitativo presidido por la opticidad. Al cabo, las diferencias de planteamiento (cristalizadas en los pares formales acotados por Wölfflin) entre el arte renacentista y barroco son cosa menor frente a unos puntos en común que resultan tanto más relevantes cuanto más sensibles seamos a la excepcionalidad de un proyecto imitativo que hace isla en la larga historia de la representación visual.

Teniendo presente esta salvedad podemos enfrentarnos con algo más de rigor al ejercicio de extraer, del arte imitativo previo a la modernidad, una línea evolutiva que nos

¹ Tal y como recoge Pinotti (2015), en el *Sofista*, Platón distingue entre la *eikastikè techne*, dedicada a la representación del *eikona*, cuya imagen respeta las proporciones internas del modelo, y “la *phantastikè techne*, encaminada a la representación del *phantasma*” (p. 30).

acerque a los principios representacionales del realismo modernista. Corresponde a esta ruta la tradición de la pintura de mancha, donde cabe destacar los ejemplos de Tiziano, Rembrandt y Velázquez o, ya a las puertas de la modernidad, los estilos de Goya, Turner y Delacroix. Hablar de pintura de mancha nos remite, en primera instancia, a unos planos de expresión caracterizados por la presencia más o menos explícita de la materia pictórica. Sin embargo, por más que esta lectura superficial ya nos acerque, y no poco, a los fundamentos de la imitación modernista, a esta manera de proceder le atañen, como de hecho sucederá en el siglo XIX, cuestiones de mucho más calado. Diremos, resumidamente, que el progresivo abandono de lo lineal en favor de lo pictórico arrastra consigo toda una serie de problemáticas ligadas a la propia naturaleza de la imitación, tanto en lo que respecta al tipo de imagen construida, menos codificada en formas-tipo, más cercana a la indeterminación de lo aparente, como en lo que concierne al quehacer del artista, a su modo de racionalizar el espacio a través de los esquemas ópticos que su respectivo contexto representacional le permite implementar.

Estos esquemas, a los que Gombrich (1979) alude una y otra vez en sus estudios sobre la evolución del arte imitativo, constituyen, para Wölfflin (2011), las “condiciones de visión” de cada momento artístico. Si el primero, pese a ser más sensible a las contingencias propias de cada periodo, inscribe el desarrollo de los *schemata* en una línea que podemos considerar ascendente (o descendente, según el ejemplo que veremos a continuación), Wölfflin se muestra aún más decidido a la hora de considerar este perfeccionamiento como inherente a la propia historia de la imitación. El hecho de que a cada periodo le correspondan, al margen de esta evolución, inflexiones estilísticas propias, unidas “a una idea de belleza exclusivamente suya”, no socava la idea de que, por encima de estas inclinaciones, “organizadas según determinados puntos de vista del gusto”, existe una línea maestra que obedece, según el autor, a una lógica natural. Para ilustrar lo necesario de esta evolución, Wölfflin aduce el ejemplo de una piedra que baja rodando por una ladera, describiendo una trayectoria inesperada en función de los accidentes del terreno pero sometida, al cabo, a la fuerza de la gravedad (pp. 40-41).

Sin embargo, por más que esta interpretación respalde el argumento antes expuesto de que el paso de lo lineal a lo pictórico parece inherente a la propia naturaleza de la pintura imitativa (encaminada, en esencia, a la conquista de la realidad aparente), no podemos considerar los estilos lineales como meros déficits representacionales encaminados por ne-

cesidad a corregirse con el desarrollo de las condiciones de visión y la implementación de nuevos y más precisos esquemas. No podemos hacerlo en el caso de la pintura renacentista (donde las convicciones que respaldan el estilo lineal obedecen a algo más que a los puntos de vista del gusto señalados por Wölfflin) ni, mucho menos, en lo que respecta a momentos artísticos posteriores. Más allá del periodo barroco, donde se llegan a alcanzar cimas imitativas difícilmente superables (al menos dentro de las posibilidades de la pintura de la tradición), la línea ha aparecido, cada vez más segura y consciente, en aquellas prácticas realistas que, hasta nuestros días, han tomado partido por la claridad y síntesis de las formas cerradas y sus ventajas discursivas. De hecho, y aunque aquí vamos a centrarnos en el devenir de la pintura de mancha, por el camino aparecerán algunos ejemplos que nos ayudarán a poner en contexto esta trayectoria, como los ofrecidos por la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, el hiperrealismo de Richard Estes o los realismos pop del periodo posmodernista.

La estética imitativa o, lo que es lo mismo, el placer con que reconocemos una determinada realidad a través de la transcripción de un número limitado de estímulos visuales, pertenece a la propia naturaleza de la imitación. Si esta es necesariamente parcial o si, como apunta Pérez Carreño (1988), “solo de la semejanza nace lo semejante” (p. 24), convendremos en que el mero hecho de imitar, de poner en contacto dos universos sustancialmente disímiles -en este caso, los fenómenos visuales del mundo real y la expresión pictórica que los recrea-, conduce, por sí mismo, al extrañamiento. Síntoma primero de lo estético, el extrañamiento aparece en la imagen cuando esta nos obliga a trascender su propia entidad material, o mejor, a encontrar sentido a sus constelaciones visuales, poniendo en contacto -como apunta Gombrich (1979) al respecto de la pintura de mancha- nuestra imaginación con la del artista. Si “la imagen poética ha de oponerse a aquella en la que parece transparente un mundo, perdiendo interés el medio, haciéndose automática su interpretación” (Pérez Carreño, 1988, p. 185), el extrañamiento se antoja exclusivo del realismo moderno, sobre todo si nos acercamos a la pintura de la tradición bajo el mito de su supuesta o pretendida transparencia. Sin embargo, pese a que los realistas modernos hunden sus dedos, como nadie antes, en la llaga del extrañamiento, lo cierto es que este fenómeno, al menos por cuanto podamos dar por bueno el carácter esencialmente disímil de toda imitación, no es ajeno a la naturaleza de la pintura tradicional. Esta depende en gran medida de esquemas, pero tales esquemas no son fijos ni pertenecen a una gramática visual esta-

blecida y finita; se trata, más bien, de apoyos, de modos de representación genéricos, altamente flexibles, cuya formulación concreta ha de adecuarse a la precisión que exige la imitación de un tiempo y espacio precisos.

Partimos, pues, de la idea de que toda imitación es parcial, en tanto que recoge solo algunos de los atributos de su referente, mientras que el resto son omitidos o sugeridos de un modo menos inmediato, más alusivo o metafórico que ejemplificador. En el caso de la pintura y, más específicamente, de una imitación pictórica basada en las condiciones impuestas por el paradigma del ojo estacionario (donde el contenido a imitar se reduce a los estímulos visuales percibidos por una mirada estática y monocular en un corto periodo de tiempo), solo es posible recrear de una manera más o menos directa tanto los valores relativos del color como las formas y relaciones espaciales que dependen de ellos. Otras propiedades como el movimiento o el carácter tridimensional de la realidad (cuando los estímulos visuales percibidos no informan de él con la suficiente claridad) han de ser codificados en una expresión que remita a ellos sin recrearlos directamente. Por su grado de codificación, esta expresión será por lo general más mediata y dependerá en mayor medida de su correspondiente tradición en tanto que lenguaje visual, a diferencia de lo que ocurre con aquellos atributos que, por la literalidad con que pueden ser recreados (pensamos, de nuevo, en los valores relativos del color y su disposición, también relativa, en el plano pictórico), parecen apelar antes a nuestra capacidad de reconocer la realidad que a nuestra familiaridad con unos modos de representación determinados.

Ciertamente, ni la transcripción literal de estímulos visuales escapa a las normas y relaciones prescritas por su propio sistema, ni la insinuación de otro tipo de propiedades responde a esquemas completamente cifrados cuya relación con el referente sea aleatoria. Sin embargo, en la medida en que resulte posible, aun con la salvedad expuesta, abordar esta distinción, centraremos nuestro interés en la querencia literalista de la imitación pictórica, básicamente porque el realismo de mancha trata de prescindir de los esquemas y recursos más codificados y porque, al cabo, los derroteros de la pintura de la tradición y su progresiva conquista de lo aparente pasan más por la búsqueda de nuevas relaciones visuales análogas a la experiencia del fenómeno que por la repetición de esquemas.

Ya que, con alguna excepción, dejaremos a un lado los aspectos históricos, sociales y culturales que rodean a las diferentes obras estudiadas, el carácter evolucionista de nuestro relato dependerá casi en exclusiva de los distintos giros, variaciones y enmiendas detec-

tados en el lenguaje realista. La lectura de este desarrollo gira en torno a la idea de desmitificación, esencial en la revolución estilística del primer realismo y presente, también, en la pintura posterior. Aunque la desmitificación, sobre todo si pensamos en géneros narrativos o textuales, parece atañer en exclusiva al contenido, en el caso de la pintura este principio opera fundamentalmente sobre los modos de representación. Por encima de la inclusión de nuevos temas y aspectos de la vida contemporánea nunca antes reflejados por el arte pictórico, la verdadera revolución de los pintores franceses concierne al lenguaje, tanto en sus aspectos pragmáticos (nuevos modos de entender y representar el espacio, la luz y el movimiento) como estéticos (el desvelamiento de la materia pictórica y la repercusión de ello en el extrañamiento de la imitación).

Al hablar de desmitificación aludimos a un conjunto de actitudes y recursos estilísticos que no es limitado ni estático, entre otras cosas porque la ruptura de los esquemas y lugares comunes establecidos siempre se da con relación a cosmovisiones y modos de representación anteriores. Los realistas e impresionistas se rebelan contra la ortodoxia académica, pero toda rebelión formal pierde pronto el carácter disruptivo que la define y, como sucede con las metáforas o el lenguaje poético en general, el extrañamiento se atenúa y acaba desapareciendo cuando una fórmula novedosa, inusitada, se vuelve común. Veremos que, a lo largo del siglo XX, ciertos pintores se oponen no ya a los esquemas y fórmulas gastadas de la tradición sino a determinados excesos y fatuidades plásticas propias de una tradición moderna que ya empieza a resentirse de su propia mitología. Entendemos, no obstante, que las estrategias desmitificadoras, si bien afectan a las propiedades semióticas y estéticas del lenguaje pictórico (y sobre ello volaremos raso), suelen responder a principios que trascienden la mera exigencia de originalidad. La desmitificación es, en resumen, la brújula que guía el juicio crítico del pintor realista, que conduce su sensibilidad hacia visualidades inéditas capaces de desvelar un mundo. Porque la imitación es, también, un juego cognitivo. Tras el placer con que identificamos lo semejante en lo disímil hay una llamada de atención acerca de las posibles constelaciones de lo aparente, la revelación de cómo son las cosas, o de cómo podrían ser.

La precisión de tales cuestiones irá precedida por una aproximación general a eso que comúnmente se denomina realismo, una categoría especialmente difusa sobre todo si tenemos en cuenta los diferentes flancos desde los que puede ser abordada. Para Roman Jakobson, el realismo es “una corriente artística que se ha propuesto como finalidad repro-

ducir la realidad lo más fielmente posible y que aspira al máximo de verosimilitud” (2012, p. 71), una definición cuya ambigüedad, como el propio autor reconoce, es evidente. El principal problema reside en que, cuando decimos que algo es verosímil, o lo suficiente verosímil como para ser considerado *realista*, podemos estar aludiendo bien a la eficacia imitativa de su lenguaje, bien al carácter del contenido. Aunque parece lógico que forma y contenido coincidan en sus respectivos modos de conectar con lo real, sobre todo teniendo en cuenta lo artificioso que puede llegar a ser plantear una distinción entre la naturaleza de un determinado lenguaje y lo que este formula, lo cierto es que, por lo demás, no resulta muy complicado encontrar casos en los que ambas vertientes aparezcan claramente escindidas. Por ejemplo, podemos pensar en una fotografía en la que la realidad, aun imitada con el más alto grado de precisión, se nos muestre adulterada y falsa, a todas luces alejada, sea cual sea el cariz particular de este alejamiento -amaneramiento, idealismo, manipulación propagandística, etc.-, de aquello que podemos llamar auténtico, honesto o veraz. En el lado opuesto, cabe imaginar un lenguaje visual que, no siendo excesivamente naturalista o preciso en su imitación de lo aparente –un lenguaje como el de la novela gráfica, el cine de animación o la pintura expresionista-, presente una realidad fidedigna y creíble, desprovista de máscaras.

Esta división no es menos urgente, ni problemática, en el caso específico de la pintura. Decimos que son realistas todas aquellas prácticas, tradicionales, modernas o contemporáneas, más o menos veraces, más o menos idealistas o falsarias en su acercamiento a lo real, cuyo lenguaje pretende adecuarse a los estímulos visuales que conforman la realidad aparente. Por otra parte, hablamos de realismo, a menudo poniendo el término en mayúscula, para referirnos a un movimiento artístico concreto o, por extensión, a aquellas prácticas que con posterioridad han perseguido fines similares a los de la pintura de Courbet, Manet o Degas. Precisamente en estos fines descansa la especificidad de un movimiento al que no podemos caracterizar, no al menos de manera integral, atendiendo exclusivamente a su lenguaje o estética. Según Nochlin (2004), el realismo “consistió en brindar una representación verídica, objetiva e imparcial del mundo real, basada en una observación meticulosa de la vida del momento”, una definición que, si bien parece apelar principalmente a la eficacia imitativa de los recursos implementados por aquellos pintores, no deja de aludir, al mismo tiempo, a factores relacionados con la mirada, la actitud o el tipo de contenidos representados: “mientras que términos tales como ‘manierismo’, ‘barroco’ o ‘neoclasicis-

mo' se emplean generalmente para definir categorías estilísticas, propiamente para las artes visuales, la voz 'realismo' se halla asimismo íntimamente vinculada a temas filosóficos cruciales" (p. 11).

No obstante, pese a que las palabras de Nochlin parecen trasladar la atención desde lo estilístico -ámbito en el que, en primera instancia, es dable incluir todo lo relacionado con el lenguaje imitativo y sus rudimentos- hasta lo conceptual o semántico -aquí entramos en el terreno de lo cultural e histórico-, nuestra intención es abordar el problema realista desde un punto de vista formal, atendiendo, principalmente, a lo que distingue este lenguaje de otro tipo de formulaciones visuales. En primera instancia, esta perspectiva podría resultar demasiado parcial, sobre todo si tenemos en cuenta la diversidad de posturas y ángulos de análisis que exige un campo tan fértil como el del realismo. Sin embargo, más allá del argumento evidente, inmediato, de que nuestra intención no es componer un retrato integral de la pintura realista moderna sino atender, de manera privilegiada, tanto a sus recursos imitativos como a los rasgos estéticos que se desprenden de ellos, lo cierto es que, por lo demás, el tratamiento de estas cuestiones acabará componiendo una radiografía bastante más completa de lo que cabe aventurar en un principio. Veremos, incluso, cómo el largo alcance de las cuestiones semióticas y estéticas que rodean al realismo moderno llega a suprimir, en muchos casos, la distinción que establecíamos al principio con respecto al carácter de la verosimilitud, atrayendo hacia el campo del lenguaje imitativo y sus avatares aquellos temas filosóficos de los que hablaba Nochlin.

De las preguntas más generales acerca de la verosimilitud pasaremos a la cuestión, un tanto más específica, del parecido, haciendo un recorrido por diferentes medios visuales como el cine de acción real, el de animación o la caricatura. Veremos que la capacidad de persuasión de un determinado lenguaje visual depende, en gran medida, de su correspondiente contexto de recepción, y que esta dependencia es tanto mayor cuanto más convencionales sean los recursos de este lenguaje. Abriendo la puerta al relativismo visual y, en concreto, a la pregunta de cuánto tiene de convencional, cuánto de natural, un lenguaje visual tan aparentemente inmediato como el del realismo, estableceremos distinciones entre diferentes tipos de ejemplares expresivos en función de su mayor o menor codificación. Desde una perspectiva histórica, principalmente de la mano de Gombrich y sus teorías acerca de la aparición y desarrollo del arte imitativo, atenderemos a la progresiva conversión de los lenguajes pictogramáticos o primitivos en imágenes cada vez más conectadas

con la realidad aparente. Desde el punto de vista teórico, apelaremos tanto a las distinciones establecidas por Hildebrand como a los debates de la semiótica visual en torno a la naturaleza de la imagen icónica, preguntándonos, aquí, si este tipo de imágenes pertenecen propiamente al ámbito de la semiótica (es decir, si poseen la entidad de un lenguaje), o si, por el contrario, se trata de reflejos naturales de la realidad, de copias en las que no interviene convención alguna.

Esta cuestión, la de si el lenguaje de la pintura realista es convencional, y en su caso hasta qué punto, se antoja de especial interés tanto a la hora de caracterizar al realismo en toda su amplitud como en lo que se refiere a las propiedades específicas del realismo moderno, una práctica cuya revulsión con respecto a la pintura anterior se asienta, en gran medida, en el rechazo a las convenciones establecidas por el arte de la tradición y en la pretensión de construir, sobre la aparente *tabula rasa* de este rechazo, nuevos modos de representación capaces de abordar contenidos inéditos a través de una retórica igualmente novedosa. En todo caso, antes de entrar de lleno en la revolución de los realistas franceses, pasaremos someramente por aquellos aspectos que, presentes en la tradición de la pintura de mancha y, más ampliamente, en la propia naturaleza de la imitación pictórica, contribuirán a sentar las bases de nuestro posterior acercamiento al realismo modernista.

Sumergidos ya de lleno en el escenario francés, trataremos de conciliar el carácter ilusionista de la pintura realista e impresionista, esto es, los principios imitativos y actitudinales que se dan cita en torno al mito del ojo inocente, con la revulsiva pictoricidad en la que desemboca la puesta en práctica de estos principios, a menudo interpretada en clave antiilusionista y casi siempre convertida en índice y factor de una revolución artística que acabará desembocando en la abstracción. No pretendemos enmendar o desmentir este punto, pero sí rescatar y analizar algunos de los fundamentos imitativos que subyacen a cuestiones tales como la planitud, el estilo mosaístico de los impresionistas o la aplicación de colores puros. Destacaremos, a este respecto, tanto los hallazgos técnicos y descubrimientos visuales implementados desde la libertad y ausencia de prejuicios representacionales de los modernos como como los problemas, tensiones y callejones sin salida a los que esta misma audacia condujo.

Iniciando nuestro recorrido en Courbet, pasando por Manet y los impresionistas y aterrizando en Cézanne (al que recurriremos con frecuencia a lo largo de los siguientes capítulos), construiremos los fundamentos de un realismo moderno que, más allá del horizon-

te francés, continuará generando, a través de diferentes estrategias y desde diversos acercamientos a lo real, nuevas poéticas visuales. Dado que la multitud de prácticas realistas desarrolladas a lo largo de los dos primeros tercios del siglo XX es inabarcable, a partir de este momento estableceremos un itinerario concreto, limitado a aquellos pintores y movimientos cuyas obras conectan, de un modo u otro, con los principios del realismo francés. En este sentido, pondremos especial atención tanto a la actitud de los artistas frente a la realidad como a la influencia de esta actitud en los nuevos juegos imitativos.

Tras la puerta abierta por los primeros modernos a la desocultación del medio, los realistas del siglo XX continuarán explorando las posibilidades del extrañamiento desde un entendimiento de los recursos pictóricos muy cercano, en ocasiones, al de la vanguardia formalista. Cuestiones como el orden reticular, el valor autógrafo del trazo o la puesta en relieve de los atributos plásticos que formulan la imagen icónica nos ayudarán a establecer un diálogo con aquellas prácticas de vanguardia que, alineados con los principios purovisualistas del realismo francés, constituyen la mejor epítome de muchos de los rasgos formales presentes en la pintura realista de la modernidad. No obstante, antes de adentrarnos en este recorrido habremos de establecer una aproximación general a una pintura realista que, ya a las puertas del siglo XX, sobrevive a las derivas antiimitativas de la incipiente vanguardia adoptando una posición ecléctica, terciaria, donde los hallazgos del realismo e impresionismo coexisten con la recuperación de esquemas y modos de representación tradicionales o provenientes de otros campos como la caricatura y la ilustración.

Sobre esta base traeremos a colación, de la mano de la pintura española y norteamericana, algunos ejemplos desde los que cabe dar cuenta de esta actitud, como los de Joaquín Sorolla o Thomas Eakins, enfrentándolos al rupturismo de los realistas e impresionistas. Con la inclusión de este último nos trasladaremos a Estados Unidos, donde recorreremos la línea sucesoria que va desde Eakins hasta Edward Hopper, pasando por Robert Henri y los pintores de la Escuela Ashcan. Aquí señalaremos, en otros puntos, el eclecticismo de Eakins, las particularidades del lenguaje con que los pintores de Ashcan representan la urbe contemporánea o el giro que supone la pintura de Hopper con respecto a los estilos anteriores.

De vuelta a Europa, donde los ejercicios realistas son, por lo general, más diseminados e idiosincrásicos, nos centraremos en la pintura metafísica de principios del siglo XX, saltando a Balthus desde De Chirico, de aquí a Morandi y deteniéndonos en la obra de

Antonio López para profundizar en algunas de las cuestiones que rodean a un tipo de pintura inserta en los principios representacionales de Cézanne, tales como el literalismo, la ejemplificación o el equilibrio entre lo singular y lo particular. Posteriormente, y partiendo en este caso de un patrón vangoghiano, analizaremos el tratamiento del cuerpo humano por parte de varias generaciones de pintores británicos, desde Walter Richard Sickert hasta Jenny Saville pasando por Francis Bacon o Lucian Freud, acercaremos a un tipo de imitación que, al estilo del pintor holandés, se basa antes en la intuición y empatía del modelado táctil que en la construcción de ese espacio racional estudiado en los casos de Cézanne y López.

Ya a las puertas de la posmodernidad, nos fijaremos en aquellos nuevos realismos que, al hilo del arte pop, parecen disolver, desde su carácter desafecto y antiilusionista, muchas de las problemáticas que el realismo anterior venía arrastrando. Esta etapa será fundamental para el posterior desarrollo de los realismo lineales e influirá, también, en aquellos realismos de mancha conectados a las sensibilidades y estrategias estéticas del escenario posmodernista. A estas prácticas dedicaremos el último apartado de nuestro trabajo, centrándonos en aquellos artistas que, para el caso que nos ocupa, resultan más ejemplares, y construyendo, a través de ellos, una panorámica que traduzca las principales derivas del realismo de mancha actual. En este punto serán fundamentales, entre otras cuestiones, el diálogo con la fotografía y demás medios audiovisuales y los experimentos y juegos plástico-icónicos.

OBJETIVOS

1. Caracterizar la pintura realista de mancha atendiendo a los modos en que suele acercarse a la realidad y a los efectos estéticos de este tipo de imitación.

1.1. Analizar las particularidades del lenguaje realista y, en concreto, las de esa clase de realismo que trata de prescindir tanto de los prejuicios conceptuales asociados a la imagen como de los esquemas que se han ido constituyendo con base en ellos.

1.2. Esbozar, partiendo de lo anterior, una distinción general entre los realismos de mancha y lineales que nos permita ser sensibles, aparte de a las diferencias formales entre una y otra modalidad, a la naturaleza del espacio simbólico que desde cada caso se tiende a componer.

2. Establecer una genealogía de los realismos de mancha a través de un itinerario que conecte las tendencias purovisualistas de la tradición con la pintura actual, pasando por la revolución de los primeros modernos y el posterior desarrollo de este lenguaje a lo largo de los siglos XX y XXI.

2.1. Complementar la crítica formalista de los realistas e impresionistas franceses desde una lectura ilusionista, indagando en unas motivaciones naturalistas que, en muchos casos, explican los valores plásticos resaltados por esta crítica.

2.2. Establecer un diálogo entre los ejemplos más destacables de la pintura realista de los siglos XX y XXI y los hallazgos, problemas y tensiones de los primeros modernos, así como con las sensibilidades que configuraron el gusto pictórico a lo largo de la modernidad.

2.3. Observar el realismo de mancha actual sobre el trasfondo de la pintura modernista, destacando tanto las vías de continuidad con los principios artísticos de aquel periodo como las rupturas llevadas a cabo en el escenario contemporáneo, especialmente aquellas que se acercan a las características genuinamente posmodernistas de la pintura actual, tales como la hibridación, la hipertextualidad, la mirada desafecta o cínica y el componente lúdico y superficial de los juegos imitativos.

METODOLOGÍA

El método seguido se adapta a las dos perspectivas de análisis que componen este trabajo, una de tipo teórico, con la que nos acercaremos al lenguaje y estética del realismo ilusionista, y otra orientada a rastrear la génesis y evolución de este lenguaje.

El acercamiento a la cuestión de lenguaje será eminentemente teórico y, por tanto, los métodos a utilizar vendrán dados por las exigencias que plantea un estudio de este tipo. Aquí revisaremos las principales teorías de la semiótica visual, así como la teoría ilusionista de Gombrich y, de manera más puntual, algunas cuestiones de interés de la crítica formalista.

Por su parte, el establecimiento de un relato que dé cuenta de los principales cambios estilísticos, temáticos y actitudinales acaecidos durante el desarrollo del realismo moderno pasará por el estudio de movimientos, obras y artistas concretos. Aunque no abandonaremos el estudio teórico y, en algunos casos, los fundamentos establecidos en los primeros apartados se irán ampliando a medida que estudiemos la irrupción de nuevas inflexiones estilísticas, el análisis histórico, esto es, la puesta en contacto de unos artistas con otros, así como con la teoría y crítica del momento, tendrá un peso mayor. Debido a ello, los análisis comparativos serán constantes, haciendo especial hincapié en la relación del realismo de los siglos XX y XXI con las vías abiertas por los primeros modernos y, en concreto, con los índices establecidos por la pintura de Degas, Manet, Cézanne y Van Gogh, a partir de los cuales estableceremos sendas modalidades imitativas cuyos patrones serán aplicados a movimientos y artistas posteriores.

1. EL LENGUAJE DE LA IMITACIÓN.

1.1. Lo verosímil. El cine y la caricatura.

Si trasladamos la cuestión de la verosimilitud al cine y, más concretamente, a las valoraciones que suelen hacerse sobre determinados efectos especiales, encontramos que, cuando se dice que estos son verosímiles (o realistas) es porque persuaden al ojo de que lo estamos viendo parece real. Aun cuando se trata de referentes fantásticos, como podrían ser un hombre lobo, una ninfa de los bosques, un robot futurista o, en el caso de sucesos, la caída de un meteorito o un devastador ataque alienígena, no dudamos a la hora de valorar su realismo, por más que tales seres o circunstancias no hayan tenido lugar en el mundo real y no seamos, por tanto, capaces de comparar la copia con el original. ¿En qué realidad original basamos entonces nuestro juicio? Aunque, en muchos casos, disponemos de cierto bagaje iconográfico acerca de determinados seres mitológicos, futuristas o, en todo caso, irreales, no parece que esto sea determinante en la medida en que somos capaces de juzgar la verosimilitud de personajes o elementos rigurosamente originales de cuyo aspecto no tenemos precedente o indicador alguno. En este caso, el grado de realismo vendría dado por la coherencia con que el lenguaje que recrea tales elementos se inserta en un particular sistema de representación. Cruz Sánchez (2002) recoge las reflexiones de Kendall Walton a propósito de las obras cinematográficas de fantasía o ciencia-ficción que, para el filósofo estadounidense, “pueden llegar a ser tan realistas como los documentales”, del mismo modo que cabe pensar en la posibilidad de que “el más exacto y detallado retrato de los eventos de la realidad pueda resultar remoto, poco convincente.” Con base en esto, Cruz expone lo siguiente:

Estas palabras de Walton [...] resultan harto reveladoras, en el sentido de que desplazan lo específico del realismo desde el ámbito del contenido al de la representación, de tal suerte que el hecho de que una obra sea o no calificada como realista depende —empleando su propia terminología— de la vivacidad y riqueza

de los apreciadores participantes en los juegos de *make—believe*. No se trata, por tanto, de qué objetos o temas sean representados, sino de *cómo* se realice dicha representación; motivo éste por el cual se puede declarar que, por muy ficticio que parezca el asunto seleccionado para sus cuadros por pintores como Alfonso Galván o Charris, el tratamiento creíble que éstos le confieren convierte a los mundos fantásticos por ellos representados en claros ejemplos de un arte realista, cuyos límites son establecidos no tanto por la actualidad o la naturaleza experiencial de sus temas como por el grado de verosimilitud y parecido que son capaces de originar. (pp. 51-52)

En relación a esta idea, Bejarano (2006) indica que los modos de realismo cinematográfico “son resultado, no ya de una supuesta adecuación a una realidad extradiscursiva, sino que devienen del «efecto de verdad» configurado a través de juegos de lenguaje específicos” (p. 1). Gombrich (1979) hace una aportación similar a propósito de la cuestión del parecido, afirmando que este es el “producto final de una larga travesía por esquemas y correcciones”, es decir, “la fiel construcción de un modelo de relaciones” antes que “una anotación fiel de una experiencia” (p. 91). Estos esquemas, o “juegos de lenguaje específicos”, ya sea por el avance de la técnica o por cambios relativos a sus convenciones, son asimismo cambiantes. Si visionamos, hoy día, los primeros experimentos cinematográficos con el *stop motion*, encontraremos que su verosimilitud es cuestionable, por más que a los espectadores del momento aquel prodigio les pareciese algo muy cercano a la magia.

Fuera del campo de los efectos especiales, que dependen de convenciones culturales pero, sobre todo, del desarrollo tecnológico del momento, observamos casos parecidos si pensamos en cómo se han venido representando las peleas, los acercamientos amorosos o los fallecimientos por arma de fuego —por poner sólo algunos ejemplos— a lo largo de la historia del cine: lo que en otro tiempo resultaba convincente hoy nos puede parecer almidonado, falto de naturalismo o, incluso, irrisorio. No obstante, estas disonancias no llegan, por lo general, a interrumpir la llamada “suspensión de la incredulidad”, bien por estar al tanto de las convenciones del cine clásico, bien porque, en caso de no estarlo, somos capaces de familiarizarnos, sin necesitar de una instrucción específica, con las particularidades de este lenguaje. De no ser así, difícilmente podríamos

disfrutar de una proyección clásica sin que el hechizo ilusionista se rompiera a cada momento a causa del exotismo de las interpretaciones, lo rudimentario de los decorados o las limitaciones de la técnica cinematográfica. De hecho, el espectador puede dejarse llevar por la ficción y, al mismo tiempo, ser sensible (no de manera negativa sino como parte de una experiencia fílmica placentera) a los aspectos formales de la película. Por ejemplo, uno puede estar comprometido con el relato, temer por la suerte de los personajes y emocionarse con ellos y, a la vez, analizar las interpretaciones, la composición de la fotografía o, incluso, disfrutar de la tosquedad de determinados recursos técnicos, narrativos, o dramáticos.

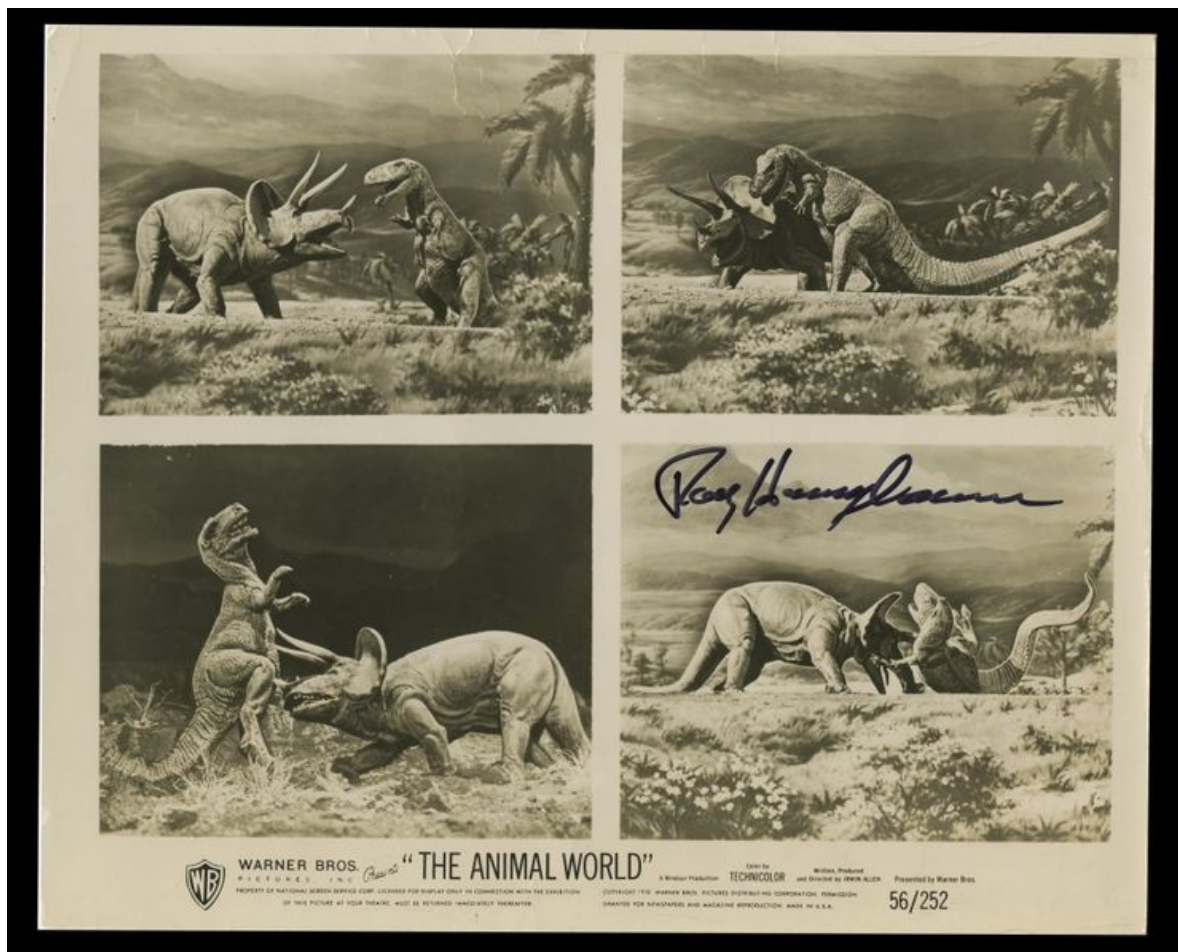


Figura 1. Cartel publicitario de *The Animal World* (1956), documental escrito y dirigido por Irwin Allen en el que destacan las animaciones en *stop-motion* de Ray Harryhausen y Willis O'Brien.

Pensar en los efectos especiales hace que nos preguntemos hasta qué punto el grado de realismo conseguido por una determinada imagen tiene más que ver con la capacidad de persuasión del lenguaje empleado que con la mera adecuación visual a un referente que, en

muchos casos, no está dado por la naturaleza sino que es construido, precisamente, por su propia representación. Al respecto de otros recursos o modos de persuasión cinematográficos, cabe insistir en la relación de estos con su correspondiente cultura de la representación, perdiendo eficacia cuando el espectador no está del todo (o no lo está en absoluto) familiarizado con ella. En este sentido, a los ejemplos antes citados podríamos añadir el de la animación. Este medio no persigue una adecuación rigurosa a los fenómenos de la realidad aparente y, sin embargo, no podemos decir que ello sea un obstáculo para su verosimilitud. Si antes hemos llamado la atención acerca de la emotividad que aún es capaz de significar un tipo de cine basado en recursos a los que ya no estamos habituados, el caso de la animación es aún más significativo en el sentido en que un espectador puede llegar a temer por la suerte de una esponja animada, a reír las gracias de un correccaminos esquivo y, en definitiva, a implicarse emocionalmente en las vicisitudes de todo tipo de seres imaginarios:

Todo el que haya visto una película de Walt Disney lo sabe bien. Sabe que es perfectamente correcto dibujar cosas de modo distinto a como se presentan, cambiarlas y alterarlas de un modo u otro. El ratón Mickey no tiene gran cosa que ver con un ratón de verdad, pero la gente no escribe cartas indignadas a los directores de periódicos acerca de la longitud de su cola. (Gombrich, 1979, p. 25)

No obstante, deberíamos preguntarnos si, pese a su elocuencia, podemos considerar realista (en términos imitativos) el lenguaje de la animación. Desde luego, existe una conexión, un cierto parentesco o analogía entre sus figuras y las formas de la realidad. O, en términos de Eco (2000), podemos decir que las primeras están “motivadas” por las segundas (p. 288). Si bien es cierto que el ratón Mickey poco tiene que ver con un ratón real, es asimismo innegable que la creación de Disney recoge algunos de los rasgos más representativos de este animal, como la cola larga y fina o las orejas grandes, planas y redondas. Ahora bien, el mismo Gombrich (1979) expone ciertas ideas acerca del lenguaje de la caricatura que no podemos pasar por alto, sobre todo porque esta exposición está íntimamente relacionada con sus teorías acerca de la evolución del lenguaje imitativo. Partiendo de las ideas planteadas por el dibujante Rodolphe Töpffer a mediados del siglo XIX, el autor nos llama la atención acerca de un hecho que quizá no sorprenda a ningún

caricaturista: “es posible desarrollar un lenguaje pictórico sin ninguna referencia a la naturaleza, sin aprender a dibujar del natural”, pues el dibujo de línea “es un puro simbolismo convencional” (p. 286). Según esto, lo único que el narrador pictórico necesita son conocimientos acerca de la fisonomía y la expresión humana:

La fisonomía práctica necesaria para un cuento en imágenes podría aprenderla un solitario que nunca posara la mirada en un ser humano. Lo único que necesita son materiales de dibujo y perseverancia. Y es que todo dibujo de una cara humana, por muy torpe o pueril que sea, posee, por el mero hecho de haber sido dibujado, un carácter y una expresión. Por ser así, y por serlo con total independencia del saber y del arte, toda persona que quiera probar tiene que ser capaz de encontrar los rasgos en que reside esa expresión. No tiene más que variar sus garabatos sistemáticamente. Si su primer muñeco parece estúpido y satisfecho de sí mismo, otro con los ojos más cerca de la nariz lo parecerá menos. Mediante un simple desplazamiento de aquellos trazos primitivos, nuestro eremita solitario descubrirá cómo le afectan y nos afectan esos elementos y sus combinaciones. (p. 287)



Figura 2. Viñeta de Rofolphe Töpffer (1799-1846). Su *Ensayo sobre fisionomía* (1845) es considerado el primer texto teórico dedicado al cómic.

Se plantean, aquí, dos cuestiones fundamentales. La primera tiene que ver con el carácter convencional y, por tanto, simbólico, de las representaciones visuales. La segunda, expuesta en la última cita, con el ya clásico mantra gombrichiano del hacer y comparar. De forma resumida, podemos decir que el enlace entre ambas ideas es el siguiente: la representación que el artista considera idónea, más adecuada a las pretensiones imitativas de su trabajo (este sería el caso de la pintura naturalista) o bien a sus intenciones expresivas o narrativas (lo que nos lleva a pensar en los caricaturistas y dibujantes de cómic, pero también en mucha de la pintura figurativa), no se alcanza por el mero (y quimérico) procedimiento de hacer casar la representación con una suerte de referente ‘original’, sino a través de un proceso de ensayo y error en el que el artista va modulando las marcas de su plano de la expresión basándose en las sensaciones que estas le provocan. Que el hacer preceda al comparar implica que el artista, ejerciendo por momentos de espectador de su propia obra, va acercando esta a su referente de manera progresiva. Y, ya que no existe un referente dado, una imagen positiva que el pintor tenga en su mente, o frente a sí, y que sirva para ratificar esta adecuación en términos absolutos de verdad o falsedad, lo que hace el artista es crear una imagen nueva, autónoma hasta cierto punto, que será más o menos adecuada no tanto en su relación con el mundo real sino, antes bien, en cuanto a su coherencia con el lenguaje visual que la formula. Porque este proceso no es, por lo general, ingenuo, ni parte de cero. Al contrario, quien construye una imagen más o menos imitativa cuenta con un sinfín de ‘atajos’ que sin duda acortan su ejercicio. Atajos o, lo que es lo mismo, convenciones establecidas a lo largo de los siglos.

Pero, dejando a un lado el lenguaje de la caricatura y centrándonos en el de la pintura realista, ¿podemos hablar, en lo que concierne a la pintura imitativa, de “puro simbolismo convencional”? Si esto fuese así, si el lenguaje de las imágenes fuese análogo, por su simbolismo y arbitrariedad, al verbal, no existiría un tal proceso de hacer y comparar, sino el mero engazamiento, según normas combinatorias predefinidas, de unidades gráficas perfectamente segmentadas y sometidas a unas reglas de interpretación. Ahora bien, no puede negarse (acabamos de aludir a ello) que el lenguaje de la pintura realista está lleno de convenciones, de las que no pudieron escapar ni siquiera aquellos pintores que, como los primeros modernos, se mostraron especialmente críticos con las fórmulas establecidas por la tradición academicista. Renunciar al carácter convencional de

la imagen imitativa, por muy desprejuiciada que haya sido su construcción, sería tan infructuoso a nivel teórico como caer en ese otro extremo de atribuir a este tipo de imágenes las propiedades del lenguaje verbal, lo que equivaldría a negar la evidente especificidad de los signos visuales. En lo que concierne a esta cuestión, parece, pues, razonable, aspirar a un término medio que tenga en cuenta tanto el carácter convencional del lenguaje realista como su relación de semejanza con los motivos representados. Precisar las coordenadas teóricas de este punto intermedio (aplicado al tipo de pintura que estamos analizando) es uno de los objetivos de este estudio y sobre ello volveremos continuamente. Por el momento, conviene citar las palabras de Pérez Carreño (1988) al respecto:

El artista, como creador de iconos en el sentido más estricto posible, emplea signos en uso, cuya ley de significado ya está dada, pero propone también nuevos modos de vehicular significados. Puesto que la ley de interpretación de los iconos no es explícita, el artista busca los mecanismos formales que posibiliten el reconocimiento de su “interpretante intentado”. Es, por tanto, fundamental que el representamen muestre una forma cuya “regla” pueda ser descubierta. (p. 108)

Pensando en la práctica del realismo, podríamos aducir el siguiente ejemplo: un pintor especializado en los paisajes urbanos y de pretensiones más o menos objetivas se encuentra frente al motivo elegido, que podría ser una gran avenida de su ciudad. Al trasladar la información visual recibida al plano de la expresión, esto es, a la superficie pictórica, deberá codificar esta información, convertir una impresión visual que no es ni instantánea, ni inmóvil ni bidimensional en manchas que reconstruyan de la manera más certera la escena que tiene delante. Esta codificación se basará, en parte, en esquemas y procedimientos aprendidos, como el de la perspectiva (tanto geométrica como aérea), pero también se crearán signos completamente originales que, sin embargo, proporcionarán, llevándola implícita en su forma, una regla para su lectura. Si los signos son elocuentes o, por el contrario, abstrusos, será un juicio que el pintor habrá de hacer continuamente, separándose del lienzo para convertirse en espectador de su propia obra.

Vemos, entonces, que en este proceso intervienen convenciones, esquemas que ayudan al pintor a entender y discriminar las relaciones de lo aparente según los modos de

representación de la pintura. Pero tales esquemas no se aplican de una vez por todas. Constituyen, más bien, estructuras móviles, referencias de aproximación que van alterándose, enriqueciéndose, a medida que el plano de la expresión se va asemejando a los estímulos visuales percibidos o, mejor dicho, al modo más propicio de recrear estos estímulos. Porque la realidad no es, al cabo, el referente último de validación. No puede entregar, ella misma, una imagen neta y especular, ya reducida a las posibilidades y limitaciones del medio pictórico. Lo que el artista toma de ella son relaciones y motivos específicos, contrastes de luz y notas de color que no pasan al plano de expresión de manera literal sino a través de un tamiz simbólico, insertas ya para siempre en una estructura autónoma, la de la propia pintura, que le dirá al artista si, más allá de analogías o parecidos concretos, la realidad recreada es verosímil.

Se diría, a tenor de lo anterior, que hemos vuelto a deslizarnos al ámbito de lo simbólico, allá donde el parecido importa bien poco, donde lo que mide la verosimilitud es la adecuación de los modos de representación a la naturaleza de su respectivo lenguaje visual y donde resultan indistinguibles, igualados por su parejo carácter convencional, medios visuales tan disímiles como la caricatura, los murales primitivos o la pintura naturalista. Es evidente, sin embargo, que cada medio posee sus propias convenciones, que además son cambiantes, y es obvio, también, que estas convenciones no se establecen de manera aleatoria sino que solo lo hacen cuando dan ‘resultados’, es decir, cuando son eficaces a la hora de representar, reproducir o crear determinados contenidos en función de las intenciones y exigencias del artista.

En primera instancia, lo que nos dice el sentido común es que, en el caso de la pintura realista, la diferencia con respecto a otros lenguajes visuales radica en su estrecha relación con el referente. Claro que esto no deja de plantear problemas, en parte por la posibilidad de que existan referentes a los que el pintor no tenga acceso, en parte porque, como acabamos de apuntar, aun en los casos en los que la realidad recreada se encuentra frente al pintor y es constatable, el grado de verosimilitud no depende tanto de esta constatación como del efecto ilusorio de la propia obra. Siguiendo con el ejemplo anterior, podemos decir que nuestro pintor, aun persiguiendo una adecuación objetiva de los ejemplares expresivos de su obra a los estímulos visuales del plano de observación seleccionado, habrá de ceñirse a los recursos y juegos relacionales que impone la naturaleza del medio pictórico. La imagen resultante poseerá indicios de sobra como para

que el referente pueda ser reconocido en la pintura, pero no los suficientes como para que podamos hablar de una plasmación literal de aquella experiencia directamente vivida. Y es que, tal y como señala Eco (2000), las imágenes de este tipo “no tienen las ‘mismas’ propiedades físicas del objeto, pero estimulan una estructura perceptiva ‘semejante’ a la que estimularía el objeto imitado” (p. 290).

1.2. La mimesis.

En el apartado anterior hemos destacado la autonomía de la pintura realista, así como el carácter convencional de su lenguaje —a la espera de indagar en lo que tiene de natural—, en un intento de atacar la clásica identificación del arte imitativo con el engaño o la copia. La noción de un arte que simplemente imita, tan útil para los historiadores a la hora de orientar sus relatos del arte antiguo y premoderno, ha venido, también, cuestionando el estatus artístico del realismo hasta la actualidad. Así lo explica Pinotti (2015), recogiendo el análisis de Cassirer: “ninguna otra teoría ha sido más negativa en relación con las artes figurativas y, al mismo tiempo —al ser confutada y cambiada de signo—, no ha habido, paradójicamente, ninguna más influyente que ésta” (p. 22). Desde Hegel y Schopenhauer —ambos de acuerdo en esto, nos dice Pinotti²— hasta nuestros días, la imitación ha sido arrojada con frecuencia al saco de lo superficial y ampuloso, de aquello que, por excitar las sensibilidades más toscas, se convierte en la práctica a evitar cada vez que los vientos de cambio reclaman acercamientos a lo real más trascendentes. Aunque estos recelos van mucho más allá de la denuncia platónica, sobre todo en un escenario contemporáneo donde el interés por lo real —en el marco artístico y cultural analizado por Foster (2001)— comparte espacio, e incluso estrategias, con el ensalzamiento de lo vacío y simulacral, es inevitable viajar al momento en que el auge de la mimesis es paralelo a su puesta en cuestión. Según Bozal (1987), la evolución de la concepción mimética no se ha atendido a

² Según el autor, Hegel repudia a quienes exaltan un arte que persigue el engaño “como su último y supremo fin”. Por su parte, Schopenhauer “juzgará el efecto ilusionista de la pintura particularmente execrable” (p. 26).

sus orígenes, “ni siquiera filosóficos”, describiendo “una trayectoria zigzagueante y compleja que afirmaciones del tipo ‘mímesis es representación’ o ‘mímesis es imitación’ desvirtúan”. Esta concepción “surge en los textos de Platón y Aristóteles, y pasa a través de Horacio y Cicerón a la historia de la estética” (p. 66). No obstante:

Mimesis no es un concepto inventado por ningún de ambos filósofos. Cuando ambos escriben y enseñan, posee ya una larga tradición en el mundo griego, en el culto y las manifestaciones artísticas ligadas a él o de él provenientes, en el teatro y la lírica, también en las artes plásticas y manifestaciones culturales que están en el origen de la escultura. En todos estos casos es posible apreciar notables diferencias con las tesis platónicas y aristotélicas, que, a su vez, no son coincidentes. (p. 65-66)

Para este autor, *mímesis* significa originalmente representar “en un sentido específico” que el autor explica acudiendo a la noción de coloso. En su acepción contemporánea, *coloso* implica una presencia monumental, por lo general noble, valorada colectivamente y unitaria, pues “la monumentalidad exige ser percibida en su unidad de un golpe de vista, sin que nuestra atención se distraiga en pormenores”. Sin embargo, con el término *kolossós*, “los griegos se referían a un fenómeno diferente, que sólo tiene con éste algunos puntos de contacto”. El coloso era un doble que “permitía poner en relación” nuestro mundo con el de los muertos. No tenía por qué ser antropomorfo, aunque ocasionalmente incluyese facciones humanas: se trata de un volumen de piedra que “en nada se parece a la figura del muerto en cuyo lugar está” (p. 67):

La virtud de este volumen, *kolossós*, no radica en el parecido, pero sí se articula en rasgos objetivos que conviene tener en cuenta: materiales y formales valorados en el curso de una acción ritual. Este es punto sobre el que deseo llamar la atención, pues me parece central para la comprensión de la mimesis en la Grecia antigua, con caracteres que pasarán a las propuestas platónica y aristotélica. Si no hay parecido, ¿cuál es la razón por la que el *kolossós* mimetiza —encarna, dobla, presenta...— al muerto? (p. 68)

Existen, según Bozal, determinados atributos materiales y formales que remiten a él, tales como “la inmovilidad material” de la piedra o el hecho de que esta esté clavada en el suelo, “como un árbol muerto, frente a las piernas de los vivos que se mueven para andar o para saltar”. Cuando el coloso posee algún rasgo representativo, “es una indicación, no un retrato”, pues su modo de conmemorar al muerto no es representando sino sustituyendo. Sin embargo, estas condiciones, si bien son necesarias, no son suficientes, ya que “se precisa de un ritual” que permita la venida del muerto, de una invocación que convierta a la piedra en doble. Así, “La *mímesis* del *kolossós* es una encarnación en elementos materiales y formales a través de un rito que espera, como toda acción sacral, obtener resultados”. Estos rasgos son, según Bozal, característicos de la *mímesis*, entendida de una manera más general, y no solo de la *mímesis* del *kolossós*, que, además, no la encontramos exclusivamente aquí, sino también “en las fiestas agrarias, precedentes del teatro y la lírica, en las que se producían cambios de personalidad”. Así pues, *mimeisthai* (término del que, junto con *mimos*, deriva *mímesis*) “no es tanto imitar como representar, encarnar a un ser alejado de uno” (pp. 68-70).

La repercusión de esta concepción primitiva en las obras de Platón y Aristóteles ha sido discutida. Según Suñol (2012), esto queda patente en el debate filológico protagonizado por Hermann Koller y Gerald Else a mediados del siglo XX. Mientras que el primero atribuye a Platón “la distorsión de la etimología expresivo-musical” originaria de la *mímesis*, vinculándola a la imitación para “alcanzar una condenación ética del arte” (p. 132) y, asimismo, afirma que Aristóteles se mantuvo fiel a la acuñación original del término, Else reivindica la conexión de la concepción platónica con estos orígenes, donde ya habría aparecido “la connotación de falsificar y su distinción subsiguiente entre aparecer y ser” (p. 132). Aunque la tesis de Else se antoja más endeble que la de Koller, lo cierto es que la concepción platónica no puede reducirse, sin más, a la idea de falsificación. Bozal (1987) conviene en que, a partir del libro X de la *República*, donde se habla del pintor, del poeta trágico y, en general, de todos los que cultivan las artes imitativas, “Platón acentúa el carácter negativo de la *mímesis*”. Sin embargo, “en el marco de la problemática educativa” (Platón se ocupa de la *mímesis* desde dos perspectivas diferentes: la de la educación y la formación y la de la actividad literaria, la poesía y el teatro), pese a que el filósofo tiende a considerar la *mímesis* como “factor de toda negatividad”, en algunas ocasiones “no adopta

una posición tan radicalmente condenatoria” (p. 75), principalmente cuando señala su función educativa.

Destacando, también, los tonos grises de la concepción platónica, Pinotti (2015) nos conduce hasta el *Sofista*, donde Platón “profundiza en la distinción entre imitación de la realidad e imitación de la apariencia, pero colocando esa doble posibilidad en el marco del mismísimo arte figurativo”, es decir, sin que la primera sea competencia exclusiva del artesano (del carpintero que construye una cama basándose en la idea de cama, como vemos en el libro X). Se describen, aquí, dos variantes de la técnica mimética: “la *eikastikè techne*, dedicada a la representación del *eikona*”, cuya imagen respeta las proporciones internas del modelo, y “la *phantastikè techne*, encaminada a la representación del *phantasma*”, donde la reproducción de las dimensiones se ajusta “a la fiabilidad de la visión humana” (p. 30). En los siglos posteriores, esta distinción será reformulada y aplicada, primero a la escultura y la arquitectura (artes en las que, por la literalidad con que aparece la forma, la representación del *eikona* resulta menos problemática), y más tarde a la pintura, constituyendo uno de los principales ejes de los debates renacentistas en torno a la imitación y siendo sistematizada, ya a las puertas del siglo XX, por Adolf von Hildebrand.

Más adelante nos detendremos en la obra de este autor, que hará las veces de puente entre nuestro acercamiento preliminar a una evolución del arte imitativo marcada por la dialéctica de lo ideal frente a lo aparente y la posterior indagación —reconvertidos los términos de este debate— en los fundamentos de la semiótica visual. Por el momento, además de con esta distinción debemos quedarnos con el carácter activo de la imitación aristotélica, básicamente por dos razones. En primer lugar, porque pensar en el ejercicio mimético como en una mera copia o reproducción de la realidad supone la invocación de una especie de *deus ex machina* teórico que salda la cuestión del parecido sin resolverla, no siendo posible indagar, bajo este presupuesto, ni en cómo se elaboran las expresiones imitativas (la idea de copia vuelve irrelevante el papel del autor, quien se erigiría en una suerte de médium sobrenatural capaz de crear un trasunto literal de lo aparente) ni en cómo se receptan (una copia de este tipo sería equivalente a su referente y, por tanto, la experiencia que tendríamos de ella sería idéntica a nuestra experiencia del mundo sensible). En segundo lugar, porque la concepción aristotélica, al volver a esos orígenes que Bozal relata a través del *kolossós*, pone de relieve el componente activo, creador más

que imitador, del arte mimético, algo fundamental en lo que respecta tanto a los orígenes y evolución de este arte como al desarrollo posterior del realismo moderno.

1.3. Principios y desarrollo de la seducción. De Plinio a Vasari.

Es frecuente que los estudios en torno al realismo traigan a colación la historia de Zeuxis y Parrasio, pintores griegos del siglo V a. C. cuya competición en pos de la verosimilitud fue recogida, cuatrocientos años después, por la *Historia Natural* de Plinio el Viejo (2001):

Se cuenta que este último (Parrasio) compitió con Zeuxis; éste presentó unas uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y aquél presentó una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró a quitar al fin la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vengüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista. (p. 65)

Se infiere de este episodio que el éxito de Parrasio (y, por extensión, el nada desdeñable logro de Zeuxis al engañar a los pájaros) reside en el *realismo* con el que está pintada su tela, una explicación tan gráfica y aparentemente infalible como circular: Zeuxis piensa que la tela es real porque está representada de manera realista. Las claves para trascender este tipo de lectura (a menos que invoquemos a modo de definición una supuesta adecuación entre la realidad y su copia) nos las da Pérez Carreño (1999):

En el texto se habla del «realismo» con que había sido pintada la tela, sin embargo, Parrasio no gana la competición por eso sino por haber conseguido «engañar» a Zeuxis. El efecto que la pintura provoca sobre el espectador es en este caso lo decisivo, de tal manera que no es el realismo la causa del engaño sino que más bien la calidad de este engaño mide el grado de realismo de la pintura. Plinio muestra inequívocamente su idea de que la excelencia artística, en pintura al menos, tiene

que ver con la capacidad de seducción del espectador, más que con la adecuación entre la representación y lo representado [...] (pp. 318-319)



Figura 3. Grabado de J.J. von Sandrart (1606-1688) que ilustra la competición entre Zeuxis y Parrasio, con las aves acudiendo a las uvas pintadas en el lado derecho.

Que el realismo de una imagen resida en su capacidad de seducción, y no al contrario, habilita un estudio de la cuestión que contemple esas cualidades seductoras no tanto como consecuencia de haber alcanzado un cierto grado de semejanza sino, más bien, como condición necesaria a la hora de crear una imagen que persuada al espectador de que tal adecuación existe. Como ya se ha adelantado, en una crítica fugaz a la noción de mimesis en tanto que copia o falsificación, tal noción no considera las contingencias propias de un proceso que solo puede ser semiótico, en la medida en que intervienen en él tanto la creación de una serie de signos visuales por parte del artista como la posterior, aunque contenida ya en el proceso creativo, decodificación que ha de llevar a cabo el espectador. Ahora bien, pese a que no sabemos qué aspecto tenían las obras de Zeuxis y Parrasio, es de suponer, sobre todo en la medida en que uno de ellos consiguió engañar a los pájaros (a los que no podemos atribuir la capacidad de decodificar signos), que las imágenes compuestas por estos pintores no estaban excesivamente codificadas y eran, por ende, percibidas con la suficiente inmediatez como para que Zeuxis fuese incapaz de distinguir la copia del original. En resumen, lo que se deduce de la historia que nos cuenta Plinio no es que en el éxito de Parrasio no intervenga en alguna medida la efectividad a la hora de copiar la realidad sino que esa efectividad es el resultado de una serie de recursos representacionales que, si bien guardan una relación especialmente íntima con la naturaleza visual del motivo, no terminan de encajar en el mito de una representación no mediata.

En este sentido, Pérez Carreño (1999) alude posteriormente a otros fragmentos del texto de Plinio en los que se explicitan una serie de pautas orientadas al éxito de esta seducción, una de las cuales es especialmente significativa: “[Apeles] sabe retirar la mano del cuadro; memorable precepto este de que el exceso de precisión muchas veces perjudica la obra” (p. 319). La idea de que una pintura realista pueda perder efectividad a causa de un exceso de precisión nos resulta, hoy día, muy familiar: en el contexto de la enseñanza artística, la instrucción señalada por Plinio es una constante que cualquier pintor ha escuchado de sus maestros o reproducido ante sus alumnos en decenas de ocasiones. El hecho de que este precepto, atribuible, en principio, a la tradición de la pintura de mancha y a la práctica de los realistas e impresionistas franceses tenga un precedente tan antiguo y explícito parece incluir en el núcleo duro de la imitación un atributo genuinamente modernista o, cuanto menos, característico del arte imitativo más desarrollado. Nos referimos, concretamente, a la aspiración de recrear los estímulos visuales de lo aparente tal y como estos se perciben, restringiéndolos a las posibilidades del medio pictórico pero procurando que, dentro de estos límites, los signos conserven la suficiente indeterminación como para exigir al contemplador un esfuerzo cognitivo análogo al que la propia realidad demanda. Aunque no sabemos con certeza si, en el ejemplo de Apeles, el exceso de precisión redundaría negativamente en el efecto ilusionista de la obra o, en su caso, en la maestría (o falta de ella) atribuida al hacedor imágenes, lo cierto es que ambas cuestiones suelen ir de la mano tanto en los testimonios que nos ha dejado la Antigüedad como en las crónicas de la pintura vasariana (y, por supuesto, ya con la mayor evidencia, en el quehacer de los realistas e impresionistas).

Por otra parte, cabe destacar la alusión implícita de Plinio a un escenario artístico en desarrollo donde, suponemos, el ejercicio de la pintura mimética estaba trufado de eso que Gombrich (1979) llama descubrimientos visuales. Para este autor, ese avance progresivo hacia la conquista de lo aparente solo se ha dado, que sepamos, dos veces en nuestra historia: en el mundo antiguo y en la Europa posterior al *quattrocento*. Si en el primer caso hemos aludido a los escritos de Plinio, en el segundo hemos de hacer lo propio con Giorgio Vasari, a quien Danto (1999) considera fundamental a la hora de establecer un relato del arte imitativo desde sus inicios europeos hasta la llegada de la modernidad. Vasari conoció a Plinio, pero no fue esta, nos dice Gombrich, su mayor influencia a la hora de estructurar sus escritos, sino Cicerón. Al comienzo de su artículo *Vasari's Lives and*

Cicero's Brutus, Gombrich (1960) se refiere a “The famous programmatic statement with which Vasari prefaced the Second Part of his *Lives* culminates in his cautious formulation of an evolutionary hypothesis”³ (p. 309):

Having carefully weighed these matters in my mind, I have come to the conclusion that there is a property and a particular nature inherent in those arts that from humble beginnings go on to improve by small degrees and finally attain the peak of perfection. And I have come to this belief because I have seen this to have happened with other faculties; since there is a certain kinship between all the liberal arts, this fact is no minor argument in favour of its truth. But what must have happened to painting and sculpture is so similar that if the names were exchanged the events would be precisely the same.⁴

En relación a la evolución de la escultura antigua, Vasari construye este desarrollo a través de Canaco, cuyas estatuas duras, sin vida ni movimiento, se alejaban de la verdad; Cálamis, similar al anterior aunque un poco más dulce; Mirón, que no imitaba por completo la verdad de la naturaleza, aunque daba a sus obras la proporción y la gracia necesarias para que, con razón, se las describiera como hermosas; y, finalmente, Policleto y los demás, que fueron tan alabados que, como se dice y se debe creer, hicieron sus obras totalmente perfectas. En cuanto a la pintura, donde existió un progreso análogo, las obras de los monocromistas, en las que hubo poca perfección, fueron mejoradas por las de Zeuxis, Polignoto, Timantes, entre otros, y estas por las de Erión, Nicomaco, Protógenes y Apeles, donde todo es perfecto y hermoso hasta el punto de que resulte imposible imaginar algo mejor, ya que no solo representaron las formas y movimientos del cuerpo sino también los afectos y pasiones de la mente (Gombrich, 1960).

3 [la famosa declaración programática que precede a la segunda parte de las *Vidas* y con la cual Vasari culmina su cautelosa formulación de una hipótesis evolucionista]

4 [Habiendo sopesado cuidadosamente estos asuntos, he llegado a la conclusión de que existe una propiedad y una naturaleza particular inherente a aquellas artes que desde sus humildes comienzos mejoran de manera gradual hasta alcanzar, finalmente, la cumbre de la perfección. Y he llegado a esta creencia porque he visto que esto ha sucedido con otras facultades; pues ya que existe un parentesco entre todas las artes liberales, este hecho no es un argumento menor en favor de su verdad. Pero lo que debe de haber sucedido en la pintura y la escultura es tan similar que si los nombres se intercambiaran, los eventos serían exactamente los mismos.]

La panorámica presentada por el italiano es tomada del *Brutus* de Cicerón, quien se refiere a la mayoría de artistas a los que Vasari cita y lo hace, además, en términos muy similares, invocando la evolución del arte antiguo como evidencia de una ley general del desarrollo humano, según la cual nada puede ser inventado y perfeccionado al mismo tiempo. Cicerón pretende, con este esquema evolutivo, contrarrestar el regreso a la moderación y claridad de los estilistas clásicos del siglo IV predicado por los aticistas. No es muy distinto el motivo por el que Vasari toma prestado este guión. Como Cicerón, el italiano pretende evitar que se anteponga el estilo de los pintores del pasado a la perfección alcanzada por los actuales por el mero hecho de ser aquellos pioneros:

I do not want anyone to believe me so obtuse or so lacking in judgement as not to know that the works of Giotto and of Andrea and Giovanni Pisano and all the rest...would neither deserve extravagant nor even moderate praise if we were to compare them with those who were active after them...but those who consider the quality of the times...will deem them not beautiful, as I said, but miraculous.⁵ (p. 310)

Según Gombrich, tanto Vasari como Cicerón tienen fe en la existencia de un propósito unitario en el que pueden hallar fundamento las vicisitudes de los distintos cambios estilísticos. La postura del italiano, además de sentar un precedente fundamental para la historiografía artística, pone de relieve la importancia de unos estilos imitativos cuya perfección va alcanzándose con el paso de las generaciones:

Pues ocurrió que mientras Domenico trabajaba en la capilla grande de Santa Maria Novella, un día que se ausentó el maestro, Miguel Ángel se puso a dibujar los andamios, las mesas, todos los enseres para la pintura y a algunos de los muchachos que trabajaban. Cuando regresó Domenico y vio el dibujo de Miguel Ángel, dijo: “Éste sabe más que yo”. Y quedó estupefacto ante el nuevo estilo de

5 [No quiero que nadie me crea tan obtuso o tan falto de juicio como para no saber que las obras de Giotto y de Andrea y de Giovanni Pisano y todos los demás... no merecerían un elogio extravagante, ni siquiera moderado, si tuviéramos que compararlas con las de quienes trabajaron después que ellos... pero quienes consideren la calidad de los tiempos... no los considerarán hermosos, como dije, pero sí milagrosos.]

imitación producido por el buen juicio que el cielo había dado a un joven de tan tierna edad, y que a la verdad era tanto como lo que podía desearse en la práctica de un artista con muchos años de ejercicio de su arte. (Vasari, 1957, p. 59)

Aquí, Vasari alude explícitamente a la cuestión del medio cuando habla de estilo de imitación. Un estilo que, además, es distinguido como ‘nuevo’, lo que significa que, más allá del interés que esta valoración tiene a la hora de apoyar esa lectura evolutiva que el italiano hace del arte de su tiempo, se trata de un estilo en cierto modo único (al menos hasta ese momento) o, si se quiere, personal. Aunque en el texto de Vasari los términos son bastante más transparentes que en la anécdota narrada por Plinio, de ambos se deduce que la capacidad imitativa no es sino capacidad de seducción, dependiente de los medios implementados por el artista. A este respecto, Vasari compara la maestría de Miguel Ángel con la de un artista con muchos años en el ejercicio de su arte, lo que sin duda incide en esa idea de ‘estilo’ en tanto que susceptible de ser perfeccionado (si bien, en este caso, Miguel Ángel es para el autor el culmen de esta evolución).

No puede decirse, empero, que estas consideraciones acerca del estilo dejen de estar limitadas por el yugo de un paradigma imitativo que aún se nos antoja difícil de abordar: la representación de la realidad está subordinada a una copia visual de la misma, por mucho que los recursos utilizados puedan ser, y de hecho hayan sido, perfeccionados a lo largo de los siglos. Ciertamente, Vasari no llega a considerar esta evolución como algo contingente, sino inserta en un proyecto de perfeccionamiento imitativo que parece haber concebido con claridad. En cierto modo, esto es inevitable, también para nosotros, en la medida en que una lectura de la pintura realista excesivamente volcada en los modos de persuasión (que serían más o menos válidos no por el hecho de que la imagen resultante *imite con acierto* la realidad sino por la adecuación de estos a un sistema de representación visual del todo relativo y cambiante) expandiría demasiado el campo de eso que podemos considerar ‘realismo’, diluyendo lo específico de esta categoría.

En busca de tal especificidad, debemos preguntarnos, de nuevo, qué diferencia al lenguaje realista de otros lenguajes visuales también vinculados a la imitación o, en todo caso, garantes de una verosimilitud que no desmerece a la de la pintura naturalista. Está claro que las cualidades en las que el caricaturista o el dibujante de cómic basa su imitación de las formas de la realidad no son las mismas, aunque en algunos casos puedan

coincidir, que aquellas que el pintor realista privilegia. Tampoco son parejos los propósitos, ni los modos de representación implementados ni, por tanto, los criterios con que se juzga el “efecto” de la representación.

Siendo esto así, y dado que no todos los ejercicios imitativos, es decir, las representaciones visuales motivadas por la realidad, imitan o recrean lo real en igual grado o de la misma manera, habremos de concluir que los medios de los que se vale el pintor realista están subordinados a un proyecto creador muy concreto en el que la idea de ‘adecuación a la realidad’ juega un papel fundamental, por más que resulte problemática. Esta asunción no implica, sin embargo, que la capacidad de evolución y perfeccionamiento de los recursos realistas tenga que ser limitada o, en su caso, estar inserta en un relato teleológico como el que concibe Vasari. Aunque los pintores previos a la época del italiano apuntaron claramente en una dirección que, no en vano, siguió siendo ratificada durante los siglos posteriores, los derroteros estilísticos por los que discurrió esta línea ascendente fueron mucho más variados de lo que Vasari hubiera podido aventurar (al menos, de haber concebido que esta evolución continuaría más allá de Miguel Ángel). Quién sabe si, de haber llegado a ver las obras de Rembrandt, estas le hubiesen parecido demasiado exóticas como para considerarlas superadoras del “nuevo estilo de imitación” de su coetáneo Buonarroti, o si, apuntando en la dirección contraria, tras ver *Las Meninas* (1656), el italiano hubiese corrido a entregar a Velázquez la palma obtenida por Parrasio.

Al margen de especulaciones infructuosas, hay dos consideraciones al respecto del paradigma vasariano que han de quedar claras. La primera es que, como acabamos de señalar, la evolución de la pintura desde el Trecento hasta el periodo neoclásico parece insertarse en este relato sin necesidad de forzar o adaptar en exceso los límites del mismo. La segunda es que, a pesar de esta concordancia, no podemos pasar por alto que los marcos de recepción fueron asimismo evolucionando y que, por tanto, los estilos asociados a ellos son algo más que una sofisticación de aquellos que Vasari consideraba virtuosos. Aunque la evolución estilística de los siglos previos al Renacimiento describió una indudable trayectoria ascendente, no podemos decir que el rumbo posterior siguiera apuntando en la misma dirección ni creciendo mucho más allá del verismo de Miguel Ángel. De algún modo, esta línea se estabilizó después del Renacimiento y, por más que hubiese en ella notables picos de acierto imitativo que acaso hubiesen satisfecho a Vasari, la evolución de los estilos y, en consecuencia, los marcos de recepción en que estos pudieron surgir

responden más a vaivenes horizontales que a una progresión escarpada. Hay que señalar que esta idea de evolución, incluso entendida de la manera más teleológica, no acarrea necesariamente que su trayectoria esté exenta de vacilaciones, de movimientos errantes y pasos arrítmicos en un camino lleno de curvas, paradas, retrocesos y cambios de estrategia. Gombrich (1979) nos previene al respecto:

Tal vez la teoría psicológica de que más importa que el historiador se empape es esta de la multiplicidad de estratos, la coexistencia pacífica, en el interior de un hombre, de actitudes incompatibles. Nunca se dio una época primitiva en que para el hombre todo era magia; nunca se produjo una evolución que borrara las frases [*sic*⁶] anteriores. Lo que ocurre siempre es que instituciones y situaciones distintas favorecen y engendran diferentes enfoques, a los que tanto el artista como su público aprenden a acomodarse. Pero por debajo de estas nuevas actitudes, o colocaciones mentales, las antiguas sobreviven y salen a la superficie en broma o en serio. (p. 110)

De no haberse dado estas tensiones, de no haber caracoleado la evolución estilística de la pintura premoderna, difícilmente hubiesen aflorado estilos que, rechazando implícita o explícitamente los que les precedían, buscasen su fundamento en prácticas superadas por estos. Un ejemplo podríamos hallarlo en el giro idealista de la pintura neoclásica y su oposición a la representación naturalista de un Barroco que, a su vez, había llevado la claridad del Renacimiento al terreno de los juegos especulares y la indeterminación visual. Es esta una dinámica que sin duda podríamos ilustrar con otros ejemplos, casi todos basados en ese *aller-retour* entre lo pictórico y lo lineal, entre el dibujo y la mancha o, en definitiva, entre cualquier dicotomía que aluda, desde tal o cual perspectiva, a esta dualidad. Una dualidad, por cierto, en la que cabría incluir las tensiones antes aludidas entre lo que el lenguaje realista tiene de convencional y lo que hay en él de invención o implementación de signos ‘naturales’. Este último extremo está íntimamente relacionado con lo que podemos llamar una actitud naturalista, mientras que el primero nos hace pensar no solo en los lenguajes visuales más simbólicos, esto es, regulados de manera más o menos férrea por determinadas gramáticas visuales, sino también en aquellos realismos en

6 *Phase* en el texto original.

los que prima la claridad conceptual frente a la fidelidad a lo que en lo real hay de contingente, es decir, a la apariencia en su sentido más voluble. A continuación, trataremos de definir las particularidades de cada uno de estos extremos, así como de alumbrar la vasta región intermedia que los conecta. Para esta última labor será de vital importancia estudiar el desarrollo del arte imitativo: si entendemos cómo fuese posible el paso de las representaciones ‘primitivas’, basadas en lo que Gombrich llama “el método pictográfico” (1987, p. 21), al nivel de realismo que maravilló, respectivamente, a Cicerón y Vasari, habremos aclarado no pocas cuestiones en cuanto a la relación entre aquellos extremos, tanto en su vertiente histórica o evolutiva como en lo que concierne a la naturaleza de la imagen imitativa.

1.4. Del pictograma a la ilusión.

El pictograma es un tipo de imagen que busca, por encima de todo, transmitir al espectador una información inequívoca. Su éxito comunicativo dependerá en gran medida de la habilidad del autor a la hora escoger y representar los atributos formales más característicos del motivo, una empresa que, como bien saben quienes trabajan en el ámbito del diseño gráfico, se torna tanto más difícil cuanto menos familiar es para el público el motivo a representar. Si el concepto visual de ‘persona’ es reductible a apenas un par de líneas cruzadas y un punto a modo de cabeza y, por ello, el diseñador señalético tiene tan pocos problemas a la hora de representarlo que, incluso, podría permitirse llevar a cabo ciertas deformaciones, sería, en cambio, mucho más ardua la labor de quien tuviera que representar una especie animal fácilmente confundible con otras de su clase. Del mismo modo que si, dentro de la categoría de ‘persona’, tuviéramos que hacer distinciones en función de, por ejemplo, el género, la edad o el oficio, habría que añadir nuevas características a la imagen genérica tales como una falda, un bastón o un casco, a la hora de distinguir aquel animal de otros tendríamos que pensar en cuáles son sus características visuales diferenciales. Un ejemplo de este ejercicio de distinción lo ofrece Gombrich (1979) en los siguientes términos:

En el ajedrez tenemos que distinguir más categorías [que en el juego de damas]; ningún diseñador de piezas de ajedrez, sin embargo, se preocupará de la apariencia de las torres y los caballos reales, de los reyes y de las reinas, sino sólo de formar claros rasgos distintivos que hagan a unas piezas diferentes de las otras. (p. 115)

Esto implica que, cuanto mayor es la posibilidad de confundir unos ejemplares con otros, tanto más grande es la exigencia de diferenciarlos a través de un número cada vez más nutrido de atributos formales. Esta necesidad de establecer particularidades sería especialmente acuciante si la imagen estuviese orientada no a la transmisión de un conocimiento práctico en un contexto en el que al público se le supone informado de la existencia de un determinado ejemplar sino, antes bien, a la ilustración de una realidad novedosa cuyos atributos constitutivos hubiesen de ser recogidos y explicados a través de la imagen. Como vemos, la cuestión de cuán reductible puede ser un concepto visual vuelve a estar subordinada al contexto de recepción, un relativismo que parece no querer abandonarnos, si bien entendemos que tal subordinación es tanto más férrea cuanto mayor es la codificación del lenguaje visual. En todo caso, de lo expuesto en las líneas precedentes podemos extraer dos ideas: una tiene que ver con cómo esa exigencia de diferenciación, ejemplificada por Gombrich en el caso de un diseñador de piezas de ajedrez, establece una serie de condiciones a la hora de construir una imagen conceptual, y la otra, relacionada con la anterior, alude a cómo la función específica de la imagen modula este tipo de condicionantes. Tal es así que, según sugiere este autor, las exigencias planteadas por las primeras representaciones mitológicas habrían supuesto la inclusión de un número cada vez mayor de rasgos diferenciales: “cuando los escultores y pintores clásicos descubrieron el carácter de la narración griega, pusieron en marcha una reacción en cadena que transformó los métodos de representación del cuerpo humano; y bastante más que esto” (p. 122).

Si hiciésemos el ejercicio de considerar la señalética no como una reducción instrumental practicada sobre imágenes más complejas sino como un modo arcaico de representación, convendríamos en que, de enfrentarse un pintor al reto de tener que ilustrar una escena mítica, contando para ello con unidades visuales tan escuetas, estos pictogramas acabarían ganando tantos detalles como precisiones exigiese la escena representada. Una hipótesis que, según el propio Gombrich (1987) indica, es rigurosamente

inversa a la que, resumiendo la opinión entonces predominante, sostuvo en un coloquio el profesor Hanfmann: “Cuando los escultores y pintores clásicos descubrieron un método convincente para representar el cuerpo humano, pusieron en marcha una reacción en cadena que transformó el carácter de la narración griega” (p. 122). Se diría que esta opinión, bastante intuitiva por cuanto se basa en la idea de que el desarrollo de unos determinados medios condiciona lo que puede hacerse con ellos, ha dejado de ser predominante, sin duda por la influencia del propio Gombrich en muchas de las indagaciones que posteriormente se han llevado a cabo acerca del surgimiento y evolución del arte imitativo. Si, con las salvedades oportunas, aplicásemos la hipótesis de Hanfmann a, por ejemplo, los hallazgos técnicos de Velázquez a la hora de representar los tejidos, tendríamos que pensar que tal implementación de la veladura habría preexistido, de algún modo, a la exigencia planteada por el motivo. Todo indica que la relación de causalidad sería, más bien, la inversa, ante lo cual la versión de Gombrich se aventura más acertada. Parece, en todo caso, que las diferencias entre Gombrich y Hanfmann a este respecto están basadas en esa naturalización del arte mimético que el segundo asume (o eso se deduce de su propuesta) y el primero rechaza, aludiendo al análisis del egiptólogo Heinrich Schäfer:

Shäfer recalcó que las “correcciones” introducidas por el artista griego con el fin de “igualar” las apariencias son completamente únicas en la historia del arte. Lejos de ser un proceder natural, son la gran excepción. Lo que es normal para el hombre y para el niño a través del globo es el fiar en los esquemas, en el llamado “arte conceptual”. Lo que requiere explicación es el súbito desviarse de este hábito, que se propagó desde Grecia a otras partes del mundo. (p. 114)

La conquista de las apariencias fue, pues, mucho más contingente de lo que pueda sugerirnos la intuición, siempre inclinada a naturalizar este tipo de representaciones. Por ello, debemos indagar en la génesis de esta gran excepción y preguntarnos por el cómo y el porqué de un desarrollo tan eventual. A este respecto, Gombrich (1987) recuerda en *La imagen y el ojo* lo que ya apuntaba en *Arte e ilusión*: “el objetivo artístico que condujo al descubrimiento de los mecanismos ilusionistas no fue tanto un deseo general de imitar la naturaleza cuanto una demanda específica de narrar plausiblemente hechos sagrados” (p. 20). A continuación, el autor aplica esta hipótesis a la evolución de la pintura vasariana,

concluyendo que el método primitivo de narrar estos hechos, es decir, el “método pictográfico”, se vuelve más naturalista desde el momento en que “el artista apunta más visiblemente a contarnos no sólo *qué* pasó, sino *cómo* paso” (p. 22).

En este punto, sería interesante plantear, en los términos en que lo hicimos al respecto de la idea de Hanfmann, una cuestión sobre el postulado de Gombrich. Si anteriormente vimos cómo la hipótesis del primero, al ser aplicada a los hallazgos estilísticos de Velázquez, adolecía de forma bastante explícita de esa especie de inversión causal que Gombrich señala y revierte, tendríamos que volver a preguntarnos ahora si la explicación de este último sería, en efecto, más aceptable. Responderemos que, si bien no todas las mutaciones formales que constituyen este relato pueden ser explicadas, al menos en exclusiva, a través de la exhortación infringida por las exigencias de tales o cuales motivos, este desarrollo ha sido frecuentemente espoleado por los retos planteados bien por ciertos fenómenos visuales que, salvo prueba contraria, hemos de considerar inéditos en la representación pictórica, bien por la complejidad narrativa o escenográfica del motivo.

La transformación de los modos de representar a la que alude Gombrich al respecto del arte griego y renacentista no estaría supeditada solo a la precisión que exige la ilustración de determinados mitos sino, también, a las demandas de ciertos motivos bastante más terrenales. Al ejemplo antes dado sobre los tejidos velazqueños podríamos añadir un sinfín de realidades cuyos atributos visuales no han dejado de exigir a los pintores nuevos y más sofisticados procedimientos. Y es que, tal y como reconoce el propio Gombrich (1987), si bien el salto cualitativo que acabó desembocando en un perfeccionamiento imitativo sin precedentes no puede entenderse sin esa necesidad de narrar determinados hechos sagrados de manera veraz, a este objetivo “pronto se le superpuso el interés técnico” y, de este modo, “los expertos centraron sus elogios en la representación de la profundidad, la luz, la textura y la expresión facial, y los problemas técnicos llegaron a ser objetivos en sí mismos” (p. 23-24).

El paulatino desarrollo del arte imitativo nos demuestra que estos objetivos no se alcanzan de la noche a la mañana. Dado que la experiencia visual que se pretende recrear en el lienzo es interpretada desde las posibilidades representacionales de la propia pintura, la conquista de las apariencias pasa necesariamente por un largo proceso de tanteo donde la innovación solo puede emerger de lo ya conocido. El hacer precede al comparar, pero este hacer no es ciego sino que responde a un esquema que “representa la primera aproximada

y ancha categoría que se estrecha gradualmente hasta encajar con la forma que debe reproducir” (Gombrich, 1979, p. 76). Estos esquemas proceden, como no podía ser de otro modo, de la tradición, y es por esto que a ella están sujetas, en gran medida, las posibilidades del artista. Y es que, si bien es cierto que, a lo largo de esta tradición, los pintores han ido ‘descubriendo’ nuevos esquemas con los que acercarse a la realidad de una forma cada vez más precisa, estos descubrimientos no han surgido de la nada sino que han sido alcanzados por medio de modificar esquemas anteriores, sin cuyo apoyo no hubiese sido posible implementar representaciones legibles: “El lenguaje crece al introducirse nuevas palabras, pero un lenguaje hecho enteramente de nuevas palabras y nueva sintaxis no sería discernible del balbuceo” (p. 281).

Tal fracaso comunicativo forma parte de la leyenda de los impresionistas, quienes, a causa de haber rechazado muchos de los esquemas a los que el público de la época estaba acostumbrado, se enfrentaron, por lo menos durante algunos años, a la incompreensión. Pero incluso ellos partieron de formas anteriores en una medida mucho mayor de lo que sugiere la leyenda, una leyenda, por cierto, similar a esa que atribuye a John Constable el haberse negado a aprender de otros o, dicho de otro modo, el haber dado la espalda a la tradición. A este respecto, Gombrich (1979) rescata del *Handbook for Young Painters* de Charles Robert Leslie (1887) unas líneas que desmienten tal extremo. Según Leslie, Constable se entregó con fruición a copiar las obras de maestros del pasado tales como Rafael, Wilson, Ruisdael, Rubens, Teniers o Claud. Hemos de suponer que, a su vez, estos maestros aprendieron de sus predecesores e hicieron uso de sus fórmulas para establecer modificaciones a partir de ellas y alcanzar, de este modo, nuevas cotas de realismo. Si siguiésemos profundizando en este recorrido inverso en busca de esquemas que, suponemos, habrán de ser cada vez más generales e imprecisos, llegaríamos, en algún punto, al hallazgo de ese imitador primigenio que describe León Battista Alberti (1998):

Creo que las artes que aspiran a imitar las creaciones de la naturaleza se originaron del siguiente modo: en un tronco de árbol, un terrón de tierra, o en cualquier otra cosa, se descubrieron un día accidentalmente ciertos contornos que sólo requerían muy poco cambio para parecerse notablemente a algún objeto natural. Fijándose en eso, los hombres examinaron si no sería posible, por adicción o sustracción, completar lo que todavía faltaba para un parecido perfecto. Así, ajustando y

quitando contornos y planos según el modo requerido por el propio objeto, los hombres lograron lo que se proponían, y no sin placer. A partir de aquel día, la capacidad del hombre para crear imágenes fue creciendo hasta que supo formar cualquier parecido, incluso cuando no había en el material ningún contorno vago que le ayudara. (p. 103-104)

Gombrich parece tomarse muy en serio las palabras de Alberti, hasta el punto de que, según podemos deducir leyendo tanto esta como otras obras del autor, tal hipótesis acerca del origen del arte imitativo es uno de los puntos cardinales de su producción teórica. No obstante, dado que no estamos analizando en profundidad esta teoría sino usándola para acercarnos al lenguaje realista, no hemos indagado lo suficiente como para saber si el texto de Alberti fue para Gombrich un hallazgo revulsivo o si, por el contrario, fue tan solo una referencia más a favor de sus argumentos. En todo caso, lo que aquí nos interesa es, de un lado, trascender la mera idea de copia y, de otro, tratar de ponderar el papel del esquema en la creación de imágenes imitativas. La postura de Gombrich a este respecto ha sido resumida por Pérez Carreño (1999a) en unos términos bastante similares a los de Alberti, aunque, en este caso, centrándose en la creación pictórica:

[...] las imágenes de autores distintos no coinciden porque, aunque todas sus percepciones coincidieran, el pintor no copia lo que ve sino que, en palabras de Gombrich, “el hacer precede al comparar”. El artista no pinta lo que ve, sino que ve lo que pinta, de tal manera que sólo una vez que tiene una mancha sobre la tela podría compararla y decidir si se parece o no a lo que percibe. Pero ni siquiera hace eso: no compara dos imágenes, una material y otra mental, sino que examina la respuesta de un espectador (él mismo) ante lo pintado de tal manera que se reconozca en ella un parecido con la respuesta ante lo real. Su prueba de naturalismo no consiste en contrastar la imagen y el objeto con lo real, sino en conseguir un efecto de realidad en el espectador. La actividad del artista consistiría en partir de un esquema para con sucesivas correcciones acercarse a la ilusión que pretenda, en este caso de realidad. (p. 327)

Es difícil que a un pintor realista pudieran resultarle ajenas tales ideas acerca de la representación. De hecho, ese proceso de hacer y comparar, que no se da de una vez por todas sino que es constante a lo largo del desarrollo de una determinada obra, casi nunca está fijado en un esquema inamovible. Salvo en aquellos casos en que la forma de proceder del artista no deja espacio al azar, la improvisación o, siquiera, a una mínima posibilidad de modificar el proyecto inicial, lo cierto es que, por lo general, las vicisitudes del propio proceso pictórico acaban modulando el resultado final. Dependiendo del pintor y, en algunos casos, de la actitud con que este haya decidido afrontar una determinada obra, este alejamiento del proyecto inicial será más o menos evidente. Del mismo modo, tal proyecto podrá ser más o menos riguroso y, por ende, condicionar en mayor o menor medida el desarrollo posterior. Especulando con la hipótesis de Alberti, podríamos preguntarnos qué hubiera pasado si, quizá debido a la falta de destreza del artista, el tronco de árbol en el que este percibió determinada forma hubiese sido modificado con tan poca fortuna que el resultado final hubiera acabado asemejándose a cualquier otro objeto. En este caso, nuestro artista (o el de Alberti) podría haber seguido trabajando sin excesiva pena sobre estas nuevas formas hasta obtener, quién sabe si tras numerosos errores, un objeto que, si bien ya no sería el mismo que al principio evocaba el tronco virgen, guardaría semejanza con algún otro. Si, a este respecto, pensamos en un aula de educación infantil, tendríamos que preguntarnos cuántos niños, por falta de pericia o por las razones que sean, no habrán comenzado a modelar su bola de arcilla pensando en un caballo alado o en quién sabe qué forma compleja y, no alcanzando tal meta, habrán acabado conformándose con “ver” en su amasijo de pellas algún objeto familiar.

Podemos suponer, con base en la hipótesis de Alberti, que tras el descubrimiento de aquel artista primigenio, las siguientes generaciones habrían ido hallando e implementando esquemas cada vez más precisos sobre los que construir, por medio de adiciones y sustracciones, el parecido pretendido. Según este modelo, desarrollado ampliamente por Gombrich, podemos leer la historia del arte occidental como un relato vertebrado por el desarrollo progresivo de tales esquemas:

Una vez constatada la historicidad de las formas de representación naturalista, que sólo aparecen en Occidente en el Arte Clásico y en el Renacimiento, *Arte e Ilusión* se pregunta por la evolución de este tipo de representación, ¿por qué la

representación posee una historia? Es aquí donde surge el aspecto mas conocido de la teoría de Gombrich. La representación visual tiene una historia porque la creación y la percepción de lo que llamamos con poco rigor parecido naturalista en la obra de arte no son naturales, sino básicamente convencionales, o mejor, aprendidas. La historia del arte occidental, en lo que a la representación visual del mundo se refiere, es la historia de este aprendizaje, mediante el cual el arte alcanza cada vez una mayor ilusión de realidad. (Pérez Carreño, 1999, p. 326)

Habiendo insistido en el carácter convencional del lenguaje realista (que tradicionalmente se haya hablado de *lenguaje* o, con anterioridad, de *estilo*, ya es bastante significativo), debemos ahora poner coto a esa idea de convención que, mal entendida, podría diluir lo que los modos de representación realistas tienen de particular en un relativismo que poco o nada nos aclararía. A este respecto, es significativo que Pérez Carreño prefiera hablar de la creación de imágenes naturalistas como algo “aprendido” antes que convencional. Y es que, por más que hablar de “parecido naturalista” sea, como dice la autora, poco riguroso, no podemos obviar que determinadas obras se acercan más que otras a nuestra experiencia visual del mundo. Una cosa es que nos mostremos críticos con el mito del ‘ojo inocente’ o con “La idea vulgar de que la pintura consiste en la traducción al lenguaje pictórico de una imagen perceptiva del mundo” (p. 325), y otra muy distinta es que no existan diferencias sustanciales entre la pintura realista y otros estilos figurativos. El propio Gombrich (1979) intenta, en más de una ocasión, espantar los malentendidos que pudiera alimentar su postura:

Ni la subjetividad de la visión ni el peso de las convenciones nos fueran a negar que un tal modelo puede construirse con cualquier grado deseado de exactitud. Lo decisivo aquí es evidentemente el término “deseado”. La forma de una representación no puede dissociarse de su finalidad, ni de las exigencias de la sociedad en la que se propaga su determinado lenguaje visual. (p. 91)

Y también:

En la medida en que puedo aseverarlo, las tribus primitivas que nunca han visto imágenes tales no son siempre capaces de descifrarlas. Pero sería un error concluir de ahí que el simbolismo de la fotografía es meramente convencional. Al parecer se aprende con sorprendente celeridad, una vez comprendida la naturaleza del ajuste requerido. (p. 60)

En la misma línea, Danto (2005) comenta:

Cuando a los chinos les explicaron la perspectiva, inmediatamente comprendieron que es así como ven. Pero no tenían el menor interés en emplearla para sus propios fines artísticos, porque no tenía nada que ver con el modo en que el arte se inscribe en su cultura. Sus ojos eran como los nuestros. Pero el "espíritu objetivo" de China era distinto del de la Florencia del *quattrocento*. (p. 194-195)

El hecho de Gombrich no abraza hasta sus últimas consecuencias el carácter convencional del signo pictórico y, antes bien, tenga en su haber aserciones tales como "todos sabemos muy bien cuándo un cuadro 'está bien'" o las líneas antes aludidas en las que se atreve a ponderar, hasta cierto punto, "el peso de las convenciones", ha provocado que autores como Norman Bryson critiquen su teoría de la representación visual "porque lleva implícita una concepción de la imagen como 'Copia Esencial' del mundo que equipara a la teoría de mimesis de Zeuxis, tal como la narra Plinio" (Pérez Carreño, 1999b, pp. 76-77). Sin embargo, aunque es cierto que la postura de Gombrich, en la medida en que acaba invocando nuestro sentido común, presenta determinadas sombras teóricas en lo que a esta cuestión se refiere, parece injusto atribuir precisamente a él las debilidades naturalistas en las que Bryson le acusa de incurrir. De hecho, según señala Pérez Carreño (1987), Gombrich impulsó, como después harían Goodman y Eco, el convencionalismo perceptivo, una perspectiva que podemos considerar opuesta a las inclinaciones naturalistas denunciadas por Bryson y que, en tanto que tal, nos da cuenta de hasta qué punto las interpretaciones basadas en la postura gombrichiana han podido deslizarse, por babor y estribor, hacia posiciones mucho menos cabales que las del filósofo vienés.

1.5. El problema de la forma.

En *El problema de la forma en la obra de arte*, Hildebrand (1989) explica el modo en que se relacionan las formas esquemáticas almacenadas en nuestra memoria con las formas de lo aparente, dando lugar a una tercera clase de formas, que serían, en esencia, las que finalmente constituyen el plano de la expresión. Aunque, según comenta Pérez Carreño en las notas preliminares de la edición que estamos manejando, “Hildebrand no era un teórico” y, por tanto, “la *forma* de su discurso se resiente muchas veces de ello” (p. 19), es precisamente la falta de precisión teórica o, mejor dicho, el enfoque práctico de sus análisis sobre la forma lo que hace que esta obra se adapte especialmente bien no solo al tema que estamos tratando sino, también, al ángulo teórico-práctico desde el que estamos encarando esta investigación.

Ya en la propia terminología del autor encontramos asideros nominales que nos permiten abordar con bastante más concreción aquella vieja distinción entre imagen conceptual (orientada, si recordamos al Platón del *Sofista*, a la representación del *eikona*) e imagen naturalista –aplicada a la imitación del *phantasma*, de la realidad aparente (Pinotti, 2015)–. En este caso, Hildebrand distingue entre “forma real” (*Daseinsform*), “forma aparente” (*Erscheinungsform*) y “forma activa” (*Wirkungsform*). El primer concepto, que, según Pérez Carreño es “más ingenuo, y expresivo de una mentalidad menos filosófica”, sería la forma “propia del objeto, indiferente al sujeto, aunque no claramente aprehensible para éste”. La forma aparente, por su parte, sería la forma que “aprehendemos mediante la visión”, mientras que la forma activa⁷, íntimamente relacionada con la anterior, sería la forma tal y como el artista nos la ofrece en su representación (p. 14). Dado que la forma aparente, a menudo, no ofrece la suficiente información acerca de la forma real, la labor del artista será crear una forma activa que, a través de la apariencia, nos remita a la forma real, ya que “toda apariencia de la naturaleza como caso particular tiene que ser transformada en un caso general, convertirse en una imagen visual que tiene un significado

⁷ Según Pinotti (2015), Hildebrand reserva para la forma activa “el papel de objeto principal del artista figurativo, que debe ser capaz de controlar el efecto que ejercerá su obra sobre el observador, teniendo en cuenta el ángulo visual y las condiciones ópticas de la percepción” (p. 31).

general como expresión de la representación de la forma”. Gombrich (1979), aludiendo a un ejemplo que proporciona el propio Hildebrand, ilustra un poco mejor esta cuestión:

Una esfera, por ejemplo, aparece ante el ojo como un disco plano; el tacto es lo que nos informa de las propiedades del espacio y forma. Es fútil toda tentativa que haga el artista por eliminar este conocimiento, ya que sin el mismo no percibiría el mundo de modo alguno. Su tarea es, por el contrario, compensar la ausencia de movimiento en su obra dando claridad a su imagen, y comunicando con ello no sólo sensaciones visuales sino también los recuerdos táctiles que nos permitirán reconstruir mentalmente la forma tridimensional. (p .29)

Dado que el espectador no puede trascender la bidimensionalidad de la representación pictórica y, por tanto, no puede recorrer los objetos que le son dados a través de este medio, es necesario, en el caso de la citada esfera, que el pintor evoque su carácter esférico a través de los recursos que tiene a su disposición. En el caso de la esfera, es muy probable que la forma aparente nos dé la suficiente información táctil como para no tener que operar demasiado sobre ella: lo más corriente es que una esfera real, es decir, material (pensemos, por ejemplo, en una bola blanca sobre una mesa de billar), arroje una determinada sombra, presente unos niveles de claroscuro característicamente combados y, también, si la iluminación es intensa y la esfera está limpia y pulida, ofrezca al espectador un brillo aplanado en la zona de más luz. Pero podría no ser así. Debido a las características lumínicas de la escena, o a la distancia del pintor respecto del objeto o, en general, a cuantas contingencias fenoménicas pudieran presentarse, la forma aparente de la esfera (pensemos esta vez en la parte superior de una farola que observamos a lo lejos bajo un cielo nublado) podría ser indistinguible de la de un círculo de su mismo tamaño y color, en cuyo caso, el pintor, suponiendo que para el conjunto de su escena la esfericidad de la farola fuese relevante, tendría que aplicar una serie de correcciones basadas en la ‘forma real’ de una esfera, tales como, quizá, un sutil claroscuro que, sin traicionar la nubosidad del escenario, diese lugar a una ‘forma activa’ en la que el espectador no tuviese dudas de que aquella tulipa es esférica.

Puede que, después de todo, la idea de forma real no sea tan ingenua como parece, al menos si, en vez de someterla a prueba filosófica, la entendemos dentro de la praxis

artística que estamos analizando. En este caso, la forma real no sería sino la forma más representativa o menos ambigua del objeto, una forma que orientaría las correcciones practicadas por el pintor, siempre que estas fueran requeridas por, de un lado, los déficits de la forma aparente y, de otro, la mayor o menor necesidad que el artista tuviese, según su proyecto, de corregir estas carencias. Que los modos de representación tiendan más o menos al idealismo, más o menos a la transcripción literal de la forma aparente, viene dado, pues, por el mayor compromiso que el artista tenga con la creación de una forma activa en la que prevalezca, bien la claridad y universalidad de los objetos representados, bien la definición detallada de la apariencia de los mismos. Por ejemplo, si lo que el pintor se ha propuesto es crear un trampantojo, una excesiva esquematización del motivo podría ir en detrimento del engaño visual que se pretende. Por otra parte, si volvemos a pensar en la señalética y en la eficacia comunicativa buscada por esta, está claro que la forma real condicionará la acuñación del pictograma hasta tal punto que, de hecho, apenas quedará nada de la imagen aparente. No obstante, aludiendo al primer ejemplo, hay que señalar que, aquí, las modulaciones que, con base en la forma real, se aplican sobre la forma aparente, son bastante más numerosas de lo que el carácter natural del trampantojo pueda darnos a entender: por mayor que sea la similitud entre la imagen aparente y la imagen activa, las limitaciones del medio pictórico no permiten una identificación total de la una con la otra, sino que, antes bien, exigen la aplicación de una serie de correcciones inspiradas en la forma real.

Volvemos a incidir en la necesidad de interpretar en términos relativos esta idea de la forma real. Entenderemos mejor su función a la hora de explicar los procesos de representación si pensamos en ella como en una especie de metáfora que aludiría a aquellas correcciones técnicas que el pintor aplica sobre el fenómeno percibido, teniendo para ello que “saber exactamente qué tipo de constelaciones hay en lo aparente, que, infalible e irrefutablemente, provocan en el espectador ese sentimiento espacial, ese elemental efecto de la naturaleza” (Hildebrand, 1989, p. 44). La creación del *trompe l’oeil* (sírvanos este caso extremo para aludir, de manera general, a todas las representaciones donde el grado de imitación es sumo) no implica, pues, que se dejen a un lado estas “constelaciones” que contiene lo aparente sino que, por el contrario, están presentes en cada inflexión de la forma activa. Cuanto más minuciosa es la copia, mayor es la necesidad que tiene el artista de adecuar cada uno de sus objetos, en virtud de sí mismos y de sus relaciones con los

demás, a las formas activas que mejor los representan. Dado que “la visión no es precisamente un acto mecánico, sino la experiencia de la representación” y que, al hilo de lo anterior, “el hombre es totalmente incapaz de abandonar sus representaciones porque ve precisamente a través de ellas” (p. 40), el pintor deberá conocer en qué consisten y cómo funcionan esos esquemas a través de los cuales aprehendemos la realidad visual. Si esos esquemas “se hallan en la apariencia, la reproducción no puede consistir en un retrato perceptivo mecánico y similar al positivo de la apariencia casual sino en la reproducción de las condiciones que provocan positivamente ese valor de efecto para nuestra representación” (p. 39). Desde el ámbito de la semiótica, en el que nos sumergiremos en el próximo apartado, Eco (1972) formula así la cuestión:

El signo icónico construye un modelo de relaciones (entre fenómenos gráficos) homólogo al modelo de relaciones perceptivas que construimos al conocer y al recordar el objeto. Si el signo tiene propiedades comunes con algo, las tiene no con el objeto, sino con el modelo perceptivo del objeto; es construible y reconocible por las mismas operaciones mentales que realizamos para construir lo percibido, independientemente de la materia en la que estas relaciones se realizan. (p. 234)

Entendemos que estas condiciones, que estos esquemas con los cuales percibimos el mundo, se han ido conformando a través de un larguísimo proceso de racionalización de la percepción óptica. Si a este hecho fisiológico de ver no le aplicásemos los esquemas de la razón, lo que percibiríamos sería una suerte de impresión retiniana incommensurable con la que no podríamos orientarnos en el espacio y que, de hecho, a nivel práctico, no sería muy diferente a la ceguera.

Habida cuenta de lo anterior, es lógico que el pintor realista tenga predilección por aquellas formas aparentes que, siendo, en tanto que tales, contingentes, ofrezcan, sin embargo, un grado aceptable de representatividad. Con esto queremos señalar el peso que tiene la elección del motivo en la configuración de la forma activa, en la medida en que, cuanto más elocuente sea la forma aparente, menos correcciones tendrá que aplicar sobre ella el pintor. Esto no significa que el artista tienda a eludir esa tarea de adecuación en la que, en última instancia, se fundamenta su actividad, sino que tal adecuación empiece a ser tenida en cuenta ya en la fase de elección del motivo:

Para ayudar a la forma real en la consecución de su valor activo debemos configurar la situación de conjunto de acuerdo con nuestra experiencia de las condiciones activas. Debemos situar la forma real en circunstancias tales que se vea obligada a originar la representación que hemos ido adquiriendo paulatinamente de ella. Por medio de la formación del efecto de un caso particular transmitimos la representación formada en miles de ocasiones. (Hildebrand, 1989, p. 40)

Uno de los errores en los que con más frecuencia puede incurrir el pintor realista es el de elegir formas aparentes que no proporcionen suficiente información al respecto de sus correspondientes formas activas, lo que suele conducir, bien a una representación que no expresa intensamente esta memoria perceptiva, bien a que, en busca de esta intensidad, el pintor acabe constriñendo excesivamente las formas aparentes de modo que estas pierdan el tono particular por el que fueron elegidas. Dado que, en la práctica realista de hoy día, es frecuente que las formas aparentes sean representadas a partir de la fotografía que las capturó en un instante preciso, a las contingencias propias de la realidad percibida visualmente habría que añadir las limitaciones epistémicas que supone la fotografía, en el sentido de que, salvo el improbable caso de que el pintor tenga acceso memorístico al espacio tridimensional en el que la instantánea fue tomada, dejan de ser posibles los movimientos oculares y táctiles con los que se invoca la forma real.

El pintor, pues, es un analista de la percepción antes que un hacedor. Esta idea, puesta en relación con el hacer y comparar de Gombrich, nos lleva a pensar que las sucesivas comparaciones que modulan este hacer vienen dadas por ese conocimiento que el artista tiene de las formas reales o, más concretamente, de las formas activas que desde el plano de la expresión habrán de dirigir nuestra aprehensión de las primeras. Es precisamente Gombrich (1987) quien, en *La imagen y el ojo* (tal y como ya había hecho en *Arte e ilusión* aunque, aquí, precisando algunas de sus ideas y aduciendo nuevos ejemplos) ofrece lo que podemos considerar (aun con ciertas salvedades) una versión de las formas reales y aparentes de Hildebrand, estableciendo, en este caso, la distinción entre “dibujar de memoria” y “dibujar del natural”:

La diferencia entre dibujar de memoria y dibujar del natural es sólo una diferencia de grado. Max Liebermann cita en algún lugar a un profesor suyo, quien decía que “lo que no se puede pintar de memoria, no se puede pintar”. Es cierto que al pintar del motivo se tiene la inestimable ventaja de poder comprar fácilmente la propia obra y el modelo. Siempre puede hacerse una pausa para ver si se reconoce el motivo en el cuadro o el cuadro en el motivo. Pero, aunque esas comparaciones facilitarán al artista la localización de errores, [...] sentir una discrepancia es una cosa e idear un código adecuado otra. (p. 18-19)

Según el autor, esto es así porque, psicológicamente, “no tiene mucho sentido decir que ‘copiamos’ lo que vemos en el mundo visible, ya que lo que vemos tiene profundidad y la superficie en la que se pinta, no” (p. 19). Así, es necesario implementar (y por ende conocer de antemano) determinados códigos que nos ayudarán a efectuar este traslado, códigos que habrán de regir las relaciones entre las distintas formas (como el de la perspectiva) y también códigos con los que clarificar cada una de ellas, poniéndolas en relación con las figuras de nuestra memoria o, si se quiere, con las formas reales” de las que habla Hildebrand. Como indica Gombrich en la cita anterior, de poco sirve constatar que los estímulos visuales del plano de la expresión difieren de los del modelo si no se poseen recursos (códigos) con los que corregir esta diferencia. Tanto Gombrich como Hildebrand (Eco también apunta a un equilibrio similar), cada uno con sus propios términos, sostienen una postura intermedia que, así como se aleja de la idea más ingenua de copia, evita, también, considerar los mecanismos de la representación en tanto que meras convenciones arbitrarias. No obstante, Gombrich, que ha dedicado gran parte de su obra a precisar la naturaleza de esta hibridación entre las apariencias, por un lado, y los esquemas que las modulan, por otro, es bastante más explícito que Hildebrand en su crítica a una idea de imitación basada en “signos naturales”. Para el autor (1979), esta idea formaría parte de la distinción tradicional, “a menudo debatida en el siglo XVIII” (p. 88), según la cual este tipo de signos son propios de la pintura, toda vez que el lenguaje verbal se basa en signos convencionales:

Es una distinción plausible, pero ha originado ciertas dificultades. Si damos por supuesto, con esta tradición, que los signos naturales pueden simplemente copiarse

de la realidad, la historia del arte se convierte en un completo rompecabezas. Desde fines del siglo XIX, se ha ido viendo con claridad cada vez mayor que el arte primitivo y el arte de los niños usan un lenguaje de símbolos más que de “signos naturales”. Para explicar este hecho se postulaba que tenía que haber una peculiar especie de arte basado no en la visión sino en el conocimiento, un arte que opera con “imágenes conceptuales”. (p. 89)

Pero ahora, nos dice Gombrich, recordando a Gustaf Britsch y Rudolf Arnheim, sabemos que esta distinción es irreal, pues “no hay oposición entre el tosco mapa del mundo hecho por un niño y el más rico mapa ofrecido por las imágenes naturalísticas”. Y, ya que “todo arte es conceptual”, en la medida en que “todas las representaciones se reconocen por su estilo” (la idea de “signos naturales” es, hasta donde podemos pensarla, incompatible con la idea de estilo), a la hora de representar partimos de esquemas sin los cuales “no sabríamos discernir nuestras impresiones” (p. 89), algo que sucede incluso a la hora de copiar figuras básicas y “sin sentido”:

[...] el artista podría decir que no lleva a ninguna parte mirar un motivo a menos que uno sepa cómo clasificarlo y apresararlo en la red de una forma esquemática. Esta, por lo menos, es la conclusión a que han llegado psicólogos que no sabían nada de nuestras series históricas, pero que se pusieron a investigar el procedimiento adoptado por cualquiera cuando copia una “figura sin sentido”, una mancha de tinta, por ejemplo, o una zona irregular de color. En conjunto, parece que el procedimiento es siempre el mismo. El dibujante empieza probando a clasificar la mancha y encajarla en alguna suerte de esquema familiar: dirá, por ejemplo que es triangular o que parece un pez. Escogido el esquema que encaje aproximadamente con la forma, pasará a ajustarlo, notando por ejemplo que el triángulo es romo en lo alto, o que el pez termina en una cola de cerdo. El copiar, según enseñan tales experimentos, avanza siguiendo un ritmo de esquema y corrección. (p. 89)

1.6. Icono y semejanza.

La semiótica, en especial el área de la disciplina orientada al estudio de las imágenes y, más concretamente, del lenguaje pictórico, no sólo no ha sido ajena a la problemática planteada en el último apartado sino que, en bastante medida, ha alimentado con ella sus debates en torno a un tipo de imágenes cuyas características principales, a saber, iconidad y no discreción de sus elementos, se han convertido “en las principales causas de duda sobre su posible carácter semiótico”:

Respecto al iconismo se argumentaba que, si no había reglas de interpretación sino la percepción de una semejanza, se trataba de un hecho natural y no semiótico. Un icono invocaría a su objeto no convencional, sino naturalmente, por lo que su estudio competería a psicólogos y no a semióticos. Por otro lado, la carencia de doble articulación al modo de los lenguajes naturales no permitiría señalar unidades significantes mínimas. Por tanto, no tendría sentido hablar de lenguaje, que normalmente se define como un conjunto finito de dichas unidades más reglas combinatorias. (Pérez Carreño, 1988, pp. 18-19)

Aquí se repite, esta vez desde la semiótica, el dilema que hemos venido presentando acerca del carácter de la imagen realista. Si asumimos que sus signos son tan convencionales como, en última instancia, puedan serlo los del lenguaje verbal, nos será difícil ahondar en la especificidad de este tipo de imágenes. Por el contrario, suprimir el carácter sígnico del icono y, en consecuencia, referirnos a él como un “hecho natural” nos conduciría, con toda probabilidad, a un *cul de sac* desde el que sería imposible conceptualizar el problema. Según Pérez Carreño (1988), hay indicios suficientes para considerar que las imágenes son signos, como el hecho de que sean interpretables (y, según Pierce, cualquier objeto interpretable es signo) o de que exista, por parte del emisor del signo, una intención significativa (aun en el caso de que esta intención no consista más que en representar fielmente la realidad). Por otra parte, también hay razones para no desechar a la ligera la cuestión de la semejanza, ya que, si bien es cierto que “utilizar el concepto de semejanza como primario y absoluto condujo a un callejón sin salida y contradicciones flagrantes en los comienzos de la estética semiótica”, no es menos cierto que considerar

esta semejanza “como factor decisivo en la interpretación de los iconos pictóricos no significa más que reconocer el hecho de que los interpretantes cuentan con ese factor” (pp. 21-22). Precisamente a través de este factor nos es posible abordar una primera distinción entre signos lingüísticos y no lingüísticos, en la medida en que, mientras que la producción y recepción de los primeros se basa en el uso de códigos que, en tanto que tales, son arbitrarios, no podemos decir que en las imágenes existan léxicos o reglas aplicables a todas ellas. No podemos, empero, pasar por alto las salvedades de Pérez Carreño ante una distinción tan tajante:

Las situaciones reales de interpretación, sin embargo, no responden a un modelo tan maniqueo. Ni el comportamiento lingüístico funciona mediante un simple mecanismo de codificación y decodificación, ni la interpretación de las imágenes visuales carece de códigos, a veces tan rígidos como los estudiados por la iconología, que pueden utilizarse casi de manera automática. (pp. 20-21)

Partiendo de los argumentos anteriores, ofrecidos por la autora en la introducción de su obra, se nos ofrece la siguiente definición de signo visual o icono: “un icono es un signo cuyo interpretante se elabora o se elige en virtud de la relación de semejanza entre su representamen y su objeto”. Es decir que, como ya apuntábamos antes, en la creación de imágenes naturalistas los signos utilizados por el artista no proceden de una especie de diccionario de signos visuales sino que son producidos *ad hoc* durante el ejercicio de la representación, por más que, como hemos visto, la tradición haya ido legando a los pintores, a lo largo de los siglos, multitud de esquemas que facilitan la creación de nuevos signos. Que el código con el que interpretamos la semejanza venga dado por el propio signo es de especial importancia en el caso de los iconos estéticos, donde la innovación estética consiste, precisamente, en crear signos en los que tanto el interpretante como el objeto aludido han de ser descubiertos por el espectador. Así, debemos insistir en que “solo de la desemejanza nace lo semejante”, ya que “cuando la semejanza se percibe inmediatamente, cuando cesa la dialéctica entre lo conocido y lo desconocido, el icono pierde su valor más esencial, su capacidad de desvelamiento del mundo” (Pérez Carreño, 1988, 24). Este punto conecta con algunas de las ideas de Eco (1984) acerca del lenguaje

poético, un lenguaje que, pese a su carácter verbal, no deja de ser análogo, al menos desde este punto de vista, al de las imágenes estéticas:

En el arte es donde, por excelencia, se certifica este hecho, y la palabra poética se considera comúnmente como aquella que, poniendo en una relación absolutamente nueva sonido y concepto, sonidos y palabras entre sí, uniendo frases de manera no común, comunica, al mismo tiempo que un significado dado, una emoción inusitada; hasta el punto de que la emoción surge incluso cuando el significado no está inmediatamente claro. (p. 184)

Podemos intuir, a tenor de lo anterior, que ninguna pintura naturalista, por más inmediata que sea su relación con la realidad que la motiva, es ajena al campo de la estética, en la medida en que se pone en relación lo conocido (los objetos del plano del contenido) con lo desconocido (las pinceladas que conforman el plano de la expresión, que son esencialmente originales y que, por tanto, plantean al espectador el reto de descubrir en ellas determinadas semejanzas). Por supuesto, una obra de este tipo puede ser más o menos innovadora o tensar en mayor o menor medida aquella dialéctica de la semejanza, pero esto afectaría, en todo caso, al valor artístico de la imagen y no a su estatus estético.

Pese a que Eco se muestra reticente a usar la semejanza como criterio y, según se ha dicho, la semejanza es algo que debemos tener presente, siquiera como punto de partida, su análisis de los procesos semióticos que intervienen en la imagen es, con relación a los objetivos de nuestra investigación, especialmente revelador, en parte por estar en la línea de la crítica convencionalista de Gombrich, en cuyos argumentos nos hemos basado con frecuencia, y en parte por deslizar sus perspectiva desde el análisis de signos al análisis de los Modos de Producción de Signos (Pérez Carreño, 1988, pp.141,142), un cambio de ángulo que se nos antoja afortunado sobre todo en relación a un arte, el pictórico, donde el “hacer” que construye los signos puede decirnos no pocas cosas acerca de la naturaleza de estos:

La última de las categorías de esta clasificación [la clasificación de los procesos semióticos según los Modos de Producción de Signos] responde a la clase de “trabajo físico de producción” que Eco denomina “invención”. Los signos así

producidos están hipocodificados, son heteromatéricos y su expresión no es divisible en unidades mínimas, sino en macrounidades. Todos estos rasgos se repiten en el tipo de imágenes que estamos considerando; hipocodificadas porque no hay un código previo a su interpretación, heteromatóricas porque no comparten la materia de su Objeto y divisibles en macrounidades pero no en unidades mínimas. (Pérez Carreño, 1988, p. 142)

De esta forma, “el productor de signos propone un nuevo código al segmentar el significante en unidades no contempladas por otros códigos y relacionarlas con un contenido que a la fuerza ha de ser nuevo” (p. 142). Ahora bien, la novedad no puede ser absoluta ya que el espectador debe ser capaz de reproducir la intención del autor, y esto solo es posible si este último parte de códigos preexistentes que sirvan de base tanto a la creación como a la interpretación de la imagen. Para entender mejor el carácter de este tipo de signos es necesario acudir a la distinción de Eco entre *ratio facilis* y *ratio difficilis*. En el primer término, asociado a lo verbal, “el autor tiene un repertorio de signos-tipo a su disposición y, por tanto, sólo tiene que decidir el tipo según el cual producir un ejemplar expresivo” (Pérez Carreño, 1999b, p. 88). O, como indica el propio Eco (2000), los casos de *ratio facilis* son aquellos en que “el signo se compone de una unidad expresiva simple que corresponde a una unidad de contenido clara y segmentada”, lo que sería “el caso de las palabras y de muchas entidades visuales, como las señales de circulación, los iconogramas muy estilizados, etcétera” (pp. 276-277). En la *ratio difficilis*, en cambio, “no existe un código previo a la existencia del signo, por tanto, el ejemplar expresivo debe corresponder de alguna forma al contenido”, (Pérez Carreño, 1999b, p. 88) algo que sucede, según Eco (2000), “cuando la naturaleza de la expresión va motivada por la naturaleza del contenido” (p. 276).

Aunque este tipo de signos o, mejor dicho, este modo de producir signos, concierne a todo el lenguaje pictórico, no cabe duda de que, dentro de esta generalización, pueden hacerse distinciones de grado: algunos lenguajes están más codificados que otros y, pese a que no beben de un repertorio de signos-tipo correspondientes a unidades de contenido precisas, puede decirse de ellos que, si no pertenecen a la categoría de *ratio facilis*, sí se encuentran, al menos, más cerca de ella. Mientras que este sería el caso de aquellos realismos en los que prima la claridad conceptual, los modos de representación del

realismo naturalista serían, por el contrario, característicos de la *ratio difficilis*. Aquí, nos encontramos ante una de esas situaciones en las que “la motivación ejercida por el contenido sobre la expresión parece ser tan fuerte que desafía, además de a las posibilidades de reproducción, al propio concepto de función de signo como correlación codificada” (Eco, 2000, p. 282).

Ciertamente, pese a lo valiosas que nos resultan, las categorías de Eco no son infalibles, o así lo considera Pérez Carreño (1988) al afirmar que estas “tratan de reconducir el mismo tipo de fenómenos que han sido considerados icónicos hasta el momento, sin proporcionar una explicación complemente satisfactoria” (p. 148). En este sentido, la autora encuentra problemático que Eco prescinda de la semejanza a la hora de relacionar objeto y signo, sobre todo cuando, “entre imágenes, el carácter motivado se traduce en cierta similitud que el intérprete percibe” (p. 148). A estas alturas, podemos considerar un clásico del convencionalismo perceptivo aquella idea de que dos obras pictóricas determinadas guardan entre sí más parecido que cada una de ellas con su referente, y, sin embargo, nos dice Pérez Carreño, aludiendo aquí a Turner y Constable, “la pregunta sobre qué representa el cuadro de Turner, normalmente formulada como qué sea este paisaje de Turner, no tiene una respuesta referida a su contemporáneo, sino a objetos y paisajes reales” (p. 149). Nuevamente, pensar en una tal semejanza entre la imagen creada y “objetos y paisajes reales” nos llevaría a uno de esos callejones sin salida que con tanto celo hemos tratado de evitar, de modo que la cuestión del parecido solo es pertinente “si se entiende que una imagen pictórica es semejante o desemejante a otra imagen, la que mejor representa al objeto real en un modo de representación determinado” (p. 150).

Parece, pues, que los intentos de esclarecer en qué consiste la representación naturalista acaban desembocando en la exigencia de definir qué sea esa “otra imagen” que sirve de modelo al pintor. Para ello, conviene en primer lugar que sepamos distinguir entre sensación y percepción, es decir, entre los estímulos que afectan a nuestra retina y el modo en que les damos sentido. Es referido por Pérez Carreño (1988) el proceso descrito por Arnheim, según el cual este “material estimulante” es racionalizado a través de “patrones de forma” a los que podemos referirnos como “conceptos visuales” o “categorías visuales” (p. 171). Según este mecanismo:

El reconocimiento de objetos se realiza a través de la imposición de una forma familiar a un estímulo. La forma es extremadamente simple cuando se trata del mero reconocimiento de objetos relevantes en nuestra cotidianidad, en nuestro entorno, la forma del autobús, de los edificios o del semáforo. A su simplicidad deben su eficacia, por sencillas razones de supervivencia. Esta aproximación a la idea de percepción está hoy ampliamente extendida. (p. 172)

No obstante, según Pérez Carreño, Arnheim “insiste en exceso en algunos puntos discutibles”, como la consideración de que la información percibida difiere sustancialmente del estímulo, es decir, de la proyección sobre la retina. Esta valoración sería radicalmente opuesta a la ofrecida por J. J. Gibson, quien se habría mostrado cauteloso con “los excesos de una teoría esencialmente racionalista de la percepción”: no se aplican pautas sobre el estímulo, sino que este ya contiene en sí rasgos que se corresponden con nuestra imagen de las cosas (p. 172). También Gombrich (1979) expresa sus diferencias con las teorías de la Gestalt. En rigor, lo que manifiesta es el rechazo que, supone, los teóricos de esta escuela sentirían hacia la importancia que el autor da a la experiencia y el aprendizaje, pues consideran que nuestra tendencia a percibir no unidades irregulares en el plano sino unidades regulares en el espacio es demasiado universal como para deberse al aprendizaje y, por ello, apuntan a una tendencia innata en nuestro cerebro. Aunque los experimentos que avalan este presupuesto “parecen aplicarse notablemente bien a la lectura de cuadros” (p. 231), la aplicación de este criterio de simplicidad es, en ocasiones, limitada. Por ejemplo, en las pinturas en que aparecen árboles, pese a no poder discernir de manera inequívoca las relaciones espaciales de sus ramas, tampoco las percibimos como manchas planas. No necesitamos, en este caso, circunscribir las ramas en una forma geométrica clara para ubicarlas en distintos niveles de profundidad porque “aceptamos cualquier lectura que encaje con la imagen, y rara vez notamos siquiera sus ambigüedades” (p. 232). En todo caso, tales dudas no impiden que Gombrich conceda razón a la Gestalt al “insistir en que la hipótesis de simplicidad no puede ser aprendida”, básicamente porque “para explorar el mundo visible tenemos que usar la premisa de que las cosas son sencillas hasta que se demuestren lo contrario” (p. 240).

Las ideas que debemos conservar al respecto de este punto son, de un lado, la indudable importancia de nuestra tendencia a percibir formas constantes (dado un cuadrado

cuyos ángulos van siendo alterados, la lectura más inmediata no es que el cuadrado está cambiando de forma constantemente sino que, conservando su entidad geométrica, está rotando en un espacio tridimensional), y de otro, que, pese a lo anterior, no podemos extraer de este hecho una norma sencilla y universal que funcione en todos los casos. Gombrich (1979), destacando una vez más la importancia de la experiencia y el aprendizaje, nos dice que “el propio proceso de la percepción se basa en el mismo ritmo que hemos visto gobernaba el proceso de representación”, a saber, “el ritmo de esquema y corrección” (p. 239). Al percibir, continuamente estamos “haciendo conjeturas y modificándolas a la luz de nuestra experiencia”, desechando aquellas que no encajan y ensayando otras nuevas. Establecido este punto, se pregunta el autor si admitir la importancia de nuestras expectativas y anticipaciones en la percepción acaso no milita contra toda comparación entre la recepción de pinturas y la de objetos del mundo real, y responde de este modo:

En cierto modo, sí. El mundo nunca nos ofrece una pintura neutral: el percibirlo significa percibir posibles situaciones que podemos ensayar y comprobar en cuanto a validez. Uno de los milagros del arte es que puede obligarnos a aplicar esa actitud, esa prueba, a una imitación de la naturaleza, a una imagen estacionaria. Hemos visto en el último capítulo que tal imitación nos estimula realmente a hurgar y anticipar, a proyectar nuestras expectativas, y así construir un imaginario mundo de ilusión. (p. 241)

Ciertamente, si tuviésemos una imagen estática del mundo, o lo percibiésemos con un solo ojo a través de instantáneas, el proceso perceptivo no diferiría mucho del que se desencadena frente a una pintura. Y, aun en ese caso, nos dice Gombrich (afirmando que “se han menospreciado un poco las posibilidades del ojo estacionario”), pese a los ambigüas que serían, una a una, las señales lumínicas de esta instantánea, “su interacción, incluso sin la prueba del movimiento, resulta ser un instrumento muy fuerte para la poda de falsas conjeturas” (p. 241). Es decir: incluso sin la ayuda de los movimientos ópticos, tan valiosos en cuanto a deshacer ambigüedades se refiere, somos capaces de poner en relación unas formas con otras y ubicarlas en el espacio. Observando la realidad con un ojo estacionario o interpretando una pintura renunciamos a la mutabilidad tanto de los objetos

mismos como de nuestra propia visión. Si en estas condiciones vemos una forma romboide y queremos saber si se trata o no de un cuadrado en escorzo, no podemos mover la cabeza para verlo desde otro ángulo o esperar a que cambie la iluminación y así obtener información espacial a través de las sombras. Sin embargo, salvo en aquellos casos en que esta ambigüedad no puede en modo alguno ser resuelta, es de suponer que tendremos indicios suficientes para apoyar o no la conjetura de que aquella forma es un cuadrado y, sobre todo, disponemos de un contexto que hará tal conjetura más o menos probable. Y es que, incluso si dejásemos a un lado la teoría de la Gestalt según la cual la idea de un cuadrado en perspectiva prevalecerá sobre la idea de un romboide, no faltarán en la imagen indicios que confirmen este supuesto. Por ejemplo, si observamos la imagen en perspectiva de un suelo ajedrezado padeciendo alguna anomalía perceptiva que inhiba el automatismo gestáltico, a poco que sobre este suelo haya objetos o sombras proyectadas entenderemos que, en efecto, se trata de un suelo y no de un plano decorado con trapecios que decrecen y se multiplican hacia arriba.

Pese a lo anterior, no podemos decir que una pintura naturalista coincida exactamente con la visión de un ojo estacionario o, cuanto menos, no es común en los pintores el arriesgarse a las ambigüedades que una visión de este tipo podría generar. Aunque, como ya se ha dicho, no debemos sobrestimar el riesgo de que tales ambigüedades hagan de la imagen un cúmulo ilegible de estímulos, a la hora de representar en un plano estático aquello que naturalmente es tridimensional y móvil se aplican esquemas que, en gran medida, suplen las carencias del medio bidimensional. Para Hildebrand (1989), la correcciones que las formas reales imprimen a las formas aparentes tendrían por cometido sugerir aquella información táctil que el medio pictórico no puede proporcionar, transformando en un caso general (es decir, dotando de significado) aquel jirón de apariencia que, si no es puesto en relación con otras formas y dotado de contexto (a saber, convertido en forma activa) nos resultaría incomprensible. La forma real, es decir, la forma más representativa del objeto, es importante a la hora de crear una forma activa que no resulte ambigua, pero son aún más importantes las relaciones recíprocas de todos los elementos (Gombrich, 1979), hasta el punto de que el correcto establecimiento de estas relaciones evitará tener que corregir en exceso cada una de las formas. Cuanto más preciso es el juego de las relaciones, tanto menos habrá que facilitar la comprensión de los

diferentes objetos de la imagen acudiendo a sus correspondientes formas reales, o, dicho de otro modo, tanto más fieles a la forma aparente resultarán las formas activas.

No es sorprendente, pues, que el avance del naturalismo en la pintura occidental haya traído consigo tanto un progresivo abandono de los esquemas aplicados a figuras individuales como un entendimiento cada vez más preciso de las relaciones que activan o dan sentido a estas figuras. Ya vimos que Da Vinci recomendaba evitar los contornos rígidos en torno a los objetos toda vez que apuntaba a una integración de las partes en el todo. Asimismo, Gombrich (1979) insiste, y no poco, en la cuestión de las relaciones, trayendo a colación, en una de sus muchas alusiones a ello, la descripción que J. J. Gibson hace de la retina como un órgano que no reacciona ante estímulos luminosos individuales sino ante sus relaciones o gradaciones. Si bien esto no hace mucho más accesible a nuestro entendimiento la naturaleza de una tan perseguida imagen retiniana –“Nadie ha visto nunca una sensación visual, ni siquiera los impresionistas, por muy ingeniosamente que siguieran el rastro de su presa” (pp. 259-260)–, entender que el juego de las relaciones comienza ya en un nivel fisiológico y, por tanto, no consiste, o no solamente, en una matriz impuesta por nuestra razón a un inaprensible océano de estímulos visuales nos invita, como señala Gombrich, a abandonar toda distinción entre sensación y percepción. Aunque quizá, a nivel práctico, la distinción siga siendo pertinente para según qué fines, lo cierto es que, si asumimos la postura de Gombrich, tendremos que conceder que entre un acto y otro, el de sentir y el de percibir, la frontera es difusa. No es extraño, pues, que el trabajo empírico (y ajeno a la necesidad de establecer categorías) de decenas de generaciones de pintores ilusionistas haya arrojado certidumbres allá donde la teoría encuentra límites. Es por eso que los intentos de profundizar en la cuestión del parecido acaban llevándonos, una y otra vez, a examinar los entresijos del quehacer pictórico.

1.7. Signo plástico y signo icónico.

Seguimos enfrentando la imagen conceptual a la imagen aparente. A la hora de profundizar un poco más en las particularidades de cada una de ellas, es pertinente acudir a la *Retórica de la pintura* de Carrere y Saborit (2000) para atender a la distinción que los autores hacen

entre signo icónico y signo plástico. Según esto, el icono “es un signo definido por su relación de semejanza con la “realidad” del mundo exterior” y, por tanto, el signo icónico sería “aquel cuyo plano de la expresión presenta características espaciales y formales comparables a un plano del contenido que se apoya en nuestra experiencia visible”. Este plano del contenido es “el concepto cultural y representación psíquica de cosas existentes en la memoria de nuestra experiencia del mundo visible” o, en el caso de cosas inexistentes, la reconstrucción en nuestra memoria “a partir de datos provenientes de la memoria de nuestra experiencia del mundo visible en interacción con conocimientos de otro tipo”. El plano de la expresión, pues, “nos recuerda algo que hemos visto alguna vez, y eso, no la cosa que hemos visto, sino un conocimiento en el que interviene un recuerdo, un concepto, una convención, es el plano del contenido” (p. 94).

Ciertamente, esta definición, que podemos considerar clásica y que los autores toman de Charles Peirce, podría dejar al icono fuera del ámbito de la semiótica: “si en el signo icónico la relación entre expresión y contenido es natural, en realidad tendremos que concluir que no hay función semiótica y por lo tanto no hay signo”. Sin embargo, tal y como se apunta más tarde, la relación del signo icónico con el objeto representado no es, o al menos no de manera estricta, “natural e indeliberada”, sino que “tiene algo de construcción convencional”, pues “la aparente immediatez con que se interpretan los signos icónicos en los enunciados pictóricos referenciales oculta codificaciones por más que éstas puedan ser descodificadas automática e inconscientemente”. No en vano, ya hemos señalado que el concepto de semejanza entre el plano de la expresión y el plano del contenido “se encuentra subordinado a los modos convencionales de interpretación propios de una época, estilo o autor” (p. 95).

Con la intención de no complicar aún más esta cuestión, diremos que la postura más aceptada en cuanto a la naturaleza de la relación del icono con su contenido se encuentra en algún punto intermedio entre dos extremos representados por, de un lado, esa definición clásica que considera que esta relación es natural, y, de otro, la postura de quienes consideran que los signos visuales están tan codificados como los verbales. Y es que, como indica Pérez Carreño (1999b) aludiendo a las cruciales aportaciones de Eco a esta problemática, “pasar de la absoluta naturalidad en la consideración de las imágenes a tal grado de codificación y arbitrariedad no conduce a un mayor entendimiento sino a renunciar a su especificidad” (p. 87).

El signo plástico, por su parte, “no se basa en posibles analogías del plano de la expresión con una codificación que se origina en, o tiene que ver con, la experiencia visible” (Carrere y Saborit, 2000, p. 94) lo que no implica que esta clase de signos no signifiquen, sino, más bien, que su significado no se basa en una analogía del tipo de la que antes describimos al respecto del signo icónico. No obstante, tal y como se explica más adelante,

muchos de los significados que desde una posición cultural, mitológica, psicológica, religiosa, atribuimos a las formas, a los colores o a las texturas “abstractas” y que a simple vista no parecen basarse en analogía alguna con el mundo visible, proceden de un previo parentesco entre esas formas, colores y texturas, y otras cosas del mundo. (p. 103)

Un parentesco de cuyo origen remotamente icónico podemos dar cuenta, por ejemplo, en el caso del color rojo y sus implicaciones relativas al calor o la pasión, que, según es dable suponer, estarían relacionadas, a su vez, con la presencia de este tono en el fuego o la sangre. En cualquier caso, pese a que “el origen cultural de significados plásticos es incuestionable”, no cabe duda de que “la experiencia plástica en relación a lo sémico y lo perceptivo es demasiado inmediata y compleja como para ser definida exclusivamente desde su asociación con otros factores culturales” (p. 104).

Es evidente que, en toda la pintura, el signo icónico está formado por signos o, cuanto menos, por unidades plásticas. Lo que sucede es que, mientras que la pintura premoderna tendía a ocultar la construcción plástica del icono, la que se desarrolla a partir del último tercio del siglo XIX comenzó a ponerlo en valor hasta el punto de que, en muchos casos, el signo icónico acabó desapareciendo por completo. Si el análisis semiótico de este último ya es complejo, lo es aún más el del signo plástico, pues “su codificación está incluso menos articulada que la del signo icónico, que tiende a presentar una segmentación más clara de sus unidades” (p. 93). El signo plástico no depende de analogías más o menos evidentes con los objetos de la realidad —“no existe la guía icónica” (p. 103)— y, por tanto, su entidad está subordinada al sistema de signos del que forma parte. Tal y como se indica más adelante, la puesta en relieve del signo plástico por parte tanto de

la pintura moderna como de la teoría y crítica asociadas a esta abrió la puerta a una lectura dual que afectó, de manera retroactiva, a la pintura premoderna:

Dar cuenta de esta realidad nos hace mirar de nuevo toda la pintura, incluida la figurativa, en la doble consideración icónica y plástica, tanto de expresión como de contenido. Y esa nueva mirada se hace explícita en la propia pintura, ya que a partir del reconocimiento del signo plástico, propiciado por el surgimiento a principios de siglo del cubismo, el fauvismo y la pintura abstracta (Picasso, Braque, Matisse, Klee, Kandinsky...), y consolidado a lo largo del presente siglo, pueden reconocerse en algunos cuadros auténticos diálogos, más o menos agitados o tranquilos, entre signos plásticos e icónicos. (p. 100)

A continuación, se ofrecen varios ejemplos de estos diálogos entre ambas clases de signos, como el sostenido en *La raya verde* (1905), de Matisse, donde “la línea se entromete en medio del rostro”, o en *Tormenta de Levante* (1987), de Pérez Villalta, donde “las gotas de lluvia de la tormenta, que caen sobre los personajes, son churretes de pintura” (pp. 100-101). No obstante, en los realismos moderno y contemporáneo, rara vez percibimos de manera tan clara este diálogo o alternancia entre ambas clases de signos, pues lo más corriente es que ambos estén simbiotizados en unidades plástico-icónicas cuyo significado depende tanto del referente al que alude el signo como de las formas, textura y colores que lo componen. Para Carrere y Saborit (2000), “el signo plástico ha estado latente a lo largo de la Historia del Arte, oculto tras el privilegio que los modelos ilusionistas de imitación de idealización de la naturaleza otorgaron al iconismo”. Lo que ocurre es que su aparición tenía que ver con la expresividad plástica en tanto que “cualidad de la técnica pictórica capaz de inspirar connotativamente los significados icónicos y construir el orden pictórico del tema” (p. 99). Según esto, podemos decir que la presencia del signo plástico en el realismo de mancha no deja de estar ligada a esa función connotativa o, si se quiere, retórica, que los autores vinculan a la pintura de la tradición. Sin embargo, es obvio que, en la pintura de los realistas modernos, esta expresividad plástica fue llevada a un nuevo nivel, más acorde con la estética materialista de la modernidad y, sobre todo, menos subordinado a los significados icónicos.

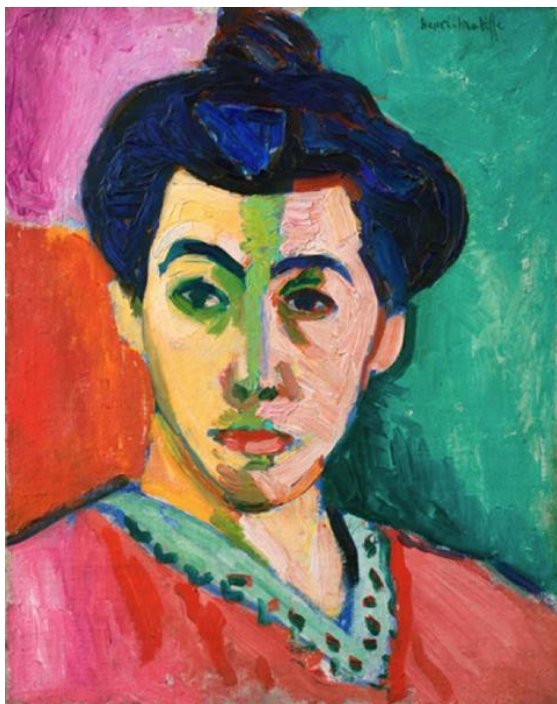


Figura 4. *La raya verde (La Raie verte)*, también llamado *Madame Matisse*.

Ahora bien, ¿de qué manera se da esta simbiosis plástico-icónica? Hay que decir, en primer lugar, que el realismo, al menos el que estamos analizando aquí, en tanto que arte imitativo, se ofrece a una consideración por parte del espectador, esto es, a una *realización*, que privilegia los signos icónicos. Sin embargo, como hemos venido diciendo, la cultura artística moderna, al poner en valor los atributos plásticos de la pintura, incluso de aquella que puede ser considerada más o menos realista, ha hecho que, por un lado, los pintores hayan incorporado tales valores al plano de expresión de sus obras y, por el otro, los espectadores hayan aprendido a identificarlos y valorarlos, aun cuando, como sucede en la mayoría de la pintura de la tradición, estos no han sido tematizados. Sin embargo, mientras que la recepción de la pintura premoderna, por lo general, obliga al espectador a escindir los signos icónicos de los plásticos, llevando a cabo dos lecturas más o menos autónomas, en el realismo moderno, por el contrario, las unidades plásticas se imbrican en la morfología del icono, pues este ha sido formulado desde una postura materialista inédita en la pintura anterior. Si el lenguaje icónico es convencional, podemos afirmar que lo plástico ha pasado a formar parte de una nueva convención representacional que, al hilo de la pureza mediática característica del modernismo, pretende ser genuinamente pictórica o, lo que es lo mismo, ofrecer un tipo de analogías de lo real que solo puedan ser hechas desde la pintura. No obstante, parece que hay una capa significativa de lo plástico que se

resiste a esta mezclanza, aspirando a un nivel de autonomía cuya lectura entronca tanto con los principios greenbergianos como aquellas interpretaciones que se abren más allá de reducido núcleo, concernientes a la duración y características del proceso pictórico y a la actitud y emoción del artista.

1.8. La perspectiva a debate.

El lenguaje de la pintura es eminentemente convencional, lo que no implica que la relación entre el plano de la expresión y el plano del contenido sea aleatoria, como sucede en el lenguaje verbal. A este respecto, conviene insistir en el matiz establecido por Pérez Carreño (1999), quien prefiere hablar de la creación y percepción de la pintura naturalista como algo aprendido antes que convencional. Por otro lado, los signos de esta clase de pintura no poseen, todos ellos, el mismo grado de codificación. Algunos son más naturales o, si se prefiere, más cercanos a aquel juego de relaciones que interviene en nuestra sensación-percepción de la realidad, mientras que otros están destinados a suplir aquella información que la visión del ojo estacionario, esa de la que se nutre el parecido visual, no puede proporcionar. Y es que, pese a que la pintura imitativa se vuelca antes en la recreación del fenómeno visual que en la descripción de sus propiedades físicas –extremos a los que Gombrich (1987) aplica la distinción entre el paradigma del espejo y el del mapa–, lo cierto es que el realismo pictórico, además de representar cualidades visuales, ha de recurrir a “mecanismos indéxicos de reproducción del mundo físico” (Pérez Carreño, 1988, p. 155).

El valor que la perspectiva geométrica tiene para el pintor realista reside, en no poca medida, en su capacidad de sistematizar algunos de estos mecanismos, insertándolos en un juego de relaciones autónomo que, al tener en cuenta, a diferencia de otros sistemas de representación indéxicos, las leyes de proyección ópticas, se aplica especialmente bien a los criterios de semejanza exigidos por el realismo. Pese a ello, Goodman (2018) se muestra crítico con la idea de que las leyes de la perspectiva puedan proporcionar “estándares absolutos de fidelidad” más allá “de las diferencias de estilo en el ver y figurar” (p. 25). A primera vista, explica el autor, no parece incorrecto el argumento de que

“un cuadro pintado con la perspectiva correcta, bajo ciertas condiciones, hará llegar al ojo una serie de rayos de luz iguales a los que emite el objeto en sí”, ya que, en la medida en que “todo lo que puede recibir el ojo tanto del cuadro como del objeto son rayos de luz” (p. 26), si estos son idénticos en uno u otro caso, la similitud está fuera de toda duda y, por tanto, el procedimiento usado para alcanzarla (la perspectiva) sería poco menos que infalible. Lo que ocurre, nos dice el autor, es que las condiciones de observación que prescribe este sistema son demasiado extraordinarias, demasiado artificiales como para pensar en un resultado natural. Dado que no vemos con un solo ojo, sino con dos, y desde una posición que nunca es estática o ideal con respecto al ángulo fijo que propone la perspectiva, medir la fidelidad a partir de los rayos de luz dirigidos a un único ojo estacionario sería tan absurdo como hacerlo en relación a un ojo cerrado. Aunque, según concede Goodman, podríamos permitir, si no somos demasiado intransigentes, “el suficientemente movimiento ocular como para que el ojo explore, siempre que no alcance a ver la zona que rodea el objeto” (p. 27), incluso en este caso las condiciones de observación seguirían siendo anormales.

Es cierto que los argumentos de Goodman constituyen una llamada de atención necesaria, especialmente ante la tentación de considerar la perspectiva como un sistema de reproducción objetivo e indefectible. Pero no es menos cierto que, si las condiciones de observación impuestas por este sistema son artificiales, también lo son el resto de mecanismos de representación, incluso aquellos que nos resultan inmediatos o que recrean de la manera más literal un determinado estímulo. Asumimos, pues, que la fiabilidad de la perspectiva no descansa en su valor absoluto sino, antes bien, en el grado en que este ordenamiento del espacio simbólico, siempre restringido por las condiciones materiales del medio pictórico, se asemeja al modo en que percibimos la realidad aparente. El hecho de que esta similitud obedezca a una recepción puramente óptica y, por tanto, previa a nuestra cognición y clasificación conceptual podría hacernos pensar, en la línea de Goodman, que el orden de la perspectiva poco o nada tiene que ver con nuestra experiencia consciente del mundo. Sin embargo, ya que la tradición de la pintura imitativa ha tendido a privilegiar el fenómeno óptico, por lo general el percibido en un aquí y ahora concretos, diremos que, al menos dentro de esta tradición, la perspectiva geométrica es el modo más certero de indexar la información óptica en un plano bidimensional.

Siendo esto así, pareciera que los recelos de Goodman con respecto a la objetividad de la perspectiva implican necesariamente un cuestionamiento integral de las estrategias ilusionistas de la pintura imitativa, especialmente de aquellas que, prescindiendo en la medida de lo posible de la información táctil o, más ampliamente, de los prejuicios derivados de nuestro conocimiento conceptual, tratan de recrear lo aparente solo a través de lo estímulos ópticos que ello ofrece. Pero Goodman va un paso más allá y, si bien entiende el planteamiento de que un cuadro pintado según las leyes de la perspectiva podrá, bajo unas circunstancias concretas, “emitir los mismos rayos lumínicos que la escena que retrata” (p. 30), esta premisa le sigue pareciendo falsa, no tanto porque la perspectiva geométrica resulte, en sí misma, insuficiente o problemática sino, más bien, por las convenciones bajo las que suele aplicarse este sistema en la representación pictórica:

De acuerdo con las normas pictóricas, las vías del tren que se alejan del ojo se dibujan de forma convergente, pero los postes del teléfono (o los bordes de una fachada) que se elevan desde el ojo se dibujan paralelos. Sin embargo, según las “leyes de la geometría”, los postes también deberían dibujarse convergiendo. Pero si los dibujamos así, nos parecen tan incorrectos como si dibujáramos las vías del tren en paralelo. [...] Las normas de la perspectiva pictórica no se ajustan a las leyes ópticas más que otras normas que pudieran indicar que las vías del tren deben dibujarse paralelas y los postes de la luz convergentes. (p. 30)

Este relativismo se apoya en un dibujo de Klee cuya interpretación es ambigua: la hipótesis más inmediata es que se trata de un suelo ajedrezado, visto en perspectiva, que culmina en un triángulo negro; pero este triángulo también podría ser el tejado de una casa, de modo que el plano anterior se convertiría en su fachada. En una nota al pie, el autor explica, siguiendo el apunte del propio Klee, que “el dibujo parece bastante normal si pensamos que representa un suelo, pero parece torcido si pensamos que nos muestra una fachada” (p. 30). Es posible que, en la época en que el artista hizo este dibujo, los enfoques perspectivos de este tipo (donde son las líneas verticales las que fugan hacia arriba) resultasen algo exóticos. Si uno está familiarizado exclusivamente con un tipo de representaciones en las que el punto de fuga tiende a coincidir con el horizonte terrestre o,

en todo caso, con el registro de una mirada que discurre paralela al suelo, no solo interpretará el dibujo como un pavimento sino que, además, en caso de que alguien le induzca a pensar en una casa, esta le parecerá, como afirma Klee, torcida. Sin embargo, parece que, al menos desde nuestro bagaje iconográfico, sin duda más nutrido y plural que el de un pintor (no digamos ya un espectador medio) nacido en el siglo XIX, esta segunda opción no resulta mucho menos natural o inmediata que la interpretación clásica. Habitados, como estamos, a los planos contrapicados del cómic, la ilustración publicitaria, la fotografía o el cine, podríamos pensar, incluso, que se trata de una casa antes que de un suelo: el triángulo negro, de primeras ajeno a lo que uno espera en la representación de un pavimento cuadrangular (y nos fuerza, por ello, a conjeturar acerca de a qué realidad arquitectónica conocida podría pertenecer), constituye, en cambio, un elemento fundamental (unido al cuadrado abatido que le sirve de base) en la representación más básica de una vivienda. Además, mientras que el hipotético suelo, desprovisto de paredes u otras referencias que lo asienten, se nos antoja incompleto o descontextualizado, la representación de la casa, en su unicidad y completud signica y conceptual, parece mucho más autónoma, menos desconcertante y ambigua que el suelo.

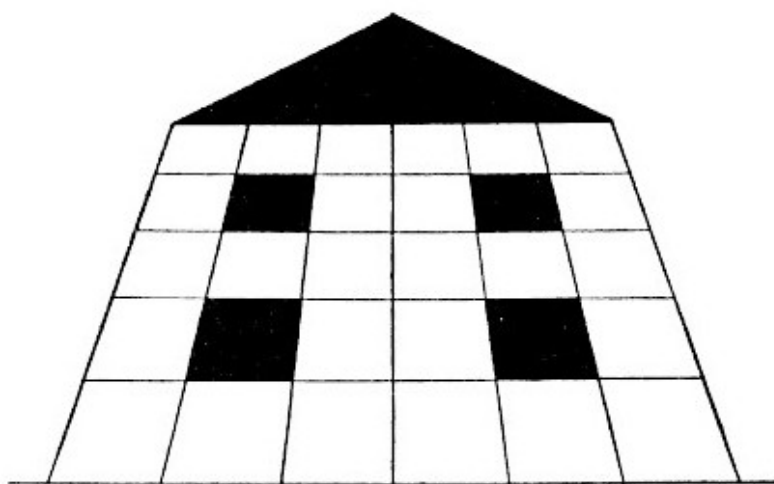


Figura 5. El dibujo de Paul Klee al que alude Goodman (2018). Lo proyecté en un aula de 1º de Bachillerato y la mayoría de estudiantes consideró que se trataba de un edificio mirado desde abajo.

No obstante lo anterior podemos asumir que, en efecto, el modo en que la perspectiva geométrica se ha venido aplicando en la tradición de la pintura imitativa ha condicionado, como tantos otros esquemas o ardides ilusionistas, nuestras expectativas a la

hora de enfrentarnos a representaciones de este tipo. Teniendo en cuenta los esfuerzos de Gombrich por interpretar el lenguaje ilusionista a través de su evolución histórica, haciendo especial hincapié en el relativismo perceptivo y lo convencional de los modos de representación visuales, llama la atención que, al inicio de su comentario sobre la perspectiva, Goodman situé a este autor en el lado de quienes han defendido la validez universal de este recurso:

Grombrich [sic] se mofa de “la idea de que la perspectiva es una mera convención y no representa el mundo con el aspecto que tiene” y declara: “Nunca está de más insistir en que el arte de la perspectiva aspira a una ecuación correcta. Quiere que la imagen aparezca igual al objeto y el objeto igual a la imagen”⁸. (p. 25)

En el texto original, la primera cita viene precedida, precisamente, por un comentario acerca de las limitaciones de la perspectiva: este sistema, apunta Gombrich (1979), no puede existir con autonomía, “como lo puede un modelo tridimensional” (p. 224). Aunque, en el caso de la escultura, puede haber un punto de vista privilegiado, aquel desde el que se supone que el espectador va a contemplarla, sus condiciones materiales permiten que nos acerquemos a ella desde cualquier ángulo y distancia. En cambio, el espacio simbólico de la perspectiva prescribe un punto de observación idóneo, más allá del cual empieza a mermar la capacidad de seducción del cuadro: “Pretender que al final podamos colgarlo en una pared y contemplarlo desde cualquier punto de la estancia conservando la ilusión, es pedir un absurdo” (p. 224). Por su parte, la segunda cita no es tan taxativa al respecto de la infalibilidad de la perspectiva como podría parecernos en primera instancia: Gombrich afirma que la perspectiva *aspira* a una ecuación correcta y *quiere* que la imagen aparezca igual al objeto, no que llegue a alcanzar, en un grado absoluto, esta aspiración. Se propone, pues, una voluntad, una tendencia a, siempre dentro de un sistema simbólico que, de la mano de los experimentos visuales del artista y del propio devenir de los contextos culturales en que se produce y recepta la pintura imitativa, siempre está abierto al desarrollo e incluso al trastoque de sus principios más básicos.

8 El autor cita las páginas 254 y 257 de *Art and Illusion*. En la versión traducida que estamos manejando (1979), estos fragmentos se encuentran en las páginas 224 y 226.

Lo que la perspectiva exige de sí, nos dice Gombrich, “esconde todavía la apetencia de Pigmalión de que una pintura sea más que una sombra, que sea un microcosmos independiente del observador” (p. 224). Aquí entrevemos, de la manera más sucinta, un atisbo de la postura del autor en cuanto a la parcialidad de las estrategias ilusionistas: estas no son verificables fuera de su propio sistema y, por ello, los criterios con que valoramos su efectividad no pueden ser ajenos a la lógica interna de su lenguaje. Podemos decir que la perspectiva falla si esta trasgrede sus principios geométricos, pero no podemos achacarle otro tipo de limitaciones como su no captación de la mirada binocular o la imposición de un ángulo de recepción fijo, porque estas limitaciones son las que impone el propio medio pictórico y la tradición de un lenguaje visual que, dentro de las posibilidades de este medio, ha venido aspirando, no en exclusiva pero sí como parte central de su desarrollo, a la recreación de los fenómenos ópticos observados desde un determinado lugar y en un determinado momento.

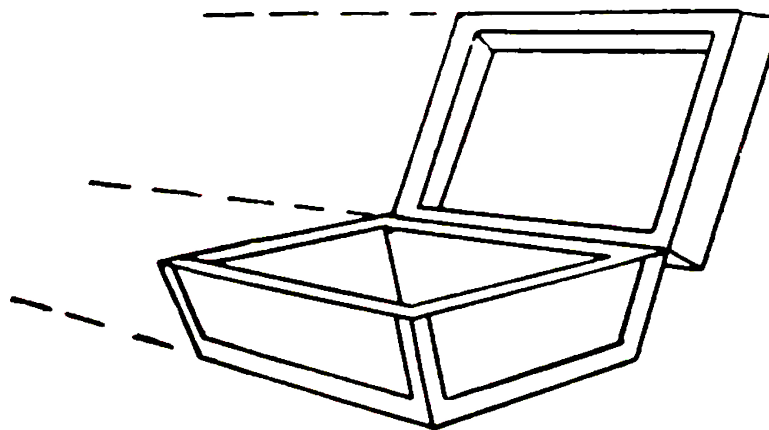


Figura 6. Dibujo de una caja rectangular, citado en Gombrich (1979, p. 236).

Pero esto no es todo. Ciertamente, el modo en que somos capaces de interpretar la perspectiva y, eventualmente, detectar sus fallas e incongruencias, sitúa este sistema en un plano mucho menos convencional que el de las normas o principios rectores que encontramos en otros lenguajes visuales. En este sentido, podemos hablar de la perspectiva en los términos en que antes nos referimos a los signos visuales producidos bajo la *ratio difficilis*: aunque se trata de un sistema codificado, las herramientas para su decodificación nos las da el propio signo, no en forma de llamada a una gramática que nos proporcione las

claves, sino en su propia existencia material. En su crítica al innatismo de la Gestalt, Gombrich aduce un episodio de las memorias de Yoshio Markino, artista japonés, quien confiesa que, de niño, su padre vio representada en perspectiva lineal una caja de madera y, si bien pronto “aprendió” a leer el dibujo correctamente, al principio le pareció que aquella caja estaba torcida (pp. 235, 236). El padre de Markino vio antes una serie de romboides planos que rectángulos dispuestos en el espacio (una muestra de que la perspectiva nos puede coger a contrapié si no estamos acostumbrados a ella), pero no le supuso demasiado esfuerzo, cuando se le explicó el ángulo desde el que la caja había sido dibujada, interpretar correctamente la imagen. De modo que, si bien la perspectiva obedece a un sistema de leyes cuya eficacia se fía a las condiciones materiales del medio pictórico y, más concretamente, al tipo de registro visual al que, dentro de este medio, ha tratado de acercarse la tradición vasariana, la relación de estas leyes con una experiencia óptica relativamente medible (aunque sea desde las condiciones anormales a las que alude Goodman, y también el propio Gombrich) nos hace conectar fácilmente con los rudimentos de este sistema. Pese a que, como en el caso del padre de Markino, necesitemos un pequeño empujón, las advertencias o explicaciones necesarias no pasan por una disección explícita de tales rudimentos sino que basta con una indicación acerca de su naturaleza para que todo lo demás se deduzca y tenga sentido.

No obstante, incluso asumiendo estas reglas, Goodman sigue considerando excesivamente arbitrario, o dependiente de la convención, el modo en que este sistema se ha venido aplicando en pintura. Se pregunta este autor por qué hacemos converger las vías del tren y no los postes telefónicos o cualesquiera otras líneas verticales, sugiriendo que el segundo caso sería tan legítimo como nos parece que lo es el primero o, dicho de otro modo, que ambas configuraciones son igualmente artificiales. Ciertamente, las líneas verticales de la escena planteada por Goodman deberían, también, verse afectadas: a medida que los postes telefónicos o los bordes de las fachadas se alejan del centro de nuestra mirada, va aumentando la distancia con respecto a nuestro ojo y, por tanto, deberían acabar convergiendo en un punto de fuga superior, complementario al del horizonte. Lo que ocurre es que, salvo que estos elementos estén muy cerca del observador, a una distancia donde sí sean apreciables o, en todo caso, relevantes desde un punto de vista geométrico, las fugas periféricas, las líneas verticales que los conforman son virtualmente paralelas.

Pero quizás Goodman no lo esté planteando de esta manera, sino desde la consideración de que, necesariamente (quizá porque es lo que suele suceder en la pintura, sobre todo en la de la tradición), existe un solo punto de fuga y este ha de aplicarse bien al alejamiento de las vías, bien al de los postes. En este caso, si lo que se cuestiona es por qué, bajo la tesitura de tener que elegir un único punto de fuga y, con ello, condenar al paralelismo al resto de líneas, tendemos a situar este en el horizonte terrestre y no más arriba, o más abajo (encima de nosotros, o a nuestros pies), habremos de convenir en que esta decisión es, con diferencia, la que más se ajusta a una experiencia contemplativa media, especialmente ante paisajes o espacios abiertos. ¿A qué tipo de mirada nos remitiría una escena en la que las vías fuesen paralelas y los postes no? A una en la que el observador se encontrase levitando bocabajo sobre el trazado ferroviario, o tal vez a un registro cenital, como el de las fotografías tomadas por los satélites.



Figura 7. Obra de Cristóbal Tabares (1984), perteneciente a la muestra *Muyayo*, expuesta entre los meses de julio y septiembre de 2019 en Fuerteventura. El realismo pop de este pintor se caracteriza por ofrecer imágenes de ‘segunda mano’, esto es, ya simbolizadas por los lenguajes de la fotografía, la publicidad o la televisión. En este caso, aborda la turisficación de las Islas Canarias a través de imágenes en las que la visión cenital se muestra especialmente propicia a la hora de denunciar los estragos producidos en el paisaje por el turismo masivo, mostrando cómo unos espacios en otro tiempo naturales e idiosincrásicos se han convertido en una estampa turística impersonal, sin elementos propios de la zona, similar a la ofrecida por cualquier otro destino tropical.

Hoy día, los enfoques de este tipo no nos resultan desconocidos, sobre todo en imágenes que, fuera del linde de lo artístico, representan un determinado territorio para transmitir un conocimiento global de su geografía o configuración urbana. Por lo que respecta a la pintura actual, tampoco son ya excepcionales los ángulos cenitales (Fig. 7), contrapicados o aberrantes, en especial en los realismos de corte pop o en la pintura que toma como referencia una realidad ya simbolizada por la fotografía, el arte publicitario o los documentos visuales técnicos. Asimismo, no es infrecuente que en los realismos más avanzados aparezca más de un punto de fuga o que el pintor dé cuenta en su obra de las combaduras de las líneas más cercanas, bien como solución técnica en aras de recrear lo más fielmente posible la experiencia visual –como sucede, por ejemplo, en la etapa madura de Antonio López (Fig. 8)–, bien como préstamo estético o alusión conceptual a determinados lenguajes fotográficos (de nuevo, esto sería propio de los realismos pop o la pintura híbrida).

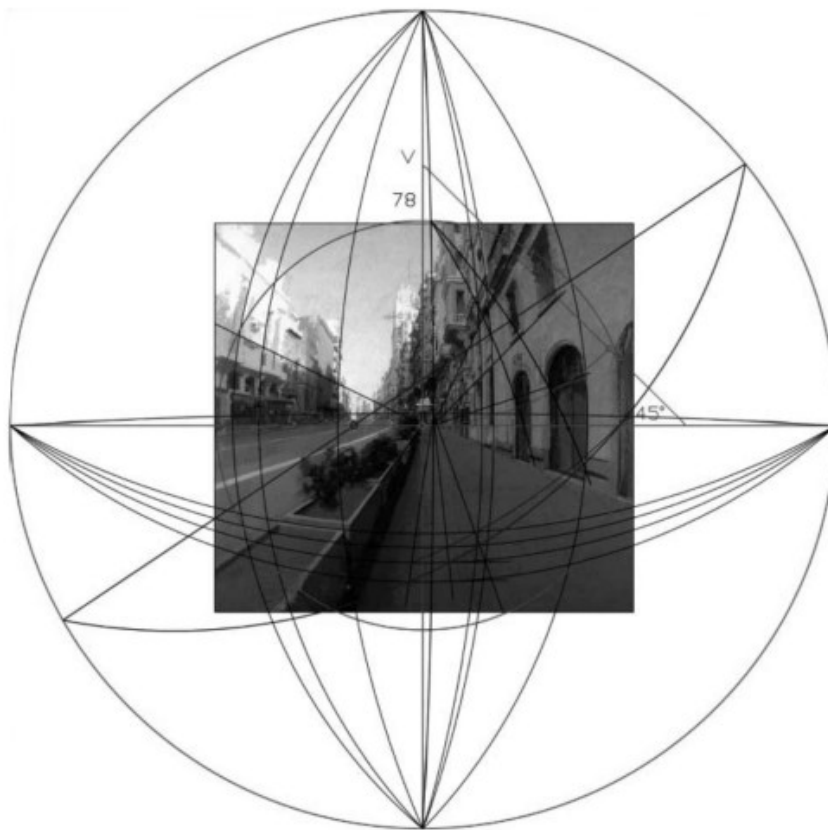


Figura 8. Superposición de líneas perspectivas efectuada por Serrano (abril de 2012) sobre la obra Gran Vía, Clavel (1977-1990), de Antonio López García, en la que el pintor aplica correcciones curvilíneas a la perspectiva geométrica.

Pero se trata, sobre todo en el último caso, de ejemplos demasiado particulares, demasiado alejados tanto de las convenciones de la pintura tradicional como del tipo de mirada que impera en el realismo moderno. Si nos centramos en ambos períodos, en la tradición vasariana o en la pintura realista de la modernidad, vemos que el uso de la perspectiva geométrica se adecua a esta mirada, más o menos objetiva y distante, más o menos subjetiva e implicada en la escena, según el caso, pero casi siempre discreta y natural. No podemos decir, pues, que la implementación más clásica de la perspectiva o, por lo que al espectador concierne, la tendencia a interpretar el espacio simbólico según este orden convencional tengan, como propone Goodman, el mismo fundamento, la misma relación con nuestra experiencia óptica de lo real que otras posibilidades menos frecuentes.

Por otro lado, si bien la perspectiva aspira, como señala Gombrich, a una ecuación correcta, no puede ni pretende, ni siquiera en su grado más alto de adecuación a la experiencia óptica de un ojo estacionario, abarcar todas y cada una de las relaciones que intervienen en una imitación pictórica eficaz. Por su carácter integrador, sintáctico, y también por su papel en la historia de la pintura imitativa (su aparición y progresivo perfeccionamiento son el mejor testimonio de la evolución ilusionista), la perspectiva constituye poco menos que la columna vertebral del paradigma vasariano, sobre todo si tenemos en cuenta que, al menos desde Giotto hasta Da Vinci, la evolución de este arte se orientó con fuerza hacia el dominio del espacio tridimensional. Sin embargo, conquistada esta meta, los caminos de la seducción se van abriendo progresivamente a otro tipo de investigaciones visuales cuyos resultados se adhieren al orden perspectivo para complementarlo e, incluso, corregir sus deficiencias. Como explica Domínguez Perela (1991), el espacio pictórico de este período aún se encuentra ligado a los principios neoplatónicos que gravitan “en torno a la dialéctica generada entre los valores ideológicos heredados de la Edad Media y los ‘nuevos valores’ de la incipiente ‘burguesía florentina’”. Pese a que es ya un lugar común hablar del carácter humanista de la perspectiva albertiana, el autor ofrece una interpretación que complica este punto: “la pintura del Renacimiento participa de un universo simbólico que, en cierto modo, es continuación de la “abstracción medieval” (p. 198). Esta complicación, que “compromete factores directamente relacionados con la perspectiva” (su carácter subjetivo, humanista y secular), se irá resolviendo por sí sola “con el natural agotamiento del “rigorismo” albertiano”:

[...] la perspectiva central terminó cobrando el carácter impuesto por el sentido común, de simple e importante método auxiliar geométrico, destinado a ordenar el espacio representado del cuadro, condenado a convivir con otros “recursos pictóricos” de fundamento perceptivo, que contribuían a obtener “sensación de realidad”, que, sobre todo, habían sido desarrollados por la pintura flamenca desde época temprana y que, en toda su plenitud, se difundieron en Italia a partir de los años setenta del siglo XV. (p. 198)

Tanto en la pintura de los primitivos flamencos como en la desarrollada en el siglo XV en España (el autor pone como ejemplo obras de Pedro Berruguete y Alejo Fernández), la perspectiva no se implementa, por lo común, de un modo integral, sino de manera aplicada, según las exigencias espaciales de la escena. Estas “reducciones de ‘recetario’”, como las llama Domínguez, no se apoyan en el procedimiento albertiano, por lo que hablamos de una “‘perspectiva parcial’, limitada a la captación de los rasgos más evidentes de la ‘apariencia’ visual”, según la máxima de que “los suelos ‘ascienden’ y los techos ‘descienden’” (p. 199). Más allá de la pintura florentina del Quattrocento y la influencia, comentada por Domínguez, del neoplatonismo en los principios y aspiraciones que rigen este nuevo espacio pictórico, la perspectiva ha supuesto un recurso de incalculable valor para el pintor imitativo, pero no el único.

Por otra parte, salvo que, como en el caso de la pintura albertiana, la elección del motivo o, más concretamente, de la escenografía que lo envuelve, venga dada por un interés en tematizar los nuevos hallazgos perspectivos, es difícil que este método pueda llegar a aplicarse de forma unitaria, subordinando todas las relaciones espaciales a su razón geométrica. Ni siquiera en la pintura del Quattrocento es total la integración de los diferentes elementos en el sistema perspectivo: la arquitecturas sí encajan con rigor en él, pero el dibujo de las figuras humanas, sus ropajes o complementos, es mucho más libre e intuitivo, sometido antes a la noción de lo que es “correcto” (es decir, eficaz desde el punto de vista ilusorio) que al imperio del sistema geométrico. Esto es algo que sucede en toda la pintura de la tradición y, más aún, en el realismo moderno: es posible que la perspectiva, de manera puntual, constituya la mejor guía a la hora de encajar elementos arquitectónicos u objetos diseñados con un patrón geométrico; pero, más allá de estos ejemplos (que, no en

vano, siguen constituyendo un caso de perspectiva parcial), es más común que las relaciones se subordinen al efecto ilusorio global (en el que intervienen muchos otros recursos) que al andamiaje euclidiano. Por lo demás, sería absurdo pretender encajar todos y cada uno de los elementos naturales de una escena en sus respectivos volúmenes geométricos. Incluso en ambientes urbanos o escenas interiores es más práctico (y a veces más eficaz) medir directamente las reducciones y ángulos de abatimiento que establecer puntos de fuga auxiliares en función de la particular orientación de cada objeto.

Es cierto que este tipo de mediciones o correcciones intuitivas no son ajenas al sistema perspectivo sino que se inspiran y responden, en última instancia, a él. Aun cuando no se aplica de manera rigurosa, la perspectiva es el mejor consejero del pintor imitativo, el último bastión racional al que, a falta de otros asideros, apela la visión cónica. Este sistema nos permite ordenar el espacio con la mayores garantías y, en caso de duda, siempre podemos acudir a él: no es capaz de asegurar, como bien demuestran las distorsiones, e incluso las paradojas que se dan en determinados casos, que la imagen vaya a concordar de la manera más natural con nuestra experiencia visual (si es que tal concordancia puede medirse), pero sí otorga un sentido causal a cada elemento y, por ello, nos proporciona la certidumbre (pensamos de nuevo en la alusión de Gombrich a la aspiración pigmaliónica) de que, al menos con respecto al sistema que las ordena, las relaciones espaciales serán proporcionalmente correctas.

Claro que si, después de todo, esta es la mayor virtud de la perspectiva, si lo único que puede prometernos es un orden autónomo, quizá debamos preguntarnos qué la diferencia, entonces, de otros sistemas indéxicos. Tendríamos que responder, en este punto, que no se trata de cualquier sistema indéxico, sino de uno “diseñado” especialmente a la medida de nuestra experiencia visual. Pese a que esta experiencia, aun reducida a sus factores ópticos, no es ni instantánea, ni estacionaria ni monocular, tales limitaciones parecen ser el precio a pagar si pretendemos objetivizarla, sobre todo porque el plano en el que volcaremos esta objetivización no permite mayores o más sofisticadas estrategias ilusionistas. Debemos, con Goodman (también con Gombrich), mantener la guardia alta ante el riesgo de no entender, o de no hacerlo en su justa medida, el carácter convencional de la perspectiva. Sin embargo, es difícil pensar, como sostiene el autor (claro que quizá se trate de una hipérbole, pura retórica para explicar mejor este punto), que la información que registra un ojo estacionario constituya un índice de fidelidad tan (o tan poco) válido

como la capturada por un ojo cerrado. Pese a que se trata de una mirada anormal, los datos lumínicos que recoge un ojo inmóvil (o el objetivo de una cámara) conectan con nuestra experiencia visual al menos lo bastante como para que no sea muy difícil, incluso si no estamos acostumbrados a ello y necesitamos, como el padre de Markino, alguna indicación, interpretar un dibujo en perspectiva. La pintura imitativa no puede aspirar a copiar la realidad, ni siquiera a recrear lo aparente de manera plena, pero sí puede (y su evolución apunta a ello) crear analogías lo suficiente eficaces para que nuestra mirada se sienta interpelada de manera similar a como lo hace frente al fenómeno mismo.

2. CAMINO A LA MODERNIDAD.

2.1. Lo pictórico.

Al comienzo de este trabajo acudimos a algunos de los conceptos de Wölfflin (2011) con la intención de establecer una primera distinción entre los lenguajes realistas presentes y pasados. Aunque no todos los estilos encajan con rigor en una u otra categoría, es indudable que el contraste entre lo lineal y lo pictórico nos permite abordar con una cierta profundidad lo que ambos estilos tienen de particular más allá de sus inmediatas diferencias formales. En parte, esto es así porque la confrontación wölffliniana no remite solo a diferencias meramente estilísticas (en el sentido más superficial y contingente del término) sino que atañe a cuestiones de bastante más enjundia relacionadas tanto con la manera en que se interpreta y recrea la realidad a través del lenguaje pictórico como con los aspectos perceptuales que preceden a este ejercicio. Pese a que en la naturaleza no hay nada que sea, “en sí y por sí”, pictórico, “los motivos cuyo carácter pictórico se basa en situaciones efectivas y comprobables se pueden destacar como algo especial” (p. 62):

Pueden ser intrincamientos de forma los que operan pictóricamente, o bien puntos de vista e iluminaciones especiales: la corporeidad fija y tranquila será escamoteada por el encanto de un movimiento que no está en el objeto, con lo cual queda dicho que el conjunto existe para la vista solamente como “cuadro” que nunca, ni siquiera en un sentido ideal, podrá ser táctilmente aprehensible.

Se dice que es pintoresca⁹ la figura andrajosa del mendigo, con su sombrero abollado y los zapatos rotos, mientras que los sombreros y las botas recién salidos de la tienda se tienen por antipintorescos. Les falta la vida bullente y rica de la forma, comparable a los rizos del agua, al soplo del viento. (p. 63)

9 El traductor señala aquí que “El término alemán *malerisch*, con que el autor expresa su concepto de lo pictórico, significa también pintoresco en su acepción vulgar”.

Claro que ni este tipo de motivos prescriben, por sí mismos, unos modos específicos de representación, ni hay, tampoco, razones para pensar que una apariencia nítida y contorneada no pueda ser reducida a unos signos mucho más abiertos e indeterminados que los sugeridos por la experiencia del artista:

Pero basta una ojeada a la historia del arte para advertir que el florecimiento de la representación pictórica no coincide con el desarrollo de los motivos vulgarmente tenidos por pintorescos. Un fino pintor de arquitecturas no necesita construcciones pintorescas para hacer obra pictórica. La entonada indumentaria de las princesas que hubo de pintar Velázquez, con sus diseños lineales, no es, en absoluto, lo que se entiende por pintoresco en el sentido popular de la expresión; pero la visión de Velázquez fue aquí tan intensamente pictórica, que los vestidos superan en este aspecto a los andrajos de los mendigos de Rembrandt joven, a pesar de que a éste parece haberle sido más propicia la materia prima. (p. 66)



Figura 1. *Taller del pintor (Schildersatelier)*, Adriaen van Ostade (1670-1675). Esta es una de las obras propuestas por Wölfflin como ejemplo de lo ‘pictórico’. Contrastando con este tratamiento, encontramos la obra de Durero (Fig. 2) “como cuadro lineal de interior” (p. 85) que presenta una escena similar a la de Ostade. Temiendo que la versión pictórica perdiese calidad en su reproducción fotográfica, el autor ofrece, tanto en Ostade como en Durero, los grabados análogos. En el caso del primero, hemos optado por reproducir la obra pictórica.

Figura 2. San Jerónimo en su gabinete (Der heilige Hieronymus im Gehäus), Alberto Durero (1514). Este es el ejemplo opuesto por Wölfflin a la obra de Ostade. Aun haciéndonos cargo de la que técnica del grabado muestra, de por sí, una mayor inclinación a lo lineal, el autor destaca algunas características que van más allá de esta inclinación propia del medio, Aquí, nos dice Wölfflin, “todo es límite, superficies táctiles, objetividad escueta”, toda vez que en la obra de Ostende (no obstante recordemos que, en este caso, el autor también reproduce un grabado), “todo transición y movimiento”. En esta obra, “las cosas son lo principal y la luz un accidente que se agrega”; en la de Ostade, “La luz tiene la palabra, no la forma plástica” (pp. 85-86).



En todo caso, no hay que olvidar que la familiaridad con un estilo u otro influirá en nuestra apreciación de la naturaleza y nos predispondrá a contemplar sus elementos bien en clave pictórica, bien de manera lineal, ya que “el vocabulario de la representación muestra una tenacidad, una resistencia al cambio, como si sólo un cuadro visto pudiera motivar un cuadro pintado”. Y es que, pese a que ciertos motivos también pueden ser tenaces y adaptarse en mayor o menor grado al patrón estético con que los observamos, “La naturaleza nunca habría podido hacerse ‘pintoresca’ para nosotros, a menos que nosotros adquiriéramos también el hábito de verla en términos pictóricos” (Gombrich, 1979, p. 272). El componente performativo de la creación, donde toda imitación conduce necesariamente a la conformación de una imagen original, escindida para siempre de su motivo (recordemos la mimesis aristotélica), prescribe una experiencia visual autónoma en la que será la propia retórica del artista la que ponga el acento bien en lo pictórico, bien en lo lineal. Lo pictórico es, pues, “una cuestión de interpretación, en el sentido de que no

atañe al objeto, sino que es el ojo el que, según su albedrío, interpreta todo, de una u otra manera, pictórica o no pictóricamente” (Wölfflin, 2011, p. 62). La observación del motivo en su conjunto, desde un punto de vista determinado y sin hacer especiales esfuerzos (movimientos oculares, enfoques, e incluso desplazamientos físicos) para analizar y extraer los contornos de cada una de las partes, conducirá, por lo general (y siempre que la intención sea ofrecer al público un testimonio de esta experiencia) a una imitación de tipo pictórico: “Allí donde acaban las sensaciones táctiles, allí donde no se aprecian más que tonos claros y oscuros yuxtapuestos, está preparado el terreno para la representación pictórica” (p. 61). Por el contrario, el estilo lineal, en su búsqueda de claridad, se ve obligado a hacer determinadas concesiones o, dicho de otro modo, a adulterar este punto de vista distante y estacionario: “Parecía completamente natural que se quisiesen reproducir las cosas cada una en su traza justa, de modo que resultasen perfectamente claras”, ya que no existe, para este arte, “la demanda de una interpretación óptica unitaria” (p. 60).

Si esta demanda describe, de la forma más general, lo que tiene de específico el arte imitativo, y si, por otro lado, la reproducción de las cosas “cada una en su traza justa” parece tener más que ver con los métodos pictogramáticos del arte primitivo que con la escalada de perfeccionamiento vasariano, podría concluirse, entonces, que los modos de representación pictóricos constituyen a todas luces una superación de los estilos lineales. No en vano, el ritmo de esquema y corrección alumbrado por Gombrich (1979), tanto el que sigue un artista en particular a la hora de recrear un determinado motivo como el que vertebra la progresiva conquista de lo aparente, parece respaldar esta jerarquía hasta el punto de que, según esta tesis evolucionista, la mayoría de esquemas procedentes de la memoria táctil no serían sino apoyos provisionales, escaleras de las que se puede prescindir una vez alcanzada la cota de realismo deseada. Sin embargo, la cuestión no es tan sencilla:

Es cierto: el estilo pictórico es el primero que nos ofrece el mundo como algo visto realmente, y por esto se le ha llamado ilusionismo. No ha de creerse, sin embargo, que sólo esta fase avanzada del arte se atrevió a compararse con la naturaleza, y que el estilo lineal haya sido sólo una provisional alusión a la realidad. El arte lineal ha sido también absoluto y no experimentó la necesidad de ser potenciado en el sentido de la ilusión. (Wölfflin, 2011, p. 68)

Lo pictórico supone, en fin, “una solución de otro género” que, como tal, habrá de coexistir con el desarrollo de los estilos lineales incluso en aquellos periodos en los que la balanza del gusto parece inclinarse hacia la pintura de mancha. Porque, más que la eficacia imitativa, es “el sentimiento decorativo” lo que explica el cultivo preferente de una u otra modalidad: los estilos lineales no son desplazados porque uno se afane “tras la belleza pictórica del mundo partiendo de la fría decisión, por interés de la veracidad o del deseo de integridad, de asir las cosas desde otro punto de vista, sino estimulado por el hechizo de lo pictórico” (p. 68).

Este hechizo, en cuyos pormenores profundizaremos enseguida, explica en no poca medida la repercusión de una pintura de mancha que tiene en Tiziano (1490-1576) a uno de sus más célebres precursores, por más que ya en tiempos de Horacio (65 a.C-8 a.C) fuese un lugar común la existencia de “pinturas a las que había que mirar de lejos” (Gombrich, 1979, p. 173). En Europa, la mancha se extiende en la Italia de Vasari, quien señaló que las obras así realizadas “ganan en verdad y en fuerza cuando son un esbozo hermoso, mejor que cuando están acabadas” (p. 174). Aunque el autor alude aquí a la galería de cantores de la catedral de Florencia, tallada por Donatello (1386-1466) –compara esta obra con la de Luca (1400-1482), bastante más minuciosa–, los elogios que dedica al estilo del último Tiziano están en la misma línea. Su libro extiende por toda Europa el mensaje de que “el tradicional método del cuidado meticuloso en el acabado de las pinturas” (p. 175) no es más que uno de los posibles enfoques que el artista puede adoptar, contribuyendo a la popularización de un estilo que habrá de calar especialmente en las tradiciones española y holandesa, si bien en esta última seguirán teniendo un lugar privilegiado los acabados lisos de pintores como Dou (1613-1675) o Hals (1582-1666). A este respecto cabe citar tanto la inclinación de Velázquez a utilizar pinceles largos para mantenerse a cierta distancia de la tela como aquella anécdota según la cual Rembrandt recomendó a un cliente no pegar la nariz al cuadro. Con relación a aquel comentario de Vasari en el que este elogia la labor de Donatello, Gombrich (1979) expone uno de los motivos, acaso el principal, por los que este tipo de tratamiento tuvo una tan buena aceptación:

El gran interés de la reflexión de Vasari estriba en su conciencia de la conexión entre la imaginación del artista y la de su público. Sólo las obras que se crean en un estado de imaginación excitada, viene a decir, agradarán a la imaginación. En el

contexto de las teorías y los prejuicios del Renacimiento, el destacar el papel de la inspiración y la imaginación se enlaza con el hacer hincapié en que el arte es una actividad intelectual suprema y el desdén de la mera habilidad manual. El acabado cuidadoso delata al artesano que tiene que obedecer a las normas del gremio. (p. 168)

Aunque más adelante profundizaremos en algunos aspectos del ilusionismo que, ciertamente, van mucho más allá de este hincapié en el estatus de la actividad artística (por ejemplo, en la aplicación de su característica atenuación de lo descriptivo a una crítica de la nitidez fotográfica), por el momento conviene circunscribir las posibilidades de la estética imitativa a un ámbito bastante más concreto, limitado a un realismo de mancha que todavía persigue como fin esencial la conquista de las apariencias o, si acaso, a las prácticas que con posterioridad se han aplicado, con mayor o menor intensidad, a la exploración de estas posibilidades. Después de todo, el hecho de que este estilo se desarrolle hasta cotas casi modernas en un periodo dominado por los avances técnicos aconseja tener en consideración las ventajas puramente imitativas de la mancha, esto es, restringidas en la medida de lo posible a los entresijos técnicos de la seducción. Al ejemplo de Apeles y su consejo acerca de lo perjudicial que puede resultar para el efecto realista un exceso de precisión podemos añadir este comentario de Wölfflin (2011):

No es sólo una cabeza de más intenso vigor de ilusión lo que resulta en los retratos del siglo XVII: lo que diferencia radicalmente a Rembrandt de Durero es la vibración de la imagen en total, que se sigue manteniendo aun cuando los rasgos de la forma le dejen de ser perceptibles en detalle a la visión. Sin duda ayuda mucho al efecto ilusorio el trabajo que el espectador está obligado a hacer para reconstruir la imagen, ya que las pinceladas no se funden, hasta cierto punto, sino mediante el acto visual mismo. (p. 69)

Hablar de ilusionismo, o de los mecanismos de seducción que en él redundan, no implica dejar a un lado las cuestiones estéticas de las que hemos venido ocupándonos al respecto de la pintura de mancha, sobre todo si entendemos que la ilusión suele darse en un contexto en el que el espectador es consciente del engaño y en el que, al cabo, las loas al

perfeccionamiento imitativo dependen de esta consciencia. Ni siquiera en aquellos ejemplos que más parecen remitir a un engaño consumado, como la competición entre Zeuxis y Parrasio, existe, excepto para los pájaros, la ilusión completa de un medio transparente que vehicule contenidos puros, idénticos a su referente. Las obras de ambos se disponen a la valoración realista sin esconder su condición de artefacto, y es precisamente esta condición la que nos permite hablar de sus artífices no como magos o dioses que hayan generado una copia exacta del mundo, con todas las cualidades que este contiene y sin que el medio pueda ser desvelado, sino como pintores capaces de recrear la realidad aparente a través de un medio que es esencialmente disímil a ella y en cuya disimilitud reside, precisamente, el reto que fundamenta la competición. No en vano, la historia del perfeccionamiento realista está plagada de consideraciones acerca del estilo imitativo, de predicados que se aplican a la forma que recrea tal o cual contenido y no al contenido en sí mismo:

Un término como “lleno de fuerza”, aplicado a un dibujo, no se puede aplicar al objeto del dibujo, salvo en casos bastante específicos y siguiendo diferentes criterios de significación. Así, aunque la ilusión pueda incluso funcionar de forma que alguien crea que está viendo flores cuando sólo está viendo pintura, no podrá creer, erróneamente, que esas flores estén llenas de fuerza. (Danto, 2002, p. 229)

Aunque, si entendemos el *trompe l'oeil* en un sentido literal podríamos hablar de una valoración vertida exclusivamente sobre el contenido, en una ilusión de este tipo no serían aplicables los términos característicos del lenguaje del arte (Danto, 2002) y, por tanto, nos hallaríamos más allá de ese ilusionismo simulado en que se inscribe la producción y recepción de la mayor parte del arte imitativo. Siento esto así, podemos decir que en la revolución de la primera modernidad tiene lugar, más que un desvelamiento del medio pictórico, una apertura hacia nuevas y más nutridas consideraciones acerca de la forma, algo que implica, es cierto, un salto cualitativo con respecto a la tradición vasariana, pero no un cambio total de paradigma o, cuanto menos, no uno que podamos fundamentar en la pretendida transparencia premoderna. Incluso si asumimos que la apertura hacia la apreciación estrictamente formal del medio (que, según el relato formalista, habría sido sugerida por los realistas e impresionistas franceses y ratificada por la vanguardia del siglo

XX) constituye la inauguración de un nuevo ámbito crítico e historiográfico, ello no implica, salvo que simplifiquemos mucho la cuestión para así redundar en el contraste entre un periodo y otro, que el medio pictórico no estuviese presente en el período vasariano.

Hasta podríamos colegir, subvirtiendo aún más la tradicional identificación de ilusionismo pictórico y transparencia del medio, que los hallazgos ilusionistas de la tradición redundaron tanto más en la apreciación formal cuanto más se acercaron, sacrificando para ello la facilidad de lectura de los lenguajes pictogramáticos, a la recreación de lo aparente. Tal inferencia no tendría mucho sentido en el caso de que este tipo de imágenes se hayan naturalizado (nos referiremos a la inmediatez, auspiciada por la hegemonía de los lenguajes fotográficos y audiovisuales, con que actualmente se lee el realismo pictórico), pero sí en un contexto en el que los descubrimientos visuales tengan que ser implementados, necesariamente, a través de nuevos esquemas que modifiquen o sustituyan a los anteriores. Desde el momento en que el artista aspira a contarnos no solo *qué* pasó sino *cómo* pasó, el método pictográfico resulta vulnerable a la crítica (Gombrich, 1987) y los estilos, en sus aciertos y también en sus limitaciones, empiezan a ser tenidos en cuenta como algo inherente al artista y la obra de arte. La proyección espacial incorrecta o la inexactitud en las proporciones de un determinado elemento solo llamarán la atención si el plano simbólico nos ha prometido, siquiera débilmente, la experiencia de una realidad directamente vivida. En las representaciones primitivas o en cualquier lenguaje visual orientado en exclusiva a la comunicación, donde todo lo que esperamos es poder reconocer un determinado objeto en su generalidad, aquellas distorsiones serán tan irrelevantes que, de hecho, el medio estará próximo a la transparencia.

Hoy día no necesita mayor argumentación el hecho de que una imagen pueda contener en sí los códigos que sugieren tal o cual modo de lectura o experiencia visual. De la naturalización del lenguaje realista se desprende que hasta la más mínima distorsión de sus tan familiares códigos será percibida de inmediato, con mayor o menor agrado según el carácter de la distorsión y el correspondiente contexto de recepción, pero inevitablemente ponderada sobre la inicial expectativa ilusionista. Sin embargo, no deja de resultar curioso, y en cierto modo contrario a esta visión convencionalista, que los “errores” de los primeros ejercicios ilusionistas fueran susceptibles de enmienda sin el trasfondo de una convención perspectiva, como si los tímidos indicios vasarianos (quizá la sugerencia, aún por pulir, de

proyección cónica) ya pusiesen sobre la mesa las bases de un lenguaje todavía sin explorar. No estamos sugiriendo que el público de Giotto percibiese con claridad estas limitaciones (testimonios coetáneos nos hablan de su gran realismo) ni, mucho menos, que la conciencia de la distorsión, en caso de ser inmediata, condujese sin mayores inconvenientes a un conocimiento exacto acerca de cómo debe ser corregida, o de hacia dónde deben encaminarse los recursos que pretendan mejorar el sistema. De ser esto así, el propio Giotto habría sido sensible a ello durante su propio ejercicio y, modulando progresivamente sus figuras en función de este criterio, habría acabado implementando, sin más, la perspectiva renacentista. Sabemos que la cuestión es más compleja, y que el proceso de tanteo a través del cual van corrigiéndose estas deficiencias fue bastante más largo, y también más inseguro. No en vano, si los artistas del Trecento simplemente hubiesen inaugurado una nueva convención, limitada a sus particulares y arbitrarios principios y cuyos signos solo pudiesen ser sometidos a crítica en función del código que los gobierna, no se habría dado nada parecido a la evolución realista que hoy conocemos. Es posible que los códigos hubiesen mutado, dado que la sociedad y la cultura también lo hicieron, pero estas mutaciones habrían sido, por así decirlo, de carácter horizontal, y no podríamos esperar de ellas, salvo por una improbable casualidad, un desarrollo ilusionista orientado a la racionalización de las sensaciones ópticas. De nuevo, diremos que conviene hablar antes de códigos aprendidos, esto es, ya contenidos en el planteamiento primero a la espera de su progresivo desvelamiento, que convencionales (Pérez Carreño, 1988).

No nos referimos, sin embargo, a una meta fija, acaso coincidente con la precisión de la imagen fotográfica, hacia la que el desarrollo ilusionista se hubiese lanzado, ya desde los ejercicios más tempranos, sin vacilar y describiendo el camino más corto. Es posible que la perspectiva renacentista sí tuviese un carácter definitivo, casi de cierre de capítulo, al conseguir integrar en un sistema autónomo aquellas reducciones y juegos de profundidad que los pintores anteriores habían aplicado solo parcialmente. Pero, por más que el hallazgo de un método indécico capaz de objetivizar la mirada subjetiva constituyese un avance decisivo, los caminos de la seducción son, por lo demás, bastante más intrincados. A los deslizamientos estilísticos motivados por el gusto o los criterios representacionales de cada época (pensamos en el largo debate acerca de si la pintura debe representar casos generales, inscritos en un espacio simbólico autónomo, o particularidades percibidas en su contingencia y mutabilidad), podríamos añadir la cuestión, un tanto más

tardía, de si la pintura puede representar atributos ajenos a su competencia, como el transcurso del tiempo o las relaciones dramáticas, o si, por el contrario, debe limitarse a recoger, o a simular que recoge, los estímulos visuales percibidos en un instante concreto. Ciertamente, no es sencillo clasificar los modos de representación realistas en función de su duratividad, ni tampoco reducir esta distinción a dos categorías enfrentadas, ya que toda datación del fenómeno observado, por muy fugaz que se pretenda, implica una cierta duración de la mirada (que compartirán pintor y espectador) y, por su parte, las acciones literarias tendrán que ser reducidas, por necesidad, a una imagen instantánea. Sin embargo, en la medida en que podamos abstraernos de estas complicaciones, diremos que, así como los realismos de pretensiones literarias han encontrado acomodo en la seguridad y elocuencia de la línea y la figura cerrada, el opticismo ha sido cultivado de manera eminente por los pintores de mancha.

Dentro del arte de la tradición, la pintura francesa del siglo XVIII constituye el más avanzado caso de pintura narrativa. Pensando en sus visos de modernidad, de los que enseguida daremos cuenta, podemos citar, entre otras características, sus aspiraciones naturalistas (bien que aplicadas a la expresión de emociones y el efecto dramático y no al desvelamiento del fenómeno visual), la madurez histórica con que el estilo es considerado (los criterios del gusto, más reposados, permiten acudir a fuentes antiguas), la coordinación de sus temas con un programa que abarca la filosofía, el arte y la ciencia, y, por último, el hecho de que su desarrollo sea paralelo al auge de las instituciones artísticas modernas. Pese a ello (y teniendo en cuenta, también, que el *tableau* neoclásico no es ajeno a la magia ilusionista), la estética moderna, o al menos la que acabará circunscribiendo sus posibilidades a las propiedades intrínsecas de cada medio, parece tener más que ver con el desarrollo ilusionista que con el perfeccionamiento de los rudimentos narrativos. Es llamativo, por la aparente contradicción de términos, que, tal y como explica Gombrich (1979), la mayor consciencia de lo pictórico, así como las nociones que permiten enfrentar lo artístico, entendido ya en un sentido casi moderno, al artificio engañoso, emerjan precisamente de los ejercicios ilusionistas más avanzados:

Según hemos visto, con nada gozamos más que con la apelación que se nos dirige para que ejercitemos nuestra “facultad imitativa”, nuestra imaginación, participando así en la aventura creadora del artista. Pero para que tal placer sea

sentido, la transformación no debe ser tan fácil como para hacerse automática. Cuanto más progresaba la habilidad ilusionista, por consiguiente, más a menudo se oía hablar de la diferencia entre una obra de arte y el mero truco engañoso. (Gombrich, 1979, p. 243)

La tesis expuesta nos lleva a preguntarnos cómo es posible establecer este contraste si, de un lado, el ilusionismo no deja de apelar al engaño y, de otro, los ardides engañosos parecen incidir en el efecto ilusionista. Tal vez debamos, para no confundir engaño e ilusionismo, enfocar la cuestión desde los términos con que venimos encarando la naturaleza y evolución del lenguaje realista. Desde este punto de vista, habríamos de vincular al truco engañoso no tanto a la consecución ilusoria como a la aplicación de esquemas familiares a una imagen cuyo contenido se vehicula sin sobresalto alguno, resultando el medio casi transparente y siendo esta experiencia, por tanto, más cercana a la anodina lectura de un lenguaje gráfico funcional que a ese reto, constitutivo de lo que llamamos ilusionismo, de percibir el parecido allá donde en primera instancia resulta difícil encontrarlo. Aunque en el caso ilusionista aparece, como meta final, un necesario encuentro con la similitud, este no llega por medio de esquemas familiares sino a través de expresiones algo más sugestivas e indeterminadas que exigen que el espectador se involucre en una búsqueda activa de sentido. Ya que todo acertijo ha de conducir a un entendimiento, al desvelamiento de una realidad visual que podamos entender y que, atravesado su lenguaje, acabará pareciéndonos familiar, incluso lógica en su formulación, podemos decir, apelando a la *ratio difficilis*, que el modo en que el enigma se expresa deberá contener en sí las claves que nos ayuden a resolverlo.

Esta confianza en la capacidad interpretativa del espectador no depende ya, o no de manera tan decisiva, de que artista y público compartan los códigos de un determinado lenguaje visual. El realista de mancha apela, más bien, a los mecanismos con que el espectador se enfrenta a la realidad misma, a un fenómeno visual que, directamente observado, no aparece encerrado en símbolos ni ordenado con el rigor indécico de la perspectiva sino que se muestra múltiple e inconcluso, debilitado por las limitaciones propias de una observación que se supone instantánea y donde los iconos llegan a resultar tan laxos que el público tiene que recurrir, al igual que en una experiencia visual ordinaria, a la conjetura. Quizá debido a sus trazas de modernidad, relativas a la libertad del artista, a

la apertura de la obra y, de manera incipiente aunque significativa, a la conciencia del propio medio, cuanto más avanzados han sido este tipo de ejercicios más se han tenido en cuenta sus distorsiones, erigiéndose estas en índice y factor de la pintura venidera y siendo soslayado, o no lo suficientemente atendido el hecho de que las investigaciones de los realistas de mancha, al menos hasta el impresionismo, respondieron sobre todo a esa aspiración, ingenua pero no desprovista de hallazgos, de comprender y recrear la imagen retiniana.



Figura 3. *Rocas y helechos en un bosque de Crossmoun, Pertshire (Rocks and Ferns in a Wood at Crossmoun, Pertshire).* John Ruskin (1847)

Es evidente, por lo demás, que esta debilitación del símbolo, en la medida en que busca y necesariamente acaba encontrando (de ello depende el éxito de su ilusión) imágenes capaces de conectar con nuestra experiencia visual (y lo hace, además, renunciando hasta cierto punto a la facilidad de lectura de los códigos convencionales), no dejará de acercarse, por sus propias vías, a lo aparente. Esto no parece suponer, como decíamos, un cambio de paradigma con respecto a las aspiraciones vasarianas, pero sí una reconducción de los modos de representación realistas desde la certidumbre y elocuencia

del espacio simbólico lineal hacia un tipo de expresión que, sacrificando este rigor y claridad, pueda insinuar la inabarcable diversidad de estímulos de lo aparente. Ello responde a un entendimiento más avanzado de nuestra manera de ver y entender el mundo, y, en concreto, a una consciencia cada vez más nítida de la diferencia entre sensación y percepción:

Ya recordamos que las ideas sobre la percepción en las que Ruskin se basó con tanto aplomo, y artísticamente con tanto éxito, las había propuesto más de un siglo antes Berkeley, en su *New theory of vision*, culminación de una larga tradición: el mundo según lo vemos es un constructo, montado lentamente por cada uno de nosotros, a lo largo de años de experimentación. Lo único que nuestros ojos sufren son estímulos de la retina, cuyo resultado son las llamadas “sensaciones de color”. Nuestra mente es lo que teje aquellas sensaciones en forma de percepciones, los elementos de nuestra visión consciente del mundo, fundada en la experiencia, es el conocimiento. (Gombrich, 1979, p. 259)

Este acercamiento a la imagen retiniana implica una preeminencia del comparar sobre el hacer, (Gombrich, 1979), rechazándose en la medida de lo posible los esquemas de la tradición (demasiado influenciados por el conocimiento) y debiendo entregarse el pintor de mancha a un ejercicio de tanteo en el que se irá ajustando el efecto de la expresión hasta conseguir el resultado deseado. La imagen obtenida será adecuada o no en función de criterios mucho más abiertos e intuitivos que los aplicados sobre los métodos de representación indéxicos, ya que, si bien la perspectiva ofrece serias dudas acerca de su coincidencia con nuestra experiencia visual (aunque hagamos concesiones y supongamos que observamos la realidad con un solo ojo y en un reducido periodo de tiempo), no podemos negar que tanto este sistema, tomado de manera integral, como los esquemas figurativos que se subordinan a él pueden ser verificados según normas prescritas por su propio orden geométrico. En cambio, la pintura de mancha se lanza a ciegas a la conquista de una sensación que no puede ser aislada y a la que no podemos acceder más que a través del ensayo. Pese a que impresionistas y neoimpresionistas trataron de sistematizar el proceso, ni siquiera el divisionismo más preciso, que hoy nos lleva a pensar en el píxel de la imagen digital, estaría reconstruyendo literalmente las tan perseguidas sensaciones de

color. Se trata, más bien, de crear analogías, contrastes entre manchas de diferente tono y medida cuyas relaciones conseguirán insinuar algo parecido al estímulo visual bruto.

2.2. Pintura literaria.

El componente rupturista de los primeros pintores modernos no ha de entenderse en oposición a toda la tradición pictórica sino, más bien, en su enfrentamiento a los modos de representación prescritos por las academias. Estos, a su vez, habían ido estableciéndose a lo largo de las últimas décadas del siglo XVIII al amparo de las nuevas instituciones artísticas. Según Gombrich (1995), la propia palabra ‘academia’ sugiere un cambio de actitud con respecto al estatus de las enseñanzas artísticas. Aunque, en un principio, los artistas llamaron de esta forma a sus lugares de reunión en un intento de equipar su actividad a la de los eruditos de otras artes, durante el siglo XVIII estos lugares van asumiendo gradualmente “la función de enseñar arte a sus alumnos” (p. 480). Si, en la época de Luis XIV había prevalecido el gusto clasicista, formulado explícitamente en los escritos e instituciones de la Académie Royale de Peinture, poco antes de la mitad del siglo XVIII, tras la revisión del Rococó, “cuyo énfasis en la intimidad, sensualidad y lo decorativo tuvieron como efecto una revisión tajante, aunque parcialmente consciente, de los valores clásicos” (Fried, 2000, p. 91), tales valores volvieron a adquirir importancia y, asimismo, su enseñanza fue patrocinada por los altos cargos del gobierno en un intento de recrear la grandeza de los tiempos del ‘Rey Sol’.

Frente a la banalidad del Rococó, propia de una aristocracia declinante, la nueva burguesía abrazó con fuerza la vuelta a los valores racionales propuesta por el Neoclasicismo. Mientras que la línea naturalista de la tradición anterior había dotado del más completo sentido a la idea gombrichiana de que el avance en la conquista de las apariencias, al menos en sus inicios, tuvo mucho que ver con la necesidad de introducir el *qué*, es decir, el hecho sagrado, en un contexto en el que este pudiera presenciarse tal y como hubiera sucedido ante los ojos del espectador, los intereses neoclasicistas, por su parte, parecen atenuar la importancia del *cómo*, principal motor del desarrollo ilusionista, toda vez que privilegian la claridad narrativa del hecho representado. Por un lado, tanto las

conexiones de esta pintura con el espíritu iluminista como su progresiva asunción por parte de los nuevos poderes ilustrados popularizaron una serie de temáticas en las que, por su naturaleza, lo narrativo había de imponerse a lo descriptivo. En segundo lugar, y desde un punto de vista formal, la pretensión de imitar a los antiguos, que tuvo en Winckelmann a su principal impulsor, hizo que la balanza del estilo se inclinase decididamente hacia la línea y la figura cerrada. Para este autor, quienes conociesen o imitasen las obras griegas no solo habrían de encontrar en ellas la más bella naturaleza, sino algo más que eso: la belleza ideal (Winckelmann, 1987, p. 79). La contradicción que acarrea esta postura es puesta de manifiesto por Bozal (1999):

La reflexión que tras la imitación se esconde es la siguiente: si nosotros imitamos a los griegos alcanzaremos a encontrarnos en una situación de libertad y relación directa con la naturaleza, seremos como ellos. Pero este argumento, expuesto tan simplemente, no hace sino invertir el proceso real gracias al cual los antiguos alcanzaron su grandeza: ellos no imitaron a nadie, mantuvieron una relación directa con la naturaleza, relación que, precisamente, la imitación corta. (p. 15)

Lo que sin duda amortigua la citada contradicción es el hecho de que la concepción winkelmanniana de lo natural parece referirse, ante todo, a una naturaleza mitificada, ya contenida en los símbolos del arte clásico. En cualquier caso, tal y como insiste Bozal más adelante, la cuestión del acceso directo a la realidad frente a la imitación de formas establecidas bien por el hecho mismo de copiar determinadas obras, bien por la implementación de esquemas subordinados a los cánones de aquellas, da lugar a un debate que el siglo XIX hereda, enconándolo hasta el punto de que la actitud moderna será definida de manera general con base en su oposición a los preceptos academicistas. Otro debate, no del todo ajeno al anterior, es el que enfrenta la apreciación de la forma a la del contenido:

Mímesis de lo visible o presentación de lo invisible. El arte de la pintura siempre ha ofrecido un rostro bifronte a la reflexión estética: su “el qué”, también llamado sujeto o *sujet*, tema, motivo, contenido, materia; y su “cómo”, igualmente llamado forma, manera, estilo. La estética ha respondido a esta oferta polarizándose entre

los partidarios de los que opinan que la pintura es esencialmente lo que hay sobre el lienzo, y los que piensan que lo que realmente cuenta es lo que se ve a través de ese lienzo y más allá de él; sin olvidarnos de quienes han intentado sustraerse a la alternativa, negando que en pintura pueda hablarse realmente de forma y contenido. (Pinotti, 2015, p. 87)

Desde la perspectiva con que hemos venido encarando los problemas en torno a la representación realista, nos resulta harto evidente que forma y contenido constituyen, al cabo, una amalgama indivisible. Pinotti (2015) nos recuerda, a este respecto, la reflexión estética de Hegel, “que se basa precisamente en una interpretación total del arte como relación siempre nueva entre forma y contenido”. Una correlación que, aun siendo propia, también, de la arquitectura y la poesía, de la escultura y la música, “asume un acento del todo peculiar precisamente en el ámbito de la pintura” (p. 90). En la misma dirección avanza Danto (2002), sentenciando que toda obra de arte se refiere a algo y que, a diferencia de lo que sucede con los signos del lenguaje común, el símbolo artístico no puede ser sustituido ni agota su función una vez vehiculado el contenido, ya que “ninguna paráfrasis o resumen de una obra de arte es capaz de activar una participación mental comparable a la que ésta desencadena”. Podemos describir un grito de angustia, pero “esta descripción no activa las mismas reacciones que el propio grito” (p. 250), del mismo modo que una montaña pintada por Cézanne no se refiere a la montaña real de la manera en que lo hace un mapa orográfico. No obstante, pese a esta relación, digamos retroalimentaria, entre forma y contenido, está claro que distinguir un extremo del otro resulta útil, casi necesario, a la hora de abordar determinadas cuestiones, en especial cuando nos enfrentamos a obras o periodos artísticos que apelan bien a una estética del contenido, bien a la apreciación formal del medio. Hacia este último extremo se inclina la estética del siglo XIX, que, según nos dice Pinotti (2015), si pudo elaborar en la primera mitad de la centuria “posiciones tan emancipadas de preocupaciones de carácter contenidista, había sido también porque el siglo anterior había discutido y debatido con gran intensidad acerca de la cuestión de la *alegoría* en la pintura” (p. 91). Pintura alegórica, literaria, que comienza a entrar en crisis hacia el cambio de siglo y que, ya en el XIX, es abiertamente atacada por quienes consideran que la pintura histórica, y también la que se inspira en los poetas, “traiciona dos veces la pintura, porque por un lado se pone a ilustrar algo que existe

independiente de ella” y, por el otro, “se vincula a principios completamente distintos de los pictóricos” (p. 95). Esta es, en rigor, la postura de Burckhardt, quien se convertirá, según expone Pinotti, “en fuente común de la que se derivarán las dos principales metodologías del siglo XX de la historia y de la teoría de la imagen pictórica, el formalismo y la iconología” (p. 97).

Precisamente Fried (2000), inicialmente formalista y discípulo de Greenberg, ha hecho no pocos esfuerzos por interpretar la pintura francesa de los siglos XVIII y XIX desde un punto de vista iconológico, atacando, entre otros lugares comunes, el de que “los ‘valores verdaderamente pictóricos’” fuesen sustituidos, en la pintura del Neoclasicismo, “por otros ‘literarios’ y ‘moralistas’” (p. 92), algo estrechamente relacionado con el predominio de los temas históricos. Si, durante el reinado de Luis XIV, “el patronazgo real concedió privilegios a la pintura de historia sobre otros géneros”, revitalizando asimismo la doctrina de la jerarquía de géneros, durante la reacción al Rococó a finales de la década de 1740, críticos como Diderot “insistieron en la importancia axiomática de estas doctrinas y



Figura 4. El Juramento de los Horacios (*Le Serment des Horaces*), de Jacques-Louis David (1784)

caracterizaron a la desaparición casi total de la pintura de historia en las décadas de 1730-1740 como un auténtico desastre cultural” (pp. 91-92).

Tanto la idea de una jerarquía de temas y géneros como la supremacía de la pintura de historia se basaban, en sus versiones clásicas, “en una convicción de origen aristotélico según la cual, el arte de la pintura consistía en la representación de una acción humana significativa” (p. 93), una aspiración de sobra alcanzada por David, en especial en *El juramento de los Horacios* (1784, expuesto en 1785). Para Fried, esta obra “se tenía como paradigma de la pintura más ambiciosa”, pues ilustraba, “desde los detalles más nimios de su ejecución, todo lo que podía hacer y ser la pintura si se realizaba según las más altas convicciones” (p. 92):

Sería inconcebible que *alguna* otra obra que no perteneciera a la pintura de historia pudiera haber tenido un impacto tan profundo en la sensibilidad contemporánea y en la práctica artística posterior. De hecho, las naturalezas muertas de Chardin jamás ejercieron una influencia comparable en pintores posteriores, a pesar de su maravillosa calidad y de la fama que disfrutaron en su época. Parece que la adhesión de críticos y teóricos anti-rococós a la doctrina de la jerarquía de géneros, lejos de tener consecuencias conservadoras, debe considerarse progresista -como si hubiera anticipado o ayudado a preparar la siguiente gran fase de la evolución de la pintura francesa. (pp. 92- 93)

Entenderemos mejor este comentario si damos cuenta somera de la perspectiva e intenciones de su autor. Tanto en el presente ensayo como en los que dedica, respectivamente, a la pintura de Courbet y Manet, Fried resalta los vínculos entre distintas épocas o movimientos estilísticos franceses, con base en determinadas constantes, o cuestiones transversales, arraigadas en la tradición gala y pertenecientes por derecho a ella. Asimismo, por lo que respecta a la pintura de la segunda mitad del XVIII y, más concretamente, al predominio de los temas históricos, el autor se muestra crítico con aquella visión de la pintura, ratificada por desarrollos posteriores¹⁰, según la cual las doctrinas que alumbraron a pintores como David serían “un ejemplo flagrante de

10 El autor explicita de qué desarrollos se trata: “concretamente la falta de importancia del tema en el arte realista de 1860 y 1870” (p. 92), probablemente aludiendo a la parcialidad de la crítica formalista.

academicismo mal comprendido y retrógrado”(p. 92). Aunque Fried no alude a Greenberg (2006) de manera explícita, podemos pensar en algunos de los puntos que el norteamericano expone en *La pintura moderna*. Según este autor, mientras que las “grandes proezas de la pintura occidental se deben al esfuerzo realizado durante los últimos cuatro siglos para prescindir de lo escultórico”, la pintura de David habría intentado revitalizar la presencia de la escultura “para salvar el arte pictórico del aplanamiento decorativo al que parecía desembocar el énfasis en el color”. Sin embargo, la fuerza de las mejores obras de David no estaría relacionada con esta vuelta a lo escultórico (ni tampoco con las cuestiones destacadas por Fried) sino que residiría, precisamente, en el uso del color. Es este atributo lo que legitimaría, a pesar de la influencia de la escultura y no a causa de ella, aquello que pueda haber de moderno en la pintura de David. En la misma línea, el hecho de los retratos de Ingres, su discípulo, se hallen “entre las pinturas más planas y menos escultóricas realizadas por un artista de gusto refinado en Occidente desde el siglo XIV” vendría a confirmar el relato de que “hacia la mitad del siglo XIX, todas las tendencias ambiciosas en pintura convergieron, más allá de sus diferencias, en una dirección antiescultórica” (p. 115).

No obstante, pese a los esfuerzos de Greenberg por incluir en su relato a pintores como David o Ingres, no parece que estos supongan un ejemplo cómodo, sobre todo si tenemos en cuenta que, si eliminamos aquellas características que el crítico pone en un segundo plano, poco o nada nos quedaría de la singularidad de este tipo de pintura. Por lo que respecta a la visión de Fried, mucho más heterodoxa que la de su viejo mentor, hemos de quedarnos con la magnitud que este otorga a la obra de David, en concreto, con esa idea de que solo desde un tema histórico (formulado, hemos de añadir, bajo aquella convicción que fundamenta la pintura en acciones humanas significativas) pudo la pintura tener un impacto tan profundo. Aunque, como hemos visto, el autor se refiere a la influencia ejercida por David en la práctica posterior, es posible considerar la importancia de *El Juramento de los Horacios*, sin traicionar el fondo de la interpretación de Fried pero desde otro punto de vista, como el ejemplo más elevado de lo que la pintura puede hacer cuando no prevalecen los corsés de lo que se consideran “valores pictóricos” y esta puede ir más allá de la pureza a que estos aluden. En concreto, cabe destacar, en las obras de David y sus coetáneos, el nivel de persuasión dramática que estas alcanzan. Pese a que esta clase de seducción no tiene que ver gran cosa con el tipo de persuasión visual que venimos

analizando, los textos de Diderot, en los que Fried basa sus reflexiones al respecto y que constituyen gran parte de la base crítica de esta pintura, demuestran el apego del francés a lo natural y veraz, así como su denuncia de lo amanerado, algo que sí conecta tanto con la actitud naturalista en su sentido más general como, en particular, con la mirada de los realistas franceses. Podemos ver esto, también, en *Las Sabinas* (1799), de David, una obra en la que no imperan íntegramente los modos de representación idealistas, al menos en lo que se refiere a los gestos y actitudes de los personajes, sino que por el contrario encontramos en ella la coexistencia de dos clases de gestualidad:

Dos guerreros ocupan el primer plano enfrentados, exhiben un cuerpo hermoso y en su rostro hay severidad a la vez que firmeza y serenidad. Ningún músculo establece una tensión con el resto. Ni sus rostros ni sus cuerpos se adecuan al contexto de guerra y desorden que les rodea. Responden al prototipo de guerrero clásico, valiente y bello, que representó la escultura clásica, reinterpretado por David. Un grupo de mujeres se interfiere entre ellos, una se mesa los cabellos, otra se lleva las manos a la cabeza, una anciana ofrece su pecho a las lanzas, etc. Su gestualidad pretende ser natural, la manifestación de sentimientos más simples, menos complicados que los de los guerreros. (Pérez Carreño, 1988, p. 162)

Pese a que es posible distinguir, como de facto se ha hecho aquí, entre modos de representación idealistas y naturalistas, a ninguna de estas categorías le es ajena la otra: “El artista puede no obstante tratar de representar la expresión de un modo naturalista, pero el mero intento de representar el gesto o la postura del modo más natural posible se apoya en la existencia de algunas convenciones” (p. 162). De igual forma, hemos de añadir, invirtiendo los términos, que las expresiones más codificadas, por mucho que hayan llegado a estilizarse, no llegan a cortar sus vínculos con lo natural. En el caso naturalista, la necesidad de acudir a la convención, de tener que modular a través de la norma determinadas expresiones que, por demasiado naturales, podrían crear confusión o no ser lo suficientemente elocuentes, vendrá dada tanto por el contexto de recepción como por las características de la propia obra. En el caso de las expresiones más codificadas, no cabe duda de que el riesgo de confusión es menor, pues la razón de que la tradición haya generado y privilegiado determinadas convenciones, determinados modos de representar la

risa, el llanto, la angustia o la apatía, reside precisamente en la inteligibilidad de unos códigos que han sido perfeccionados y sometidos a continua prueba a lo largo de los siglos. Teniendo en cuenta que “la estilización del representamen contribuye a facilitar la comprensión” (p. 162), no es de extrañar que quienes se han esforzado por articular textos pictóricos de una cierta complejidad hayan optado preferentemente por expresiones sencillas, basadas en las ventajas comunicativas de la línea y la figura cerrada. Esto nos lleva a pensar, si recordamos el elogio de Greenberg (2006) a la planitud de David e Ingres, que quizás esta no dependa de la mayor o menor evidencia de la materia pictórica, o de la transcripción de la experiencia inmediata, no mediada por asociaciones táctiles (criterios bajo los que estas obras, como el propio autor reconoce, quedarían del lado de las superficies pulidas y los modos de representación escultóricos), sino en el carácter del espacio simbólico recreado. Quizá no sea este el sentido en el que Greenberg enfoca la cuestión, pero, teniendo en cuenta que el crítico considera la pintura de estos autores como la más plana desde Giotto y Cimabue (precedentes de la profundidad renacentista, pero aún apegados a la figura cerrada y los valores comunicativos del texto pictogramático) no podemos dejar de vincular este hincapié en la planitud con las consideraciones de Steinberg¹¹, recogidas por Wolfe (1989), acerca del arte pop. A diferencia de otros formalistas, Steinberg ensalzó la pintura pop como algo aún más plano que la abstracción expresionista, ya que, mientras en esta todavía se encontraban visos de profundidad, nebulosas plásticas en las que la vista se interna como a través del espacio exterior, las obras pop, debido precisamente a su textualidad (inhibidora de esas conjeturas visuales, basadas en el *ver en*, a las que no se resiste la pintura de Pollock), ofrecían una planitud absoluta.

Volviendo a los visos de naturalismo antes comentados, conviene señalar que las aspiraciones de Diderot no terminaron de permear ni en las academias ni, por extensión, en la práctica pictórica:

Los dos rasgos que resultan más sorprendentes quizá sean su repulsa por lo convencional, el amaneramiento y la declamación, y su insistencia radical en que las representaciones de la acción, el gesto y la expresión facial comuniquen realmente lo que significan a primera vista. Esta insistencia contrasta

¹¹ Volveremos sobre esta cuestión en el Capítulo 5, al hablar sobre el hiperrealismo y los realismos pop.

implícitamente con la práctica teórica académica que, aunque reconocía las virtudes de una expresión natural y veraz, tendió a perpetuar un repertorio limitado de posturas y actitudes procedentes de la obra de unos cuantos pintores del siglo XVI y XVII, sobre todo de Rafael y Poussin. (Fried, 2000, p. 100)

Este repertorio de posturas y actitudes, así como los cánones en torno a la composición, color y modelado de las figura continuaron perpetuándose más allá incluso del programa neoclásico. No es de extrañar, pues, que la actitud revolucionaria de los modernos, al menos en lo tocante al estilo, haya sido definida con base en su oposición a estos esquemas. Los pintores románticos exploraron nuevos temas y urdieron nuevas alegorías, en ocasiones opuestas, por lo que este movimiento tiene de reacción al iluminismo, a las de sus predecesores. Y, sin embargo, pese a determinados cambios formales, fundamentalmente relacionados con el color, la composición y, en general, con la habilitación de determinados excesos proscritos por el quehacer neoclásico, los *schemata* de la tradición y, más concretamente, aquellos que las instituciones artísticas del momento habían oficializado (especialmente en Francia), no perdieron su vigencia. El pintor moderno se opone desde diferentes flancos a los corsés academicistas, rechazando copiar estatuas, no ateniéndose a los cánones académicos y tratando, en fin, de escapar de los tópicos estilísticos (Bozal, 1999). Claro que esto no supuso, como pueden darnos a entender los mitos en torno al pintor revolucionario, un rechazo pleno a toda la tradición pictórica sino, antes bien, a los rigores de los métodos academicistas. Recordemos que estos lugares habían absorbido unas convenciones opuestas, en muchos casos, a las del período anterior. Según Gombrich (1979), hacia el último tercio del siglo XVIII, la pincelada suelta se había popularizado tanto que J. E. Liotard, en su tratado sobre la pintura, trató de combatir el prejuicio de que toda buena obra ha de estar pintada de esta manera (p. 179), algo que puede darnos la medida tanto del prestigio que había alcanzado este método como de las críticas que empezaban a verterse sobre él. No resulta extraño, pues, que la mirada de realistas como Manet, sincera y enemiga de lo convencional, saltase sobre el arte oficial buscando inspiración en los maestros de la pintura de mancha.

2.3. La estela romántica.

Hablar del Romanticismo, incluso si nos circunscribimos a una determinada disciplina, es hablar de una cosmovisión que, si bien generó actitudes artísticas y filosóficas más o menos homogéneas, no llegó a traducirse en un estilo concreto. Aunque, como ya se ha dicho, los románticos franceses se apoyaron en no poca medida en los esquemas academicistas, más allá del país galo los modos de representación fueron tan diversos como los propios pintores que los implementaron. En este sentido, Argan (1998) plantea los casos de Constable y Turner:

Constable insiste en distinguir con claridad, en su distinta cualidad, las manchas coloreadas que corresponden a las cosas; sin embargo, su esfuerzo no se centra en deducir de ellas las nociones de las cosas, y por tanto, en transformar la *sensación* en *noción* (por ejemplo, el rojo de una cosa en la descripción de la casa), sino en precisar el valor de las distintas notas de color y de las relaciones que se establecen entre ellas y que conforman, en su conjunto, el espacio. Para Turner, en cambio, el espacio es una extensión infinita, de manera que las cosas quedan envueltas en torbellinos de agua y torrentes de luz y acaban por ser reabsorbidas y destruidas al ritmo del movimiento universal. (pp. 32-33)



Figura 5. *El caballo blanco (The White Horse)*, de John Constable (1819).

No obstante, si bien uno lee la naturaleza con los anteojos de la sobriedad y el otro trata de representar lo que en ella hay de sublime, ambos parecen caminar en la misma dirección o, al menos, compartir una visión en la que la naturaleza se concibe “como un ambiente que puede ser acogedor u hostil, pero con el que siempre se establece una relación activa, no muy distinta de la que se establece entre el individuo y la sociedad” (p. 33).



Figura 6. *Going to the Ball (San Martino)*, de William Turner (exhibida en 1846).

Curiosamente, es Turner quien, según Gombrich (1995), pretende rivalizar con la tradición, “superándola incluso”, mientras que para Constable, esta “apenas era otra cosa que un engorro”, ya que él quería “pintar lo que veía con sus propios ojos” (pp. 494-495). Para el autor, estos dos pintores personifican las dos posibilidades a las que “la ruptura con la tradición había abandonado a los artistas”, a saber, “convertirse en pintores-poetas, o decidir colocarse frente al modelo y explorarlo con la mayor perseverancia y honradez de que fueran capaces” (p. 497). Este último caso nos acerca al tipo de relación con la realidad que habrá de condicionar el posterior desarrollo de la pintura realista. Por su parte, la

figura del pintor-poeta acabó siendo crucial para la evolución del papel del artista frente a un público que, cada vez más, exigía de este algo singular:

[...] lo que las personas que se preocupaban por el arte iban a buscar en las exposiciones y los estudios de los artistas no era ya el despliegue de una habilidad adocenada -que se había vuelto demasiado vulgar como para merecer que se le prestase atención-, sino que querían que el arte les hiciera entrar en contacto con hombres con los que valía la pena conversar; creadores cuyas obras pusieran de manifiesto una sinceridad incorruptible, artistas que no se contentarán con perseguir unos efectos y que no darían una sola pincelada sin interrogarse a sí mismos para saber si la misma satisfacía su conciencia artística”. (p. 503)

Una de las ideas clave de este periodo (a la que aludimos en el primer apartado), especialmente si seguimos pensando en los paisajistas, es la de lo ‘pintoresco’, una categoría estética surgida en Reino Unido en el siglo XVIII. Según Alexander Cozens, tratadista y pintor que teorizó sobre este concepto y cuyos puntos básicos son señalados por Argan (1998), aquí “no se busca lo universal de lo bello, sino el detalle de lo característico”. Unos detalles que la naturaleza ofrece al pintor, siendo esta “una fuente de estímulos a los que corresponden sensaciones que el artista aclara y comunica”, como una especie de médium que, a través de “su técnica mental y manual” dirige “la experiencia que la gente tiene del mundo, enseñando a coordinar las sensaciones y las emociones”, y “desempeñando, además, con la pintura de paisaje, esa función educativa que el Iluminismo del siglo XVIII asignaba a los artistas”. Esta enseñanza, según los puntos que resume Argan, no consiste en descifrar los objetos que las manchas construyen, “sino en aclarar el significado y el valor de la sensación, tal y como es, para llegar a la una experiencia no nocional o particularista de lo real” (p. 8).

Es en la libertad del periodo romántico donde surgen el tipo de relaciones, con el arte y con la vida, que acabarán siendo el principal motor de la evolución artística posterior. Los paisajes de Constable, a pesar de lo expresivo de sus formas, de la melancolía que transmiten, están contruidos “desde la sinceridad absoluta del artista”, a través de la observación empírica de una naturaleza que carece “de afectación y pretensiones” (Gombrich, 1995, p. 497). Según Nochlin (2004), el pintor inglés, “al

restringir su experiencia al fenómeno mismo y no interpretarlo simbólicamente ni usarlo como medio para expresar un *état d'âme*, fue en gran medida un artista del siglo XIX” al señalar con su ejemplo el camino a desarrollos realistas posteriores (p. 16). Pero incluso en alguien tan sobrio como Constable aún encontramos una afectación expresiva que el realismo posterior rechazará, sustituyendo al pintor-poeta, e incluso a lo que queda de él en quienes, como el pintor inglés, trataron de objetivizar la realidad, por lo que, dentro del campo semántico de Gombrich, podríamos llamar un pintor-prosista. De hecho, por más que un poeta como Baudelaire acabase convirtiéndose en el rostro de la modernidad artística, no podemos decir que su figura represente con tanta precisión lo que los realismos literario y pictórico tienen de particular más allá de su ineludible contexto moderno. Como indica Guillén (1995), el poeta presentó una actitud ambigua ante el realismo, al que a veces rechazaba y otras acogía:

[Baudelaire] viene fustigando todo lo que es una simple reproducción de lo visible, o una entrega pasiva a la naturaleza. Era característico de tal postura el paisajismo que se venía practicando a la sazón. Baudelaire, indignado, denunciará el culto necio de lo natural, “le culte niais de la nature”. Son palabras del *Salon* de 1859, cuando la moda del realismo exagera su propia postura. El crítico de arte, sin embargo, procura ser justo, [...] Así en el primer *Salon*, el de 1845, alaba a Corot, poniendo de relieve la sinceridad de su amor a la naturaleza. Pero ante todo expresa su admiración por Delacroix, [...] (p. 14)

De los rechazos y filias de Baudelaire a este respecto podemos extraer dos conclusiones: por un lado, la crítica a un realismo excesivamente convencional o, mejor dicho, convencionalizado por el acomodo del público a un tipo de pintura que, tras sus polémicos comienzos, parece haberse institucionalizado; y por el otro, el aplauso a dos pintores que, como Corot y, sobre todo, Delacroix, se encuentran más cerca del sentimiento romántico que de un realismo parco. Por otra parte, según indica Bozal (1999), Baudelaire, en comunión con los realistas e impresionistas, considera el color como el factor decisivo del lenguaje pictórico, “aquel punto en el que pintor y naturaleza se hacen uno”, el recurso más apropiado para capturar un movimiento (el de la vida moderna) que la línea detiene y congela (p. 14). En cualquier caso, entendemos que la sensibilidad artística de Baudelaire

se inclina por la imaginación y la expresividad. Aunque es cierto que su crítica se centra en un tipo de pintura que, en sus propias palabras, sólo busca “estar a la moda”, y que, de hecho, el poeta apoyó fervientemente realismos más ‘prosaicos’ que los de Corot y Delacroix, no es menos cierto que tales apoyos siguen pasando por una concepción romántica en la que *l’heroïsme*, si bien decadente e, incluso, como apunta Nochlin (2004), “irónico” (p. 152), imprime un cierto aura idealista a los personajes, objetos y circunstancias mundanas. No es que este concepto de heroísmo no estuviese presente en la pintura *des Réalistes*. Lo que sucede, más bien, es que “los artistas realistas evitaron los temas o los modos de tratar los temas que pudieran relacionarlos con aquella retórica de la grandeza que consideraban automáticamente sospechosa, opuesta a los valores realistas de verdad y sinceridad” (p. 152). Así, si bien es cierto que los pintores de la época “apenas pudieron evitar tener sus propios héroes” (p. 153), conviene reconocer que un tipo de proyecto representacional basado en aquellos valores establece, por su rechazo a los modos de persuasión convencionales, una vía de actuación poco compatible con el idealismo romántico.

Antes bien, hubieron de encarnar este heroísmo “en una manera de representar que fuese a la vez convincentemente veraz y sin adornos, y que, no obstante, crease al mismo tiempo, cuando hiciese falta, una sensación de valor e importancia de gran alcance”. Esta contradicción, que, como veremos enseguida, se verá extremada en el caso de Manet, no parece suponer un problema para los pintores, ya que, “en ciertos casos, el mero registro de la realidad moderna redundaría casi automáticamente, a los ojos de algunos realistas, en la creación de un tipo enteramente nuevo y apropiadamente moderno de modo heroico literario o pictórico” (p. 152). Esto supone que, según el programa realista, el lenguaje más apropiado a la hora de representar la épica de la vida moderna es el que huye de la convención, de unos *schemata* que “Moore y otros críticos simpatizantes de los realistas” consideraban “tan sólo muletas, no componentes necesarios del arte, y muletas, además, de las que se podía prescindir y a veces se prescindía” (p. 16).

Las convicciones del nuevo pintor realista le llevan a rechazar cualquier tentación de idealizar el mundo que representa. Gustave Courbet, que dio nombre a este movimiento, “no deseaba la belleza, sino la verdad”, algo que, según Gombrich (1995), “estimuló a muchos otros a reírse de los convencionalismos y a no seguir más que su propia conciencia artística”. Este alejamiento de lo convencional no solo es estilístico sino, también,

temático. Se trata de representar cosas nuevas con un nuevo lenguaje: de formular de la manera más directa y sincera realidades que hasta ahora no se habían considerado dignas de la representación pictórica. Dado que la elección de estos temas supone, de por sí, una puesta en valor de los mismos, representarlos de la manera más parca, sin “fluidez de líneas ni colores sugestivos” no parece restarles categoría sino todo lo contrario: idealizarlos supondría una afectación imperdonable para un artista que, como Courbet, quiso sacar “al burgués de sus casillas” y proclamar “el valor de una sinceridad artística sin concesiones frente al hábil manejo de la rutinaria habilidad tradicional” (p. 511). Si sus escenas rurales desmitifican la mirada costumbrista (con lo que esta tiene de romántica), en *El artista en la playa de Palavas* (Fig. 7) encontramos una curiosa interpretación de unos de los lugares comunes del Romanticismo:

Por ejemplo, la meditación cósmica, casi religiosa, del *Monje junto al mar* de Friedrich está creada con exactamente los mismos elementos que podemos encontrar, pongamos por caso, en el ególatra autorretrato de Courbet de 1854, en el que el artista aparece en la costa de Palavas, cerca de Montpellier, en pie, de espaldas al espectador y frente a un océano que se extiende de lado a lado con un horizonte ininterrumpido. Pero lejos de sugerir la silenciosa inmersión en un más allá espiritual, la figura parece extrañamente mundana y protagonista. (Rosenblum, 1993, p. 83)

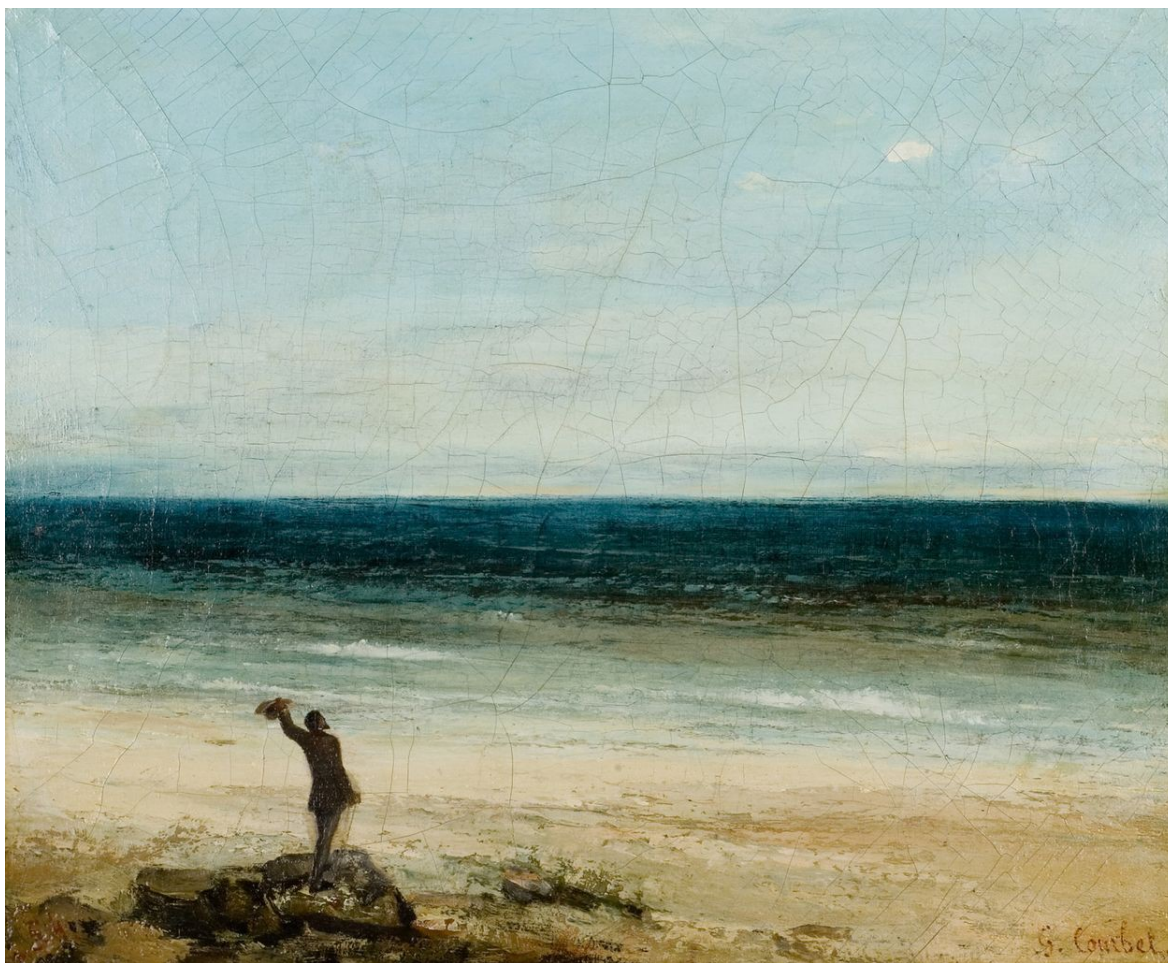


Figura 7. *El artista en la playa de Palavas (Le bord de mer à Palavas)*, de Gustave Courbet (1854)

Once años más tarde, Whistler, “por entonces perfectamente iniciado en el ambiente parisense de *l’art pour l’art*, retrató a Courbet de manera parecida en una obra titulada *Armonía de azul y plata: Trouville* (Fig. 8), “suprimiendo tanto sus componentes de retrato como de meditación sobre los misterios de la naturaleza con objeto de realzar una interpretación centrada únicamente en sus valores estéticos” (pp. 83-84). Mientras que en la obra de Courbet, donde la figura del artista saluda a la inmensidad del mar con descaro, encontramos que el clásico tema romántico, grave y espiritual, es abordado desde la actitud más mundana y *épatant*¹², la interpretación de Whistler tiende a una

¹² Pese a que tienden a destacarse las connotaciones románticas de esta escena, al final de la cita anterior, Rosenblum alude a un comentario del propio Courbet acerca de esta obra: “¡Oh, mar! ¡Tu voz es tremenda, pero nunca conseguirá ahogar la voz de la fama cuando grite mi nombre al mundo entero!”. Aunque, según indica el autor en una nota aparte, Linda Nochlin le ha informado de que tal afirmación, supuestamente incluida en una carta a Jules Vallès, puede haber sido inventada, lo cierto es que la actitud del Courbet

desmitificación más formal que semántica: tanto la composición como el tratamiento cromático, en la línea de Manet y los impresionistas, parecen obedecer antes a la planitud del medio que a la ilusión de profundidad.



Figura 8. *Armonía de azul y plata: Trouville (Harmony in Blue and Silver: Trouville)*, de James Whistler (1865)

En líneas generales, la oposición del realismo tanto a los temas y recursos románticos como a los de la pintura de historia del periodo anterior es, en esencia, la misma, y cabría incluirla en una esfera mayor: la del rechazo al idealismo. Al idealismo de las figuras modeladas según cánones clásicos, siempre cerradas e idénticas a sí mismas, pero también al idealismo de la alegorías y escenas moralizantes que estas componen. Aclararemos, no obstante, que los románticos franceses estuvieron bastante más cerca, en forma y fondo, de la pintura del siglo XVIII que aquellos pintores del norte de Europa

autorretratado frente al mar difiere notablemente de la del monje de Friedrich: el pintor francés no parece sobrecogido por la inmensidad de un paisaje que, además, tanto a nivel plástico (el tratamiento de Courbet es mucho menos lúgubre, más claro y luminoso) como semántico (la costa mediterránea es mucho más amable que la del mar Báltico), se antoja mucho más halagüeño.

cuyas obras suelen ser consideradas, más aún que las de Géricault o Delacroix, la quintaesencia del Romanticismo:

La enorme diferencia entre la actitud de esos artistas nórdicos y la de los grandes maestros de la pintura romántica francesa nos la puede sugerir de forma inmediata la más famosa de las escenas de catástrofe en el mar, *La balsa de la Medusa*, de Géricault, expuesta en el Salón de 1819. Aquí, la imagen es antropocéntrica: por malignas o avasalladoras que sean las fuerzas de la naturaleza, sigue siendo el hombre quien domina la escena, expresando emociones mediante la metáfora tradicional del cuerpo humano, ahora reducido a esos extremos de sufrimiento físico comunes a todo el arte romántico francés. (Rosenblum, 1993, pp. 41-42)

Pese a que la intensidad de sus emociones pueda trascender lo mundano, el drama de estos personajes, como el de los que protagonizan algunas escenas de Delacroix, no es sobrenatural o místico sino terrenal y laico. Ahora bien, pese a las conexiones, y no solo genealógicas, entre estos románticos y los pintores del siglo XVIII, no cabe duda de que, sobre todo Delacroix, abre una brecha en el modo de concebir el arte sin la que difícilmente podría haber aflorado el movimiento realista.

Y sin embargo, posiblemente seguirá siendo verdad que la palabra Arte adquirió un sesgo diferente a partir de la gran Revolución, y que en el siglo XIX la historia del arte no podrá consistir nunca en la de los maestros más famosos y mejor pagados de la época. Se nos antoja más la historia de un grupo de hombres solitarios, que tuvieron el valor y la perseverancia de opinar por sí mismos así como de examinar de modo osado y crítico las convenciones existentes para abrir de este modo nuevos horizontes a su arte. (Gombrich, 1995, p. 504)

Los adversarios de Ingres, pintor tradicionalista y ferviente seguidor de David, disconformes con la disciplina y el perfeccionismo de aquel, abrazaron el estilo de un Delacroix que “no soportó toda aquella teatralería acerca de griegos y romanos, con la insistencia respecto a la corrección en el dibujo y la constante imitación de las estatuas clásicas” (pp. 504-505). Sus escenas, aunque revestidas de una épica que, desde luego, le

alejan de la literalidad y desafección de los realistas, apuntan, por su color, imaginación y soltura, a lo que habrá de ser la pintura moderna. Este acercamiento se deja notar, incluso, en un cuadro tan dramático como *La libertad guiando al pueblo* (1830), donde, según Argan, el realismo y la retórica coexisten de un modo similar a como lo hacen en la literatura de Victor Hugo: “Hasta la figura alegórica es una mezcla de realismo y de retórica: una figura “ideal” que para esa ocasión se ha vestido con los harapos del populacho y, en lugar de la simbólica espada, empuña un fusil de reglamento” (p. 49). Por otra parte, y pese a su preferencia por los temas románticos, Delacroix admiró a pintores como Constable o Corot. Este último, al igual que el inglés, “estaba decidido a plasmar la realidad tan verazmente como le fuera posible”, una actitud que, unida a su tendencia a centrarse “menos en el detalle que en la forma y tonalidad generales de sus motivos”, nos remite a un modo de entender y practicar la pintura cercano ya al de Courbet y los realistas (Gombrich, 1995, p. 507). No obstante, estos todavía fueron un paso más allá:

Pese a que la callada maestría de Corot era querida y admirada por sus colegas más jóvenes, ellos no quisieron seguirle por ese camino. De hecho, el siguiente cambio tuvo que ver principalmente con los convencionalismos que regían el tema. En las academias todavía imperaba la idea de que los cuadros serios debían representar personajes serios, y que los trabajadores y campesinos eran temas apropiados para las escenas de género, en la tradición de los holandeses. Durante la época de la revolución de 1848, un grupo de artistas se congregó en la aldea francesa de Barbizon para seguir el programa de Constable y observar la naturaleza con ojos limpios. (p. 508)

Jean-François Millet, uno de estos pintores, “se propuso pintar escenas de la vida de los campesinos, mostrándolos tal como eran, esto es, hombres y mujeres trabajando en el campo”. En *Las espigadoras* (Fig. 9), acaso la más obra más célebre de Millet, no hay representados sucesos dramáticos ni nada que pueda considerarse anecdótico: “no se trata más que de tres atareadas jornaleras sobre una llanura que se está segando”. (p. 508). Y, sin embargo, pese a que, según Gombrich, “las figuras no son hermosas ni atractivas”, ni existe, tampoco, “la sugerencia de un idilio campestre” (pp. 508-511), en esta escena aún encontramos, especialmente si la comparamos con los temas rurales de Courbet, vestigios

de una estetización romántica, aplicada tanto a lo natural como a lo humano (y, especialmente, a la relación de lo uno con lo otro):

La burguesía se entusiasma con Millet porque pinta a los campesinos, que son trabajadores *buenos*, ignorantes, que no se plantean reivindicaciones salariales ni veleidades progresistas; pero Millet va a expiar su error político dando un paso atrás como pintor. Lleva a cabo una regresión desde el realismo al naturalismo romántico: escoge contenidos “poéticos”, se inclina por la penumbras envolventes que unen entre sí figuras y paisajes, por sugestivos efectos de luz, por motivos patéticos. (Argan, 1998, p. 66)



Figura 9. *Las espigadoras (Des glaneuses)*, de François Millet (1857)

De manera que, si bien hay que conceder a Millet el mérito de haber presentado, por primera vez, “a un trabajador como protagonista de la representación, como héroe de la moralidad” (p. 66), no podemos pasar por alto que, debido precisamente a este tratamiento

heroico, a este intento de resarcir al campesinado a través de la estética, las escenas rurales de este pintor aún nos remiten a una mirada algo distorsionada o, desde luego, menos fría y objetiva que la de los realistas. Es cierto que estas obras no se inscriben en el costumbrismo más complaciente, superficial y burgués, pero tampoco alcanzan la cruda literalidad de Courbet. El ojo de Millet, piadoso y sensible, convierte a sus personajes en seres de luz, regala a esos buenos salvajes un paraíso terrenal en el que las luces del campo, casi sobrenaturales, inundan sus vidas de santidad.

Así, sus tres campesinas adquieren una gravedad más espontánea y verosímil que la de los héroes académicos. La colocación, que parece casual a primera vista, mantiene esta impresión de equilibrio apacible. Existe un ritmo calculado en el movimiento y distribución de las figuras que da consistencia a todo el cuadro y que nos hace percibir que el pintor consideró la labor de las espigadoras como una labor de significación noble. (Gombrich, 1995, p. 511)

Es posible que la espontaneidad y verosimilitud a las que Gombrich se refiere tengan que ver, entre otras cuestiones, con la concentrada dedicación que sugieren sus tres protagonistas. Según Fried (2018), quien aplica a esta obra los criterios de la crítica antiteatral¹³, los comentaristas de la época “elogiaron el arte de Millet no sólo por la ausencia de drama y exageración, sino también por la representación de personajes cuya carencia de desarrollo intelectual -incluso, casi de consciencia- excluía cualquier tratamiento de las pasiones” (pp. 66-67). Algo que demuestra la pervivencia de esta

13 En sendos estudios dedicados a la pintura de Courbet y Manet, Fried analiza las obras de estos artistas a través de algunas de las cuestiones estudiadas en *El lugar del espectador* (2000), tales como el recurso del ensimismamiento, al que aludiremos más adelante, o, relacionado con ello, la antiteatralidad. Con este término, y basándose, fundamentalmente, en los textos críticos de Diderot, el autor se refiere a un tipo de representación característica de los *tableaux* franceses del siglo XVIII, tanto los pertenecientes a la llamada pintura de historia, propia de las últimas décadas de la centuria, como a la pintura de género producida por la generación anterior. Frente a la ‘falsedad’ de unas escenas en las que las figuras parecen estar posando para el público, algunos pintores franceses, desde Greuze o Chardin hasta David, habrían suprimido al espectador por el procedimiento de mostrar a sus personajes en una actitud ensimismada, esto es, concentrados en sus respectivos quehaceres e inmersos, por tanto, en una realidad pictórica que parece discurrir al margen de nuestra mirada.

tradición crítica (o, por lo menos, de la sensibilidad hacia los personajes ensimismados frente al rechazo a lo falso o teatral) más allá de Diderot y la pintura de historia es la precisión con que Ernst Chesnau¹⁴, crítico coetáneo a los realistas, destaca algunos aspectos de la obra de Millet, tales como la “inconsciencia” de las campesinas o el hecho de que ninguno de los personajes del francés parezca estar “posando” (p. 70). Sin embargo, es esta misma sensibilidad la que llevó a otros críticos, como Paul de Saint-Victor o el propio Baudelaire, a reprochar a Millet “una elocuencia particularmente exasperante”. Mientras que el primero se queja de que las tres figuras tienen “grandes pretensiones” y están posando como si fueran “las tres Gracias de la pobreza”, al otro le desagradaron las preocupaciones estilísticas del pintor “y destacó con cierto disgusto que sus campesinos siempre parecían llamar la atención sobre la importancia moral de su condición” (p. 73).

Realmente, no es que las escenas de Millet fuesen más teatrales, o escondiesen peor sus recursos persuasivos que las obras aclamadas por Diderot un siglo antes. Lo que sucede, más bien, es que la crítica a lo teatral va volviéndose más estricta con el paso del tiempo, de modo que los recursos orientados a la elisión del espectador han de ser, cada vez, más sofisticados. Fried (2000) observa este cambio incluso en dos pintores tan cercanos en el tiempo como Chardin y Greuze:

En las escenas de género de Chardin de finales de la década de 1730 y 1740, esta necesidad [la de que los personajes parezcan dar la espalda al público] aparece casi siempre de forma implícita: Chardin se contenta simplemente con la ilusión de ignorar al espectador mediante la representación absolutamente fiel de actividades y estados ensimismados cotidianos. [...] Cuando Greuze comenzó a exponer en París a mediados de la década de 1750, la presencia del espectador ya no podía tratarse de esta manera: era necesario contrarrestar su existencia y, a ser posible, negarla de una forma mucho más deliberada y evidente. (p. 14)

Es clara, pues, la dificultad de establecer criterios nítidos e inamovibles desde los que definir lo teatral. En todas las artes, especialmente en las aplicadas a la ficción o relacionadas de alguna u otra forma con la persuasión, estos criterios van mutando a lo

14 Fried cita a Chesnau, E. (1 de mayo de 1875). “Jean-François Millet”, *Gazette des Beaux-Arts*, ser. 2, 11, pp. 434-35

largo del tiempo, exigiendo, con ello, una mayor sofisticación de los recursos antiteatrales. Lo que hoy es convincente, mañana resultará artificioso y melodramático, y será repudiado por los mismos críticos que antes lo alabaron y convertido ahora en un producto complaciente, a la medida de una masa poco o nada perspicaz. Incluso si nos ceñimos a una época concreta podemos ver que lo que para unos es considerado verosímil, supone, para otros, el culmen de la falsedad (como hemos visto en el caso de Millet y sus campesinas). No obstante, es precisamente esta falta de concreción la que permite a Fried vertebrar, a través de la cuestión de la teatralidad, un relato del desarrollo de la pintura francesa desde la reacción contra el Rococó hasta Manet. La dialéctica de lo teatral-antiteatral es tan versátil que, incluso, es aplicada por el autor en su estudio del *punctum* de Barthes, donde Fried (2008), si bien considera que el proyecto diderotiano de negar la presencia del espectador “ya no es asumible en ninguna de sus formas clásicas” (lo que pone de manifiesto, de nuevo, la rápida caducidad de los modos de persuasión inscritos en este proyecto), sugiere que el problema del espectador, esto es, “reconocer su presencia pero sin apelar a él de una manera equivocada”, sigue siendo fundamental para la pintura y escultura avanzada (p. 22). Quizá, y pese a que esto no supone concretar más la cuestión, sino todo lo contrario, la cara más sólida y certera, y a la vez transversal y abstracta, de esta dialéctica, es la que comparte con otra relación mucho más amplia: la de la verdad frente a la falsedad. La verdad, principio motor tanto del realismo moderno como de aquella pintura de la tradición que puede inscribirse, desde uno u otro ángulo, en este principio, define tanto lo que Millet tiene de realista (pese a sus reminiscencias románticas) como el impulso definitivo que, en esta misma dirección, supone la pintura de Courbet:

En nombre de la verdad se acerca Courbet a las mujeres que reposan a la orilla del Sena y al trabajador que realiza su tarea. En nombre de la verdad se dirige él mismo, con sus utensilios de pintar a la espalda, como un trabajador más, a su trabajo y vuelve de él. Es la verdad la que guía a Manet cuando transforma ninfas y sátiros en burgueses que disfrutan del campo [...] Y cuando Mallarmé se refiere al artista y, a partir de él, al conjunto de los impresionistas, lo hace con gran precisión: se trata de alcanzar una mirada nueva, capaz de prescindir de todo lo anterior, de todos los prejuicios que pudieran dirigirla o enturbiarla, u obligarle a ver de una

manera prevista. Una mirada original porque es “inocente”, inmediata, directa. (Bozal, 1999, p. 16)

Según Bozal, la herencia recibida se convierte en un obstáculo para esa mirada. La hegemonía de lo intemporal, las jerarquías de los géneros, los tópicos de la docencia académica, los prejuicios de la composición o la literaturidad de los temas habrán de ser abandonados y sustituidos por hallazgos sencillos, pero de otro orden, tales como el contraste cromático, la división de los colores puros, las implicaciones del plano pictórico o el punto de vista concebido como impresión retiniana, por citar solo algunos de ellos. La verdad, o al menos la verdad *des Réalistes*, empieza en el propio artista, en la concepción que tiene de la pintura y también en su relación con la realidad, que ahora pretende ser mucho más cercana y sincera. Aquí encontramos, precisamente, el punto de unión entre dos características del realismo moderno: la actitud y *modus vivendi* del nuevo artista, por un lado, y la inclusión de temas y modos de representación hasta ahora inéditos en el arte pictórico. Si el primer punto se inscribe en la línea de la libertad habilitada por las instituciones y dinámicas artísticas del siglo XVIII y confirmada por la práctica de los románticos (ahora el artista es, más que nunca, un “pintor-poeta”, alguien con quien “merece la pena conversar” y cuya originalidad, sincera e íntegra, es transmitida al espectador a través de la obra), el segundo corresponde al muy particular modo en que se ejerce esta libertad. Un ejercicio que condujo, a su vez, tanto a la inclusión de nuevos temas o, de manera más amplia, realidades hasta el momento inéditas en la pintura, como a la necesidad, exigida en muchos casos por el carácter de estos temas, de alumbrar nuevos modos de representación o modificar los ya existentes.

Desde el punto de vista de la desmitificación, el aspecto más destacable de esta innovación temática es el que atañe a la puesta en valor, por parte de los realistas, de situaciones y objetos de la vida cotidiana. No solo les confirieron la misma dignidad que a los temas más elevados sino que, de hecho, para el *peintre de la vie moderne*, “lo cotidiano era mucho más apropiado que lo noble y hermoso” (Nochlin, 2004, p. 28):

Los realistas valoraban positivamente la representación de lo bajo, lo humilde y lo común, de los sectores socialmente desposeídos o marginales tanto como de los más prósperos. Se dirigían buscando inspiración al obrero, el campesino, la

lavandera, la prostituta, al café o *bal* de clase media u obrera, el ámbito prosaico del tratante en algodón o la modista, a sus propios *foyers* y jardines o los de sus amigos, contemplándolos franca y cándidamente en toda su miseria, familiaridad o vulgaridad. (p. 29)

No se trataba tanto de incluir un repertorio determinado de temas relacionados con las clases bajas o la miseria como de representar lo cotidiano, fuera esto mísero o no, de manera desprejuiciada y sincera. Pese al carácter político que, quizá por la influencia de realistas literarios como Zola (mucho más evidente en sus propósitos), se suele atribuir al realismo pictórico, lo cierto es que “El compromiso social del realismo no implicaba ninguna proclamación abierta de metas sociales ni una franca protesta contra las condiciones políticas intolerables”. Lo que ocurre es que la sola intención de reflejar las apariencias y costumbres de la época suponía ya “un compromiso significativo con la situación social del momento” y, por tanto, podía constituir una amenaza para “los valores existentes y las estructuras de poder” (p. 43). En resumen, el carácter revolucionario de los pintores realistas no residía en su adhesión a un determinado programa político sino en su contribución personal a un proyecto moral y artístico mucho más integral y trascendente¹⁵. De haber sido esto así, de haber tratado los realistas de transmitir, a través de sus obras, determinados valores vinculados al pensamiento revolucionario, su arte habría sido mucho menos parco y objetivo, acaso similar, al menos en cuanto a sus recursos persuasivos, a las escenas moralizantes del siglo XVIII o el patetismo romántico. Un resultado para el que bien habrían valido las palabras de G. H. Lewes citadas por Nochlin:

El realismo es... la base de todo arte, y su antítesis no es el idealismo, sino el *falsismo*. Cuando nuestros pintores representan campesinos de rasgos regulares y ropa blanca irreprochable; cuando sus lecheras tienen el aspecto de bellezas propias del libro de lujo, cuyos vestidos son pintorescos y nunca viejos o sucios; cuando se

15 La autora cita, a este respecto, unas palabras escritas por Signac en 1891: “El pintor anarquista no es el que crea obras anarquistas, sino el que, despreocupado de la riqueza, no deseoso de recompensa, lucha con toda su individualidad contra las convenciones burguesas oficiales mediante una contribución personal”. Aunque, según indica la autora, en la época de Signac la situación estética había cambiado tanto como la política, la frase del pintor puede ser aplicada, también, al periodo anterior: “En la época del realismo la contribución personal era, por definición, social” p. 43.

hace expresar al rústico sentimientos refinados en un inglés intachable y los niños recitan largos discursos llenos de entusiasmo religioso y poético... se lleva a cabo un intento de idealización, pero el resultado es simplemente la falsificación y el mal arte... O bien dadnos verdaderos campesinos, o no los toquéis; no pintéis ropa alguna o hacedlo con la máxima fidelidad; no hagáis hablar a vuestra gente o que lo hagan con el habla propia de su clase. (pp. 29-30)

Courbet, nos dice la autora, satisfizo esta demanda: sus campesinos, de rasgos marcados, vestían ropa sucia y esgrimían posturas desmañadas en composiciones toscas, aparentemente carentes de arte. Frente a las figuras de Courbet, las de Millet (pensemos de nuevo en *Las espigadoras*) parecen idealizadas y generalizadas, tradicionales en su actitud, articulación y atuendo (p. 102). Sin embargo, tal y como sucede con la *Olympia* (1863) de Manet, cuyo tratamiento formal constituye el principal elemento disruptivo, por encima incluso de sus impertinentes implicaciones semánticas, no fueron los temas elegidos por Courbet los que causaron molestia, sino su manera de tratarlos, “cruda, lisa y poco selectiva” (p. 30):

Aunque a veces es difícil tomar al pie de la letra las protestas de admiración de estos críticos por los temas de clases bajas, no cabe duda de que los realistas, tanto a sus propios ojos como a los de sus críticos, estaban intentando conseguir mucho más que una mera ampliación temática. Hacia mediados del siglo XIX el valor otorgado a esa entidad tan sumamente controvertida que es “la verdad” aumentó enormemente, y la palabra “sinceridad” se convirtió en el grito de guerra realista. (p. 30)



Figura 10. *Los picapedreros* (*Les casseurs de pierres*), de Gustave Courbet (1849)

Esta sinceridad dio lugar a un repertorio de temas más amplio, pero también, y esto es lo esencial, a nuevas formas de representar estos temas. En rigor, si observamos el modo en que las nuevas maneras de representar modulan, e incluso transfiguran, los temas elegidos, cuesta trabajo establecer una línea divisoria entre lo temático y lo formal. Hacer del picapedrero (Fig. 10) “un objeto tan insignificante como la piedra que está picando”¹⁶ apela al plano de la expresión, al plano del contenido y, sobre todo, a la relación entre ambos. Más aún cuando el verdadero tema de la pintura moderna, especialmente si abordamos esta cuestión desde la perspectiva de la crítica formalista, parece ser, o depender cada vez más, de las consecuencias estéticas de esta relación. Este vínculo es tanto o más imbricado en otro de los aspectos esenciales de la mirada realista: la concepción del tiempo y el movimiento. Aquí, el principio de sinceridad se traduce, dentro del rechazo moderno hacia lo narrativo y teatral, en un intento de capturar el instante, de recoger el movimiento tal y como se registra de un vistazo y no como tradicionalmente se había representado:

El movimiento realista es siempre el movimiento captura tal como es “ahora”, tal como se percibe en un vistazo instantáneo. Pintores de épocas anteriores habían representado ya a menudo el movimiento físico. Pero incluso un cuadro tan dinámico como *La Ronda*, de Rubens, muestra lo poco que les preocupaba capturar un instante de acción observado de forma específica. Por el contrario, Rubens construyó una especie de paradigma generalizado y eterno de la acción física violenta, con un comienzo, una mitad y un final dentro del contexto del espacio pictórico, calculando cada postura cuidadosamente en relación con la siguiente en una cadena continua. Pintó la idea general de movimiento -el movimiento como una entidad ideal permanente- antes que la percepción de un momento o actividad específica. (p. 24)

Esta descripción nos recuerda a la exigencia diderotiana, estudiada por Fried (2000), de que la pintura alcanzase “una forma de unidad pictórica absolutamente diáfana, donde se expusiera la necesidad causal de cada elemento y todas las relaciones

16 Esta descripción pertenece al crítico conservador Perrier, quien considera a Courbet un sedicioso no por pintar campesinos, sino por hacerlo “de un modo contrario a la naturaleza humana” (p. 30).

desarrolladas en el cuadro fueran evidentes de forma instantánea” (p. 96). Pero en la era de Courbet este modo de evocar el movimiento había ido a parar, junto a los trajes impolutos de los campesinos, a la denostada categoría de lo ideal, artificioso y falso. No en vano, a esa dialéctica de lo falso y lo verdadero en la que, como hemos visto, pueden ser inscritos muchos de los hallazgos formales y temáticos del realismo, podríamos superponer una nueva capa: la de lo general y lo concreto. Frente a lo universal, íntimamente relacionado con las convenciones y prejuicios estilísticos de las academias, Courbet opone su idea de la pintura como un *art concret*, que exige, por ende, “un lenguaje visual similarmente *concret*” (Nochlin, 2004, p. 24). Esto atañe, al hilo del programa desmitificador del realismo, a la crudeza y mundanidad con que el pintor representa a sus picapedreros, pero también, si pensamos, por ejemplo, en una de las características más sobresalientes de la obra de Degas, a la representación del movimiento. Según Nochlin, Degas destruye el “paradigma de la continuidad temporal, en favor del fragmento temporal aislado”. Aquí, las posturas de las bailarinas, “lejos de llevar paso a paso a un momento cumbre, se encuentran deliberadamente desconectadas entre sí”.



Figura 11. *La estrella* (*L'étoile*), de Edgar Degas (1876-77)

A diferencia, y más aún, en clara oposición a las relaciones causales de la pintura de temas dramáticos, en una obra como *La estrella* (Fig. 11) “las direcciones del movimiento divergen más que converger respecto a un punto de movimiento y significación” (p. 25), una desconexión aún más acusada en la pintura de Manet, donde la fragmentación no es solo semántica, sino también formal. En la *Olympia* (1863), los distintos elementos de la escena “sólo guardan entre sí la relación que la vista establece”, de modo que, al conservar, cada uno, su autonomía plástica, es el espectador quien activamente debe establecer relaciones. Mientras que sus precedentes más inmediatos, a saber, la *Venus de Urbino* (1538), de Tiziano, o *La maja desnuda* (1802), de Goya, mantienen “una retórica plástica unitaria que aporta significación a las figuras, que suscita emocionalidad y deseo”, en la obra de Manet vemos que la unidad ha sido sustituida “por una fragmentación en la que los motivos se ajustan como en un *puzzle*”. De este modo, el espectador se enfrenta a la obra con un ojo tan frío como el del propio pintor, un pintor convertido ahora en mirón anónimo, en alguien “que se ‘ha encontrado’ con la escena, que no la ha preparado, que no ha proyectado ni su personalidad ni sus sentimientos, y que, por tanto, no ha interpretado el motivo” (Bozal, 2006, p. 24).

El hecho de que, tal y como indica Nochlin, el “énfasis en el fragmento temporal como unidad básica de la experiencia percibida” acompañase a “la eliminación o reducción de los valores morales, metafísicos y psicológicos tradicionales en las obras realistas” sitúa la lucha moderna contra los *schemata* en un proyecto que trasciende lo estilístico. La cuestión del *art concret*, aplicada tanto a la captura instantánea del movimiento como a una representación de lo real literal y descarnada exigió, como apuntaba esta autora, el uso de un lenguaje visual igualmente concreto. Trayendo a colación los términos estudiados en el bloque anterior, podemos decir que los realistas, a la hora de implementar este nuevo lenguaje, se sumergieron de lleno en el modo de producción de signos que Eco denomina *ratio difficilis*. Aunque esta categoría es propia de la pintura en general y, por tanto, incluye a todo el lenguaje imitativo de la tradición, en la medida en que puedan establecerse grados, diremos que en el lenguaje de los realistas e impresionistas franceses las codificaciones se han reducido al mínimo en favor de un tipo de signos que, más que nunca y en virtud de su pretendida concreción, encuentran su razón de ser en la naturaleza de un contenido fugaz, al que no es posible, desde la mirada inmediata y honesta del pintor,

atribuir las precisiones, el entendimiento narrativo, de una observación dilatada o de un proyecto literario en el que las figuras bailan al son del texto que las fundamenta.



Figura 12. *El ferrocarril (Le chemin de fer)*, de Édouard Manet (1873). Lo primero que nos preguntamos es ¿dónde está el ferrocarril? La dama “ha levantado la vista para mirarnos” y la niña mira hacia una nube de humo, tras la que aparecen partes de una construcción (la estación de Saint-Lazare). “Nuestra proximidad es grande, puesto que, como en *Le déjeuner*, la parte inferior de las piernas de ambas está cortada por el borde del cuadro, pero, ¿quiénes somos nosotros? Nosotros somos los que las miramos”. La obra fue “pasto de los caricaturistas: detenidas y encarceladas, dijeron, desgracias que han querido huir, locas aquejadas de ‘Monomanétie’”... Habían desaparecido los tradicionales significados asociados al ferrocarril: “ni un canto al progreso técnico y a la máquina, tampoco una exaltación de la fuerza mecánica sublime, de la nueva época de la industrialización”, tan solo “una niña distraída y una dama que levanta la vista de su lectura”. (Bozal, 2006, pp. 31-32).

Vemos, entonces, que de la mano de los realistas, los recursos imitativos van desprendiéndose progresivamente de las fórmulas establecidas para adaptarse a la realidad

concreta, la del aquí y el ahora. Para que los nuevos signos mantengan una relación más estrecha con la naturaleza del contenido los artistas han de abdicar de todo aquello que pudiera adulterar esta relación. Los gestos significativos, la composición unitaria o las sugerencias táctiles se interponen en el camino a la verdad. Porque esta verdad es, al menos para el tema que nos ocupa, la verdad de lo aparente. Aspirar a ella supone representar solo aquellos aspectos de la realidad que pueden ser abarcados por la mirada rápida y sincera de los modernos, lo que exige, a su vez, la implementación de unos modos de representación estrictamente visuales.

Ahora bien, la tarea no es sencilla. Establecer ejemplares expresivos para los que no existe una codificación previa (y aun menos renunciando a las fórmulas de la tradición) hizo que los realistas e impresionistas tuvieran que tantear a ciegas (aunque bajo poderosas convicciones) nuevas formas de representación. En el próximo capítulo veremos cómo la confianza en el mito del ojo inocente y la inédita libertad con que los pintores se embarcaron en este proyecto, entre otros factores, dieron lugar a un tipo de pintura mucho más plana que la de la tradición vasariana, enfrentándonos al reto de poner en contacto esta planitud, a menudo interpretada en clave antiilusionista, con los hallazgos visuales y compositivos, fundamentales en el desarrollo del realismo posterior, a los que condujo este proyecto.

3. LA PINTURA REALISTA E IMPRESIONISTA EN FRANCIA. ENTRE LA PLANITUD Y LA ILUSIÓN.

3.1. La planitud ilusionista de Manet.

La sinceridad e inmediatez a que aspiraban los primeros modernos implicaba, necesariamente, la sustitución de los métodos academicistas por un lenguaje que estuviese en consonancia con esta actitud. Representar la vida moderna suponía abandonar el estudio, dejar a un lado las reproducciones de obras clásicas y sus cánones estilísticos y entrar en contacto con la realidad misma. Luchar contra los esquemas de las academias era, más que la mera consecuencia de un rupturismo ciego y sin programa, una exigencia perentoria planteada por los propios modelos. No era posible acceder a la realidad de una forma desprejuiciada sin antes destruir sus símbolos, y esto implicaba romper con aquellas codificaciones que encorsetaban lo real en un repertorio de signos y esquemas más o menos tipificados. Aunque los esquemas de las academias no constitúan, ciertamente, un repositorio de figuras herméticas, potencialmente relacionadas entre sí bajo las prescripciones de una suerte de gramática visual, sus posibilidades semánticas y sintácticas no dejaban de ser limitadas, al menos para los fines modernos. El uso de proporciones, gestos, composiciones, configuraciones lumínicas, etc., más o menos normativos y con los el que público estaba familiarizado era especialmente propicio en el caso de que la pintura hubiese de asumir una función narrativa o alegórica, transmitiendo de la manera más clara ideas universales. Sin embargo, a la hora de describir particularidades, de capturar la fugacidad de la vida moderna, este tipo de lenguaje no era más que un escollo, pues la pintura de los realistas “no era, no tenía que ser, una pintura literaria, tampoco un engaño” (Bozal, 1999, p. 13), lo que nos lleva a preguntarnos, como sin duda debieron de hacer sus actores, cuál era, entonces, el lenguaje de la verdad.

Lo cierto es que la sinceridad moderna ha de entenderse desde diferentes ángulos. Se aplicó a la descripción de determinadas realidades anteriormente ajenas a la dignidad de la pintura, y esta aplicación dio lugar a un estilo más honesto, menos engañoso, pero que

no abandonó las pretensiones ilusionistas de la tradición o, mejor dicho, de aquella tradición que había perseguido, por encima de todo y aún más allá de funciones o motivaciones concretas, conquistar las apariencias. Pero estas dos vertientes, la temática y la formal, además de estar relacionadas entre sí por el modo en que la primera exige de la segunda, están asimismo vinculadas a una forma particular de entender la pintura, el arte y la vida. En esta conjunción hallará la crítica posterior el germen de las vanguardias del siglo XX, entendidos los mimbres de su desarrollo en el seno de lo que Danto (1999) llama el relato greenbergiano. Según este autor, “Greenberg es el más grande narrador de la modernidad” (p. 39), una afirmación que no parece excesiva en la medida en que el norteamericano construyó una narración que, todavía hoy, preside nuestra comprensión de la evolución modernista.

Pero no podemos negar que esta narrativa, si bien recoge los puntos de inflexión más notorios del desarrollo estilístico de la pintura moderna, dejó fuera a mucha de la pintura coetánea a las vanguardias e incluso a movimientos tan significativos como el surrealismo o el dadaísmo, resbalando sobre ellos y pasando “a lo que se hizo conocido como *expresionismo abstracto*” (p. 31). Del mismo modo, a pesar de que en las obras de Manet, Cézanne o los cubistas había mucho más que la mera, aunque ni mucho menos insignificante, afirmación de la planitud del cuadro, Greenberg (2006) privilegió este atributo por encima de otros cuya elusión dificulta no solo el análisis neto de estas obras sino, también, el entendimiento preciso de las cuestiones que subyacen a esta planitud. Partiendo de la convicción de que “la mejor manera de mirar una pintura es viendo el cuadro en sí”, sus valoraciones prescinden de todo lo que se salga de ese camino que, según indica taxativamente, “es el único posible y necesario” (p. 114). En cualquier caso, la lectura de Greenberg ha ocupado, y sigue ocupando, un espacio fundamental en nuestra manera de entender lo que supuso la revolución moderna. Tanto es así que, en *La pintura de Manet*, Michel Foucault (2004) expone unas ideas que, si bien exceden el punto de vista formalista, parten en muchos casos de él:

Manet reinventa (¿o acaso inventa?) el cuadro-objeto, el cuadro como materialidad, el cuadro como objeto pintado que refleja una luz exterior, y frente al cual o en torno al cual se mueve el espectador. Tal invento del cuadro-objeto, la reinscripción de la materialidad del lienzo en aquello que se representa en él es, en mi opinión, la

esencia del importante cambio que Manet aportó a la pintura, y en este sentido puede decirse que Manet alteró -más allá de preparar el terreno para el impresionismo- los valores fundamentales de la pintura occidental desde el *quattrocento*. (pp. 14-15)

Partiendo de este privilegio de la planitud en la obra de Manet y, por extensión, en la del resto de realistas e impresionistas, la pregunta que cabe plantear es qué lugar ocupa, entonces, la cuestión ilusionista en un tipo de pintura que, bajo esta óptica, es definida, precisamente, en su oposición a lo ilusorio. El propio Greenberg (2006) se hace cargo de esta oposición, ofreciendo una explicación en la que los valores de la planitud puedan casar con la realidad que esta evoca:

Los maestros del pasado habían constatado la necesidad de preservar lo que se denomina la integridad del plano del cuadro; esto es, la necesidad de indicar, por debajo y por encima de la ilusión más verídica del espacio tridimensional, la presencia persistente de la planitud. Esta contradicción aparente era esencial para los logros de su arte, como lo es finalmente para el éxito de la pintura. Los artistas modernos no han evitado ni resuelto esta contradicción; más bien han invertido los términos. Frente a sus obras uno toma conciencia de la planitud de los cuadros antes, y no después, de tomar conciencia de lo que esta planitud contiene. Mientras se tiende a ver lo que se representa en un lienzo de un viejo maestro antes de ver el cuadro en sí, en una pintura moderna lo primero que se ve es el cuadro. (p. 114)

De modo que la planitud que los formalistas ensalzan no está reñida con que sus formas, por muy fieles al soporte que sean, remitan con cierta fidelidad a una realidad visual externa al cuadro. Lo que sucede es que, frente a una obra moderna, el espectador aprehende la planitud de la obra antes incluso de que esta lleve a puerto su referente. Si, en la pintura vasariana, las propiedades materiales del medio trataban de ocultarse a toda costa en la medida en que su presencia podía llegar a romper el hechizo ilusionista, los realistas modernos pusieron en un primer plano la orografía de su estilo, lo ofrecieron a una valoración que ya no habría de estar basada en la maestría con la que, a través del *savoir faire* normativo, se representaba la realidad, sino en la sinceridad y falta de prejuicios que

el nuevo estilo evidenciaba. Huelga decir que, en tiempos de Manet, el público no estaba preparado para hacer este tipo de consideraciones. En contraste con las figuras de estilo academicista, “las que pintó Manet parecen planas”, lo que hizo que este procedimiento les pareciese “cosa de pura ignorancia” a quienes desconocían sus propósitos (Gombrich, 1995, p. 517). Llegados a este punto, no es atrevido matizar que la diferencia entre Manet y los pintores que le precedieron no reside tanto en que el estilo de los primeros sea irrelevante a la hora de valorar la obra y, por ende, en la construcción del significado de la misma, sino en el hecho de que el estilo de Manet, fruto de una creatividad liberada de normas, hacía que el público se detuviese, aunque no precisamente con admiración, en la morfología de aquel lenguaje incomprensible.

Esto implica, es cierto, que, en lo que se refiere a la recepción de la obra, el medio se ha vuelto opaco para los espectadores o, cuanto menos, se ha emborronado por el efecto que provoca la implementación de unos recursos originales que, a pesar de no ser completamente ilegibles, sí presentan más dificultades de lectura que aquellos a los que el público está acostumbrado. Pero no es menos cierto que no sabemos hasta qué punto esta opacidad ha sido tematizada (al menos del modo en que Greenberg la interpreta) por Manet, salvo que la vinculemos a la sinceridad de un lenguaje que, pretendiendo ser fiel a la luz auténtica, al ojo que la captura y, también, a la mano que la reconstruye sobre el lienzo, acabó constituyendo, primero, una barrera lingüística entre el pintor y su público, y más tarde, para la crítica formalista posterior, el primer indicio de esa autorreferencialidad hacia la que debía tender la pintura. Porque el hecho de que los realistas apostasen por desarrollar un estilo personal, aun a sabiendas de que este podría no ser entendido o, todavía más, buscando deliberadamente este choque con el público, no deja de constituir, en cierto modo, una puesta en valor de los recursos de la pintura o, mejor dicho, de la sinceridad y la libertad artística que estos recursos encarnaban y, por extensión, una invitación a tomar consciencia de los mismos.

Sin embargo, esta interpretación no resulta del todo satisfactoria, al menos si de ella depende una lectura que considere la práctica de los modernos substancialmente distinta al quehacer de los viejos maestros de la pintura de mancha. Y es que, si bien el contraste es claro al pensar en la pintura de acabados pulidos producida por buena parte de los artistas de la tradición e institucionalizada por las academias de los siglos XVIII y XIX, la pretendida cesura formal entre la pintura moderna y premoderna parece empequeñecerse si

uno piensa en las obras de Velázquez, Rembrandt o Goya. Y esto es así no tanto porque estos pintores, a los que podríamos unir muchos otros, fuesen unos visionarios que consiguiesen conectar con lo que la pintura habría de ser en el futuro, sino más bien porque pintores y espectadores nunca han sido ajenos a ese milagro a través del cual acaba pareciéndonos idéntico lo que materialmente es disímil. Como ya se ha visto, la esteticidad de la pintura imitativa radica precisamente en la posibilidad de encontrar, y no sin placer, el parecido entre dos sustancias distintas. En este sentido, la afirmación manetiana de la planitud podría leerse, más que como una ruptura con este tipo de relación, como una estrategia para llevar a otro nivel ese ‘extrañamiento’ que caracteriza al lenguaje poético.

Es conveniente, pues, insistir en la conjunción de la envergadura formal de la pintura realista e impresionista con lo que, desde la perspectiva adoptada en este estudio, consideramos un rasgo esencial del realismo ilusionista. Sobre esta base seremos capaces de analizar en su justa medida el modo en que los modernos continúan, a su manera, conquistando las apariencias, y los no pocos hallazgos que consiguen legar al haber del ejercicio imitativo. Por otra parte, no podemos obviar que este ejercicio acabó dando lugar a una forma enteramente (o casi enteramente) nueva de entender el lenguaje pictórico. Desde este punto de vista, que podríamos llamar greenbergiano, lo más destacable es el protagonismo que adquiere la superficie pictórica, un protagonismo auspiciado tanto por el uso de composiciones rectangulares, análogas a los límites del cuadro, en sustitución de los clásicos esquemas triangulares, circulares o elípticos, que insinuaban la continuidad de la realidad representada más allá del marco, como por la aplicación de colores puros, no mezclados previamente en la paleta. Ambas características conforman el núcleo duro de aquella esencia moderna que la crítica formalista habrá de destacar, el primer paso, acaso el más decisivo por su condición germinal, en esa búsqueda de lo que a la pintura le es propio. Mientras que los impresionistas constituyen el mejor ejemplo del uso directo del color (algo de lo que hablaremos más tarde), la evocación de la geometría del lienzo tiene dos nombres propios: Manet y Cézanne.

Las formas de Manet son con frecuencia un eco de los límites rectangulares del soporte, a diferencia de lo que había venido sucediendo en la pintura anterior, donde el artista “privilegiaba en la medida de lo posible las grandes líneas oblicuas o las espirales, para ocultar y negar el hecho de que la pintura estaba insertada en un cuadrado o en un rectángulo de líneas rectas, seccionadas por ángulos rectos” (Foucault, 2004, p. 12). Manet

subraya determinadas características que inciden en la condición material del cuadro, por ejemplo, negándose a representar la profundidad de manera convincente y adaptando las formas al borde del bastidor (Fried, 2014). Pero esta primacía de las líneas verticales y horizontales, que solo hallará parangón, algo más tarde, en la pintura de Cézanne, no es el único atributo formal que remite a la planitud del medio: la gradación tonal de sus figuras también presenta una manifiesta ausencia de volumen, algo que no responde tanto a una mera oposición a los modos de representación de las academias como al hecho de que, a diferencia de lo que ocurre en el ecosistema lumínico del estudio, “al aire libre y a plena luz del día, las formas voluminosas a veces parecen planas, como simples manchas coloreadas” (Gombrich, 1995, p. 517).

En la claridad de un día soleado, hubiera resultado artificial y, por tanto, lejos de la sinceridad buscada por los realistas, modelar las figuras con esos suaves claroscuros, ensayados en el estudio, que la tradición academicista había privilegiado. Pensemos en *El balcón* (1968-69). Un espectador que hubiese observado la escena tal y como, suponemos, la observó Manet, no hubiera distinguido más gradaciones tonales en las figuras iluminadas que las que el pintor representó, ni tampoco hubiese reconocido más objetos o líneas de perspectiva en la oscuridad de la que emergen los personajes que los que podemos ver en el cuadro: apenas unas cuantas manchas grises que hacen vibrar la oscuridad del plano lo suficiente para que este no parezca un telón de homogénea negrura y pueda evocar, dentro de su indeterminación, una mínima atmósfera que aporte algo de profundidad a lo que, por simple lógica, no puede ser sino una estancia doméstica con su espacio, su aire y sus planos y objetos superpuestos. Realmente, de haberse fijado nuestro espectador anónimo en los matices del fondo, como seguramente hubiese hecho un pintor más clásico que Manet, habría podido distinguir más elementos de los que aquí se nos dan. Del mismo modo, afilando sus pupilas, tal y como hacen los pintores que buscan trascender la información óptica ofrecida por el vistazo fugaz, quizá hubiese sido capaz de apreciar un mayor número de niveles tonales en los personajes iluminados. Y de no ser así, podemos apostar a que, si su temperamento hubiese sido el de esos pintores academicistas que “deseaban crear la sensación de cuerpos sólidos mediante juegos de luz y sombra” (Gombrich, 1995, p. 517), este espectador, ahora también pintor, habría ‘interpretado’ aquello que la forma aparente ocultaba, a través de una serie de correcciones basadas en lo que sabe de los objetos y no en cómo los ve. Por ejemplo, habría modelado la tela de los

vestidos y los rasgos faciales de los personajes a través de sus conocimientos previos acerca de cómo son y, sobre todo, de cómo se representan los vestidos y los rostros. Pero Manet estaba lejos de esta perspectiva. Él sabía que un vistazo fugaz, no detenido ni analítico sino impresivo y sensorial, no aporta demasiada información visual. La mirada instantánea y global no deja espacio ni tiempo a los movimientos oculares ni a la adaptación de la pupila a distintos ambientes, cada uno con su iluminación. Si la mirada del pintor trata de capturar los matices de la habitación en penumbra, los personajes que se asoman al balcón no serán más que una mancha abrasadoramente clara y, del mismo modo, y tal y como, de hecho, sucede en el cuadro, el acento del ojo en las figuras iluminadas relegará a la negrura todo lo que esté detrás de ellas, en un plano sustancialmente más oscuro. Fried (2014) explica en términos similares la planitud manetiana, refiriéndose en este caso a *Déjeuner sur l'herbe* (1863):



Figura 1. *Desayuno en la hierba (Déjeuner sur l'Herbe)*, de Édouard Manet (1863)

Normalmente se ha interpretado como una afirmación del carácter plano de la superficie y, en cierto sentido, así fue (o eso parecía ante una primera mirada

retrospectiva). Pero no se ha señalado que también fue un medio para forzar determinada rapidez de percepción de las figuras representadas y, más allá, del cuadro en su conjunto: como si la explotación tradicional de los medios tonos para evocar formas sólidas en el espacio siempre hubiera evocado tácitamente la consciencia del tiempo que necesitaríamos para explorar un mundo táctil tan denso y detallado. (p. 215)

La explicación de Fried resalta un aspecto al que nos habíamos referido al final del capítulo anterior: la duración de la mirada. La exigencia de representar la realidad de manera instantánea no solo explica, desde un punto de vista ilusionista, la planitud lumínica de Manet, sino que, al mismo tiempo, nos da una pista de cómo esta explicación puede casar con las convicciones greenbergianas: al excluir lo temporal y narrativo, la mirada realista puede, y de hecho debe, prescindir de la información táctil, ligada, como sabemos, tanto a unos movimientos oculares que exigen la dilatación del tiempo como, relacionado con ello, a nuestra memoria volumétrica de los objetos. De modo que la lectura de Greenberg no es incompatible con el cariz ilusionista de este tipo de pintura, sobre todo si tenemos en cuenta que las estrategias de persuasión ilusorias implementadas por Manet (y también por los impresionistas) son de un orden mucho más visual que indéxico. Y es que, a fin de cuentas, el rechazo de Greenberg a lo escultórico no implica necesariamente una oposición plena a todos y cada uno de los recursos con que la tradición había evocado el espacio tridimensional, sino a aquellos que, partiendo de “una experiencia puramente óptica”, son revisados o modificados “por asociaciones táctiles” (Greenberg, 2006, p. 115). Esta idea de un ilusionismo antiescultórico apacigua la relación entre la postura greenbergiana y las evidentes intenciones naturalistas de los primeros modernos, y aún más, nos invita a considerar la escalada de perfeccionamiento imitativo de la tradición más allá del desarrollo de los modos de representación indéxicos.

Otro ejemplo de esta planitud, que quizá se resiste un tanto más a la lectura ilusionista, lo encontramos en *La música en las Tullerías* (Fig. 2), donde los personajes se aplastan unos contra otros en un espacio que parece ser insuficiente y cuya profundidad, ante la ausencia de líneas de perspectiva, solo podemos interpretar a través del decrecimiento progresivo de las hileras de gente. El resultado es lo que Foucault (2004) llama un “efecto de friso”, en el que “los personajes del primer plano son ajenos a lo que se

desarrolla detrás” (p. 18). A esto podríamos añadir que no parece haber demasiada concordancia entre la profundidad de la escena y el punto desde el que la observamos: suponiendo que el espacio que ocupan los personajes sea llano, al mirar desde esa posición elevada en la que nos coloca Manet, debería ser mayor la profundidad de campo y, en consecuencia, algo más reducidas esas manchas oscuras que insinúan la presencia de los últimos trajes y sombreros.



Figura 2. *La música en las Tullerías (La Musique aux Tuileries)*, de Édouard Manet (1862)

Esta compresión del espacio, que se percibe también y de forma incluso más acentuada en la *Ejecución del general Maximiliano*, no deja de remitir, más allá de la lectura formalista, a esa mirada sincera y objetiva, casi siempre desafecta, que los realistas se impusieron. Ello contrasta con la visión psicologizada de pintores como Van Gogh o Munch. La diferencia entre la profundidad de, por poner solo un ejemplo, *El dormitorio en Arlés* (1888), y cualquiera de las composiciones planas de Manet es similar a la que existe en fotografía entre las instantáneas obtenidas aplicando un gran angular y las que se obtienen a través del teleobjetivo: las primeras elongan el espacio, haciéndolo más subjetivo o emocional, mientras que las segundas lo comprimen, ofreciendo una visión más

desinteresada y pasiva. Ambos casos remiten de forma bastante nítida a sendas actitudes frente a lo real: si pintores como Courbet o Manet estaban comprometidos con la mirada objetiva y el lenguaje sincero, algunos de lo que les siguieron, como el propio Van Gogh, recuperaron el subjetivismo del pintor poeta y construyeron, a través de él, una gramática con la que supieron someter el espacio a sus tribulaciones anímicas y psicológicas. Ello no implicó, sin embargo, una vuelta a los viejos métodos de recreación de la profundidad. A pesar de que, en obras como *El grito* (1893), *Las chicas en el puente* (1902) o el ya citado dormitorio de Van Gogh, los espacios se alargan hacia el fondo en busca de un punto de fuga contradictorio, improbable y, en algunos casos, inexistente, se trata de unos espacios planos, sin atmósfera, donde los objetos del final son igual de opacos y contundentes que los del primer plano.

3.2. Límites y salidas a la teoría mosaística.

Hay que dar cuenta, con respecto al tema de la planitud y aludiendo ahora a la pintura impresionista, de un aspecto fundamental en cuanto a las diferencias entre la práctica moderna y la pintura de mancha de la tradición. Según Gombrich (1979), el impresionismo pedía, más que leer pinceladas, leer *a través* de ellas, algo que conecta con la idea greenbergiana según la cual, en una obra moderna, la superficie pictórica es lo primero que sale al encuentro del espectador. Conformando una suerte de barrera material, la pincelada impresionista lleva a un nuevo nivel aquella exigencia, propuesta por los maestros de la mancha, de participar activamente en la lectura de la obra:

El punto crucial en la técnica del impresionismo es que la dirección de la pincelada deja de ser una ayuda para la lectura de las formas. Sin ningún soporte en la estructura, el contemplador tiene que movilizar su recuerdo del mundo visible y proyectarlo en el mosaico de rayas y manchas de la tela que tiene ante sí. Ahí, por consiguiente, el principio de la proyección guiada alcanza su culmen. [...] El

espectador bien predispuesto responde a la sugestión del artista porque goza de la transformación que ocurre ante sus ojos. (p. 180)

Las palabras de Gombrich son bastante reveladoras con respecto a la pregunta que venimos planteándonos, a saber, hasta qué punto es trascendente, con respecto a lo que había sido la pintura de mancha, la pincelada dividida de los impresionistas. La diferencia fundamental que el autor establece recae en la novedad que supone, sobre todo por sus implicaciones estéticas y en cuanto al papel y actitud del espectador, pasar de una pincelada que se adapta a las figuras a otra mucho más libre o, en todo caso, sujeta a un esquema plano que nada tiene que ver con el contenido representado. El método mosaístico o “teoría mosaística de la representación” (p. 270), como Gombrich la llama más adelante, llevó el goce de la contemplación a un estadio desconocido hasta entonces, donde el artista “le da al espectador cada vez ‘más que hacer’, lo atrae al círculo mágico de la creación, y le permite experimentar algo del estremecimiento de ‘hacer’ que fue un día privilegio del artista” (p. 180).

Habremos de añadir, no obstante, que los viejos pintores de mancha, más decididamente cuanto más palpable fue su pincelada, también cedieron a su público parte de este privilegio. Hasta qué punto la invención de los impresionistas supuso un salto cualitativo con respecto a la praxis de sus predecesores más afines es un extremo difícil de establecer. Todo depende del ángulo de análisis escogido: con las lentes de Greenberg, es más que evidente la ruptura con el pasado, así como las conexiones con la vanguardia posterior; si, por el contrario, atenemos a las motivaciones ilusionistas de estos pintores, el vínculo entre la teoría mosaística y esas obras de la tradición a las que “había que mirar de lejos” no se antoja precisamente débil. Por el momento, conviene hacer alusión a los problemas derivados del método impresionista. Y es que, por más que la teoría lo avalase, el esquema del mosaico no resultó infalible en la práctica. La excesiva confianza en el ojo inocente, en la impresión retiniana y, por extensión, en la posibilidad de suprimir cualquier esquema o intromisión de la razón dieron lugar a una serie de excesos que, tal y como indica Gombrich (1979), Cézanne se propuso enmendar:

Había que tantear en busca de nuevos principios de organización. Pero era Cézanne quien sabía, si alguien lo sabía, que no podemos planear aquellas organizaciones, porque no podemos predecir el efecto recíproco de todos los elementos de un cuadro. Por paradoja, las angustias y triunfos de su combate se nos han hecho difíciles de percibir de resultados precisamente del placer que nos proporcionan incluso sus fracasos; pero no cabe duda de que muchos de los cuadros que dejó inacabados eran para él experimentos fracasados, obras de ensayo que le obligaron a volver atrás y a reemprender la marcha por el camino que le llevaría a “rehacer a Poussin del natural”, explorando métodos alternativos para sugerir un mundo sólido organizado. (p. 270)

No es sorprendente, pues, que la teoría impresionista acabase encontrando más tarde, sobre todo a través de Seurat y Signac, ese *cul de sac* al que parecen abocados este tipo de rigores. Claro que esto no significará el fin de la mancha dividida. Lo que ocurre es que esta ya no se inscribe en la teoría mosaística, entendida como una suma de presupuestos sobre la percepción orientados a crear una tecnología ilusoria, sino que obedece a motivaciones prácticas y estéticas. Desde el punto de vista práctico, ya hemos visto, al hablar de la pintura de mancha, que la vibración y el efecto nebuloso pueden llegar a potenciar la experiencia ilusionista. En el plano estético, es evidente que la popularidad que llegan a alcanzar los movimientos impresionista y postimpresionista (este último con un respaldo crítico, por parte de Roger Fry, ya inscrito en la línea formalista) hacen de la mancha suelta, con su textura, forma y color autónomos y su potencial aplicación a una sintaxis visual plana, un recurso privilegiado. Aquí, el orden impuesto por Cézanne al lenguaje de la mancha dividida tuvo una poderosa influencia en el realismo y la figuración posteriores. En el caso de la pintura realista, podemos rastrear este legado desde artistas cercanos al estilo del maestro francés, como los austriacos Tina Blau (Fig. 3) y Herbert Boeckl, hasta pintores como Antonio López o Euan Uglow que, mucho más tarde, encontraron en la estructura cézanniana (o en la aspiración clasicista que la motivó) un método para llevar el caos de lo aparente a un territorio mucho más certero.



Figura 3. Título no recuperado. Obra de Tina Blau (1894). Podemos notar la influencia del impresionismo cézanniano en el paisaje de esta pintora, donde la vibración de la luz y el puntual divisionismo de la pincelada no impide que los objetos ofrezcan, a la manera del pintor francés, una presencia clara y roma.

Por su parte, pintores como Van Gogh se dejaron influenciar por el divisionismo, pero este tipo de marca no era ya un recurso que hubiese de plasmar, átomo a átomo, una determinada estampa visual, sino solo una fuente de inspiración: el holandés asumió las lecciones del impresionismo y el puntillismo, “pero en sus manos esta técnica se convirtió en algo muy diferente de lo que aquellos pintores de París se habían propuesto”. La “ilación y coherencia” que, según Van Gogh, habían de adquirir las pinceladas aún se percibe en Monet y Renoir, pero desaparece por completo del quehacer neoimpresionista, al menos si entendemos esta trabazón tal y como Van Gogh la destacó, es decir, “como las palabras en una oración o en una carta” (Gombrich, 1995, p. 547) y no a través del optimismo positivista al que se entregaron los puntillistas, tratando de encontrar “un nivel de entendimiento con la ciencia, centro vital de la cultura de la época” (Argan, 1998, p. 111). Si, tal y como escribiría Kandinsky (1996), el punto está ligado a la mayor concisión y, aunque “habla”, lo hace “con la mayor reserva” (p. 21), podemos considerar que una reserva tal se torna insuficiente a la hora de que un pintor como Van Gogh exprese “su

propia agitación” (Gombrich, 1995, p. 547). La agitación de los trazos que, trabándose en todo tipo de curvas y espirales, recorren las escenas de Van Gogh, remiten a una psicologización de la representación que contrasta no sólo con lo maquinal de los estilos de Seurat y Signac sino, también, con el modo de hacer de los impresionistas:

“Van Gogh notó que abandonándose a las impresiones visuales y no obedeciendo más que a las calidades ópticas de la luz y el color, el arte corría peligro de perder aquella pasión e intensidad que son las únicas por medio de las cuales el artista puede transmitir su sentimiento a sus semejantes” (p. 554)

No obstante, Van Gogh puede considerarse una excepción en este sentido, al menos dentro de la práctica realista o, ya cada vez más, figurativa, que se desarrolla en el contexto del posimpresionismo y más tarde. Al igual que Munch, el holandés estaría más cerca de la tradición del romanticismo nórdico que del modernismo francés, o esa es, al menos, la postura defendida por Rosemblum (1993):

Maestros como van Gogh, Munch y Hodler, ¿habrán de ser considerados como la punta de lanza de una recuperación de actitudes románticas? Si la historia del arte del siglo XIX se mide por el horario de las novedades parisienses, entonces esos artistas nórdicos parecen pertenecer a una generación postimpresionista que está precedida por décadas de arte anti-romántico empeñado desde la década de 1840 hasta la de 1870, desde Courbet a los impresionistas, en recoger los datos empíricos del aquí y el ahora. Pero si esos maestros nórdicos, en lugar de injertarse en una tradición francesa que les es ajena, se consideran como los sucesores de las tradiciones, más provincianas, de sus propios países, será posible ver su arte como una continuación más directa, casi ininterrumpida, de las premisas románticas que tanto tiempo dominaron en el siglo XIX en los países nórdicos, especialmente en los protestantes. El que sus estilos maduros dependen en muy gran parte de un lenguaje pictórico previamente desarrollado por artistas franceses tiende a confundirnos haciendo que los pongamos, erróneamente, a la hora de París. (pp. 117-118)

Para el caso que nos ocupa, esta distinción es pertinente porque ni uno ni otro parecieron preocupados por muchos de los problemas representacionales (especialmente los vinculados a la cuestión de la literalidad) que asaltaron a los franceses. No es, claro está, el entendimiento del espacio de un paisajista objetivo como Constable, pero sí está cercano al “empirismo emocional” de Turner. Si, en el caso del inglés, “la capacidad para convertir lo natural en sobrenatural es una de las cosas, entre otras muchas, que diferencia decisivamente el análisis de la luz que hace Turner del que hacen los impresionistas”(p. 30), en el de Van Gogh, la “búsqueda vehemente de verdades religiosas en el mundo de la observación empírica” le separan de sus contemporáneos franceses. Aunque ni la emoción ni, aún menos, la querencia simbolista, aluden por sí mismas al espacio ilusionista¹⁷, en el caso del holandés estas cuestiones dependen en gran medida de la observación analítica de la realidad y sus fenómenos. La optividad impresionista, en su mirada inmediata, no contaminada por la entidad emocional o física de los objetos, sustraía de la representación muchos de los estímulos y asociaciones expresivas y simbólicas que en Van Gogh son cruciales. “La profunda empatía de van Gogh con la naturaleza”, nos dice Rosenblum, “casi como si ésta fuera una extensión de las emociones humanas, tenía vínculos mucho más fuertes con las tradiciones nórdicas a las que él pertenecía que con las tradiciones francesas, a las que era ajeno” (p 98). Esta empatía, este asombro ante el ser de las cosas hacía que el pintor no pudiese reducirlas a su mera existencia visual, sobre todo si entendemos esta bajo los rigores del proyecto impresionista. En el efecto unitario y decorativo de la pintura francesa no había lugar ni para una descripción asombrada y empática de la naturaleza individual de las cosas ni para “la carga psicológica evocada por muchas de las nuevas estructuras espaciales de la pintura del Romanticismo nórdico” (p. 98).

¹⁷ El simbolismo, dentro de la vía francesa, tiende a la figuración plana, como demuestra el caso de Matisse o, en menor medida, Gauguin: “Incluso Gauguin, cuyo arte estuvo tan estrechamente entrelazado con los valores de su vida y que constantemente trató de evocar misterios simbólicos bajo la superficie de las cosas, no deja de ser, en comparación con van Gogh, un artista que en definitiva dio prioridad a lo estético, a la independencia del arte respecto a la vida” (Rosenblum, 1993, p. 85)

3.3. Hacia un nuevo orden compositivo. La retícula.

Como hemos visto, Cézanne tuvo sus reservas para con el estilo impresionista. Si Van Gogh temía que este “abandono a las impresiones visuales” hiciese peligrar esa “pasión e intensidad” que, entendía, era consustancial a la práctica artística, a Cézanne el impresionismo le pareció excesivamente confuso y desordenado. Tanto uno como el otro aceptaron y aplicaron las teorías del color alumbradas por los pintores de este movimiento, pero Cézanne se sintió en la necesidad de poner algún tipo de coto a los excesos de sus compañeros, un coto que, por otra parte, no habría de pasar por la aplicación de los esquemas tradicionales sino por el empleo de un orden nuevo capaz de crear composiciones sencillas y equilibradas a través de formas claras y bien distinguidas: “La tarea consistía en pintar del natural, hacer uso de los descubrimientos de los maestros impresionistas y, sin embargo, recuperar el sentido de orden y de necesidad que había distinguido al arte de Poussin” (Gombrich, 1995, p. 538). Para Cézanne, el espacio no estaba dado *a priori* o, en caso de estarlo, uno no podía limitarse a transcribir de forma neta las impresiones del mismo, sino que tenía que unificar estas impresiones, insertarlas en una sintaxis que diera sentido al conjunto. Si Degas se apropiaba del espacio o, mejor dicho, lo psicologizaba mediante la aplicación de sus propias perspectivas y esquemas lineales (es decir, de los esquemas del “yo”, del sujeto que, en un momento dado y desde un lugar concreto, recoge la impresión de su ojo y su mente), las pinturas de Cézanne son también “una construcción de la conciencia”, pero una construcción cuyas líneas directoras, literal y figuradamente, no se corresponden ya con la expresividad, todavía romántica, de Degas o Van Gogh, sino que obedecen a una concepción clasicista del orden y la virtud:

Por eso el suyo no es un clasicismo histórico, sino clasicidad pura, como la de Fidias o la de Giotto, los únicos grandes “clásicos”. Pero esta clasicidad absoluta no es alcanzada mediante la abstracción respecto de la experiencia vivida, del presente y, por tanto, no da lugar a ninguna nostalgia por las formas del pasado; y nunca podría haber sido alcanzada sino tras haber superado y agotado la experiencia del Romanticismo, como Cézanne, más a fondo que ningún otro, hizo en el primer periodo de su carrera. (Argan, 1998, p. 107)

Las palabras de Argan nos invitan a considerar las diferencias entre la “clasicidad pura” de Cézanne y un clasicismo nostálgico basado en repetir las formas del pasado, y es precisamente esta concepción nuclear, es decir, esta interpretación que sustrae las formulaciones históricas de lo clásico y se centra en lo que subyace a ellas la que, interpretada desde el ángulo formalista, nos acerca a esa planitud que hace que la pintura de Cézanne ocupe un lugar privilegiado en el relato greenbergiano. En este punto, pensando en esa lectura formalista que ya tratamos de poner en perspectiva en el caso de Manet, tenemos que comentar someramente el modo en que Cézanne se insertó en esta narrativa, siendo no solo índice sino, también, factor de la misma. A este respecto, Muñoz Méndez (2016) nos habla de la recepción de la obra de este pintor por parte del público, la crítica y, también, otros artistas que vieron en él un referente. Primero, fue laureado por los pintores ligados al simbolismo, quienes consideraban que Cézanne “les había abierto un fructífero porvenir, el camino para la superación de ‘la mentira naturalista’” (p. 70), a través de un lenguaje que ya no estaba subordinado a las formas de la naturaleza sino que se abstraía de ellas, construyendo sus propios signos. Poco más tarde, durante el cambio del siglo, fue el pintor y crítico británico Roger Fry quien contribuyó a “divulgar la obra cézanniana entre los artistas y el público anglosajón”. Por su parte, Clive Bell, familiar político y compañero de Fry en el Círculo de Bloomsbury, en su ensayo *Since Cézanne*, llegó a referirse al pintor francés como “el Cristóbal Colón de un nuevo continente de forma” (p. 70), atribuyéndole la creación de una forma que debía ser completamente autosuficiente e intrínsecamente significativa (Bell, 1922, p. 14)¹⁸ (. A este respecto, es interesante el comentario de Greenberg (2002) –con alusión a Fry incluida– acerca del orden cézanniano y el supuesto desorden impresionista:

Los impresionistas, tan coherentes en su naturalismo como podían, habían permitido que la naturaleza dictase el diseño general y la unidad el cuadro además de sus partes componentes, negándose en teoría a interferir conscientemente en sus

¹⁸ “Cezanne was direct because he set himself a task which admitted of no adscititious flourishes--the creation of form which should be entirely self-supporting and intrinsically significant [...]”, [Cezanne fue directo porque se propuso una tarea que no admitía florituras: la creación de una forma que debía ser totalmente autosuficiente e intrínsecamente significativa] (p. 14).

impresiones ópticas. A pesar de ello, sus cuadros no carecían de estructura; en la medida en que cualquier cuadro impresionista tenía éxito, lograba una unidad apropiada y satisfactoria, como ha de tener cualquier obra de arte de calidad. (La sobrevaloración del éxito de Cézanne, por parte de Roger Fry y otros, a la hora de hacer exactamente lo que decía que quería hacer, es responsable de tanta alabanza a la falta de estructura del impresionismo. Lo que se echa de menos en realidad es una estructura geométrica, diagramática y escultórica; pero en su lugar los impresionistas lograron una estructura mediante la acentuación y modulación de puntos y áreas de color y valor, una especie de “composición” que no es intrínsecamente inferior a otro tipo más o menos “estructural”. (p. 64)

Más allá de esto, es evidente que Cézanne fue un modelo para la crítica y los artistas del momento, tal y como Rafael lo había sido para la pintura premoderna. El francés había retornado a “los valores universales de lo clásico”, pero lo había hecho “de una manera totalmente nueva, original, que no debía nada a los modelos gastados de la tradición” (Muñoz Méndez, 2016, pp. 72-73). Tanto la lectura simbolista como la posterior interpretación por parte de la corriente formalista ponen el acento en esa autonomía del lenguaje cézanniano, residiendo la diferencia entre unos y otros en lo que este lenguaje representa: mientras que los primeros vinculan la abstracción del signo a la evocación de ideas y sentimientos, los formalistas, por su parte, aprecian por encima de todo la autorreferencialidad de esta nueva gramática. En todo caso, las interpretaciones de la obra de Cézanne, caigan del lado que caigan, están, todas ellas, atravesadas por el aura de un artista que habrá de convertirse en uno de los ejemplos vivientes de la nueva pintura moderna:

[...] se difundió la estampa ejemplar de este solitario, enemigo del bullicio, que aborrecía a París y al mundo moderno, que repudiaba los ferrocarriles y las ampollitas, como el fundador de la modernidad artística. Como es dable pensar, más que la obra y los principios defendidos por el artista, lo que llevó a configurar la posición paradigmática de Cézanne fue el conjunto de lecturas e interpretaciones de su obra y de sus intenciones por parte de la generación que lo siguió. (Muñoz Méndez, 2016, p. 72)



Figura 4. *Aldea en Payennet cerca de Gardanne (Hameau à Payennet près de Gardanne)*, de Paul Cézanne (1886-1890)

Por otra parte, trayendo a colación, una vez más, la perspectiva ilusionista de Gombrich (1995), tenemos que señalar que, si bien es cierto que, para este autor, Cézanne había rechazado, precisamente, la escasa “sensación de profundidad del impresionismo” (p. 539), esta observación no se opone al hecho de que, fuesen cuales fueran las intenciones de Cézanne (de quien el propio Gombrich dice que parecía estar lleno de contradicciones), las soluciones que al cabo aplicó a la composición del espacio acabaron evocando esa planitud o, en los términos que antes usaba Foucault, esa condición de cuadro-objeto que Manet había esbozado con anterioridad. Tanto este último como Cézanne estaban comprometidos con los fenómenos visuales, y ambos rechazaron, también, cualquier ortodoxia que no fuera la que ellos mismos pudieran construir a través de sus propios hallazgos estilísticos. En este sentido, la diferencia entre uno y otro reside en que Manet fue bastante más heterodoxo o, si se quiere, más intermitente o peregrino en la búsqueda de un lenguaje sincero, mientras que Cézanne, acaso más convencido de sus propósitos, pareció haber hallado un método claro y conciso de disolver sus propias

contradicciones, quizá porque lo preciso de sus divergencias con el impresionismo le hizo vislumbrar un camino más nítido que el de Manet. Llama la atención, no obstante, el hecho de que Cézanne, aun recurriendo a la información táctil (es decir, escultórica) para enmendar el desorden y escasez de profundidad de la pintura impresionista, acabase convertido en uno de los más importantes índices del relato formalista. El propio Greenberg (2006) comenta este punto:

Y fue, una vez más, en nombre de lo escultórico, con su sombreado y modelado, que Cézanne y los cubistas reaccionaron acto seguido contra el impresionismo, como lo había hecho David contra Fragonard. Pero del mismo modo que la reacción de David e Ingres había culminado, paradójicamente, en un tipo de pintura aún menos escultórica que la anterior, la contrarrevolución cubista culminó en un tipo de pintura más plana que cualquier otra producida en el arte occidental desde los tiempos anteriores a Giotto y Cimabue -tan plana, de hecho, que difícilmente podía contener imágenes reconocibles. (p. 116)

Después de todo, no parece que la presencia de lo escultórico suponga, de por sí, un impedimento para que la pintura avance hacia la planitud: si, después de todo, lo que interesa Greenberg es el resultado, tanto da que Cézanne y los cubistas, o que David e Ingres antes que ellos, actuaran en nombre de lo escultórico, anteponiendo, como es el caso de Picasso, Braque o Léger, el recuerdo táctil a la experiencia visual de la realidad. Del mismo modo, considerando únicamente su efecto plano, tampoco parece importar mucho el carácter conceptual, casi pictográfico, de la pintura de Giotto o Cimabue, sobre todo si tenemos en cuenta que la mirada de Greenberg a la pintura de la tradición es retrospectiva y, por tanto, consciente de su parcialidad. Así, el carácter marcadamente sígnico, narrativo o escultórico de estos ejemplos (atributos que el formalismo rechaza, por considerarlos ajenos a las competencias de la pintura) se torna poco más que irrelevante o, cuanto menos, no amenaza el carácter plano destacado por el crítico. De hecho, son precisamente las aspiraciones escultóricas y, en general, todas aquellas estrategias de ordenación de lo aparente impulsadas por modernos como Pissarro o Cézanne las que dieron lugar a un nuevo nivel de planitud, más cercano, por su carácter reticular, al principio de autonomía formalista. A diferencia de otros recursos destacados por esta

corriente crítica, en los que el efecto plano parece ser antes una consecuencia de los recursos literalistas que una tematización consciente del espacio rectangular del lienzo, el orden reticular apunta a una nueva extensión figurativa que abandona la profundidad ilusionista en favor de un espacio de lectura visual similar al que estructura los pictogramas primitivos.

Esta tendencia respondería, como ejemplifica el caso de Cézanne, a la necesidad de encontrar un nuevo método de ordenación con el que unificar el magma visual provocado por la renuncia de realistas e impresionistas a muchos de los esquemas, en este caso aplicados al espacio tridimensional, de la tradición. A este respecto, en su comentario de la pintura de Monet, Greenberg (2002) distingue entre el “dibujo escultórico” o “dibujo-dibujo”, que el pintor habría rechazado y que, suponemos, es aquel que se aplica a la recreación del espacio tridimensional, y el dibujo “de área” o dibujo “antidibujo”, (p. 57) de un orden meramente compositivo y adaptado a la superficie plana del medio. La preeminencia de un supuesto dibujo de área en la obra de un pintor como Monet hace que nos preguntemos, de nuevo, de qué manera puede casar la afirmación de la planitud con las pretensiones naturalistas del francés. Si, en el caso de Manet, la conciliación entre lo plano y lo ilusorio pasaría, como indicaba Fried, por el tipo de modelado que exigen la iluminación y duración de las escenas del pintor, en el caso de Monet, ambos extremos aparecen casi escindidos. Según Greenberg, este dilema solo se podría resolver optando por una de las dos opciones: “o se reforzaba la visión de profundidad a expensas de la superficie (que fue el paso dado finalmente por Pissarro) o al revés” (p. 55). Pero ¿cómo se había llegado a producir esta tensión? En opinión del crítico norteamericano, el espíritu aventurero de Monet le habría llevado a registrar sus sensaciones con una “literalidad alucinada” que, al cabo, “le hacía aterrizar en el extremo más opuesto de esa realidad anhelada”:

La naturaleza, aguijoneada por un ojo obsesionado por la exactitud más ingenua, reaccionaba al final con texturas de colores que sólo podían manejarse sobre el lienzo invocando las leyes autónomas del medio, lo cual equivale a decir que la naturaleza era tratada en el fondo como el trampolín de un arte casi abstracto. (p. 54)

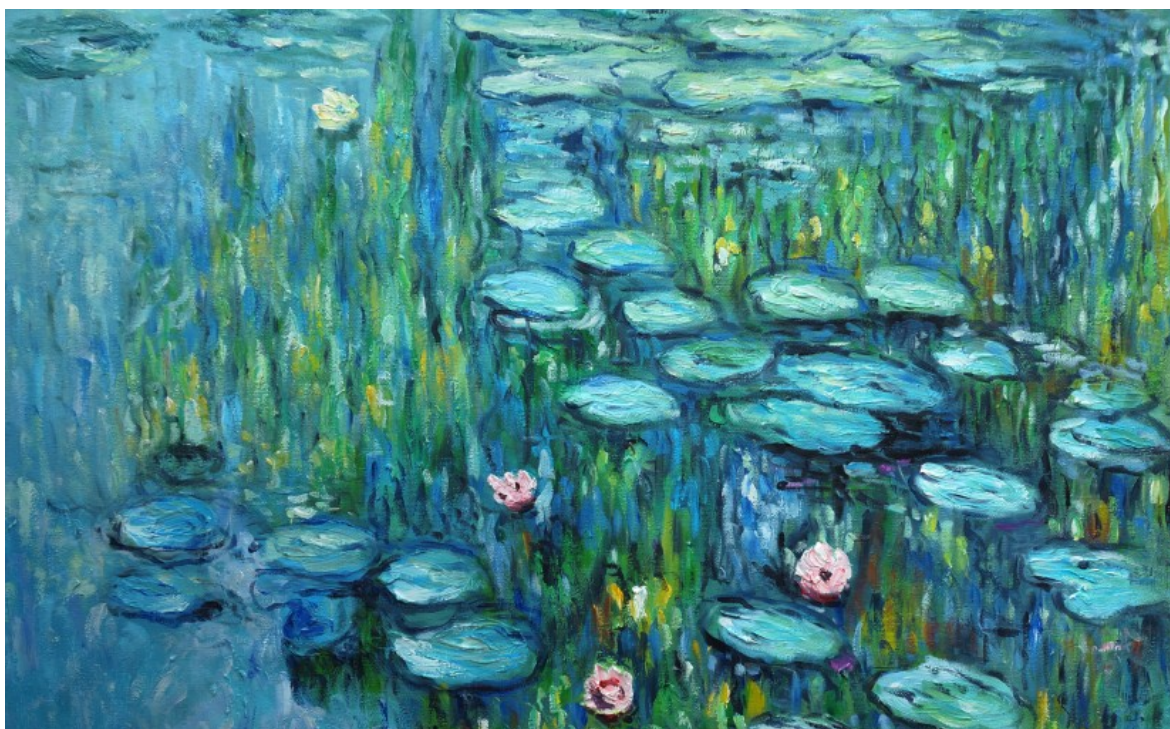


Figura 5. Pieza perteneciente a la serie de *Los nenúfares* (*Les nymphéas*), de Claude Monet (1920-1926)

Para Greenberg, la planitud de Monet sería el resultado inesperado, casi accidental, de un ejercicio naturalista basado en presupuestos ingenuos. Este problema de base, extensible a todo el impresionismo, se inscribe en una suerte de ingenuidad epistemológica, estrechamente relacionada con el pensamiento positivo de la época y que habría dado lugar, también, a la ya comentada teoría mosaística. En los términos de Greenberg, podemos hablar de “literalidad alucinada” para referirnos a todos esos recursos que, pretendiendo registrar lo aparente de la manera más inmediata, acabaron comprimiendo el espacio ilusionista, llevándolo a la superficie del lienzo. Aquí podríamos incluir, entre otras estrategias, la mancha dividida de los impresionistas y su escasa discriminación de los contrastes cromáticos en función de la profundidad (o, lo que es lo mismo, su renuncia a la perspectiva aérea), o los recursos realistas orientados a la captura instantánea del movimiento y la luz. La literalidad alucinada se encuentra, pues, en la honestidad representacional y el rechazo a muchas de las normas de la tradición, en la confianza en determinados presupuestos relativos a la percepción y, quizá por encima de todo, en un ejercicio libérrimo de esa honestidad, seguro de sí y de las nuevas visualidades que necesariamente habrían de erigirse sobre la *tabula rasa* del pintor rechazado.

Algo distinta es la planitud de Cézanne y, en general, la provocada por aquellas estrategias de ordenamiento que, por la decisión con que aluden a una sintaxis visual plana, se antojan mucho más conscientes de su alejamiento del espacio tridimensional. En estos casos, el dilema que planteaba Greenberg entre reforzar la visión de profundidad a expensas de la superficie o hacer exactamente lo contrario parece haber sido tematizado, primero, y finalmente resuelto a favor de la última alternativa. Es, como decimos, el caso de Cézanne y su dibujo de área (un término más pertinente aquí que en la pintura de Monet, pese que a Greenberg lo aplica a este último), pero también el de Manet y su efecto de friso:

Como un anónimo *flâneur* el artista “registra” esa presencia, pero, para poder registrarla, ha de prescindir de la retórica tradicional: la composición, como un friso que podemos recorrer de izquierda a derecha, y la máxima -aunque no completa (a fin de evitar el esquematismo)- frontalidad son recursos imprescindibles para “poner orden” en la escena. Son recursos que nada dicen por sí mismos de la mirada virtual, salvo que está ahí, es una mirada anónima. (Bozal, 2006, p. 25)

Aquí, la necesidad de poner orden en la escena no es ajena, pese a su cariz eminentemente formal, a las pretensiones de objetividad y literalidad realistas. Antes bien, la frontalidad remitiría a esa mirada fría que renuncia a entender y, por tanto a simbolizar las características físicas (esto es, el orden indéxico de las figuras, su papel y posición en el espacio recreado) y narrativas de la escena. La mirada distante, casi furtiva, de un pintor como Manet no quiere ni puede recopilar la información táctil de los objetos (necesaria para dotar de profundidad al espacio simbólico) ni tampoco se interesa por esos gestos y actitudes significativas que, ordenados bajo el principio de necesidad causal característico de la pintura narrativa, podrían dar sentido, individual y colectivo, a las figuras representadas. Pero, de nuevo, como si la superficie de la pintura se resistiese al caos, esta frontalidad ha de ser ordenada, dotada de una estructura que, si no es la del espacio simbólico del contenido, tendrá que ser la del espacio real del cuadro. Para ello, Manet buscó inspiración, además de en el orden horizontal del friso, en diversas fuentes o, como indica Bozal, “materiales”: la pintura de los maestros antiguos, la fotografía, las estampas

populares e, incluso, como señala el autor, las narraciones literarias y las informaciones periodísticas (p. 26). La pura presencia, literal y desnuda, repele el espacio simbólico. La figura se reduce a su mera existencia visual y los gestos, si los hay, son ambiguos y fragmentarios, a la medida de un observador que registra sin conocer, juzgar ni empatizar, y que solo puede asentar su registro en un espacio comprimido, alucinado, erigido sobre esa nada que es el espacio primigenio de la pintura: el plano.

Para Krauss (2001), muchos artistas de vanguardia posteriores creyeron encontrar en el plano, concretamente en la estructura reticular, “el origen mismo del Arte”. En el caso de Manet, este orden es aún embrionario, pero el modo en que Krauss caracteriza la retícula puede ayudarnos a entender la relación entre el literalismo realista, atravesado por el rechazo a los esquemas y los prejuicios de la mirada, y la comprensión del espacio ilusionista. Porque la retícula es, según la autora, impermeable al lenguaje, “promete silencio, lo extiende hasta la negación de la palabra” (p. 18):

El silencio no se debe simplemente a la extrema eficacia de la retícula como barricada contra el discurso, sino también a la protección que le asegura su red contra toda intrusión. Ningún eco de pasos en las cámaras vacías, ningún grito de pájaro al aire libre, ningún rumor de agua lejana, porque la retícula ha reducido la espacialidad de la naturaleza a la superficie circunscripta de un objeto puramente cultural. De ese borramiento de la naturaleza como lenguaje nace siempre un silencio más profundo. (p. 19)

Aunque, en este texto, la autora se acerca a la cuestión de la retícula desde las lentes del modernismo canónico para, más tarde, desarticular algunas de las cuestiones así establecidas (por ejemplo, convirtiendo la supuesta originalidad del paradigma reticular en la mera repetición de un esquema limitado), la vinculación de este tipo de estructura a un campo visual que excluye el lenguaje es especialmente valiosa a la hora de explicar la frontalidad de Manet en el contexto de la literalidad realista. Por otra parte, y aunque esto pueda resultar contradictorio, es interesante, también, la crítica de Krauss hacia esa concepción modernista de la retícula como origen o tabula rasa sobre la que erigir un nuevo lenguaje visual o, en rigor, una nueva visualidad al margen del lenguaje. Para la autora, pese a que la retícula debe venir después de la superficie real del cuadro, también puede

decirse que “el texto representacional de la cuadrícula precede a la superficie, llega antes que ella, impidiendo incluso que esa superficie literal aparezca como un origen”:

Tras de ella, lógicamente anteriores a ella, se encuentran todos esos textos visuales a través de los cuales el plano limitado fue organizado colectivamente como un campo pictórico. La cuadrícula resume todos estos textos: los retículos superpuestos en cartones, por ejemplo, usados en la transferencia mecánica del dibujo al fresco; o la matriz sobre la que se representan relaciones armónicas, como la proporción; o las millones de veces que se ha enmarcado una pintura, reafirmandola así como cuadrilátero regular. Todos estos son los textos que el primer plano “original” de un Mondrian, por ejemplo, repite -y, al repetirlos, los representa-. (pp. 21-22)

Pensando en la pintura de Manet, es posible asociar el problema de la planitud realista tanto a la concepción formalista como a la de Krauss. Podemos decir que el plano es un espacio vacuo, amnésico, pero solo metafóricamente, en la medida en que pueda sugerir un territorio de libertad y ausencia de límites, un “grado cero”. Es decir, podemos hablar de la originalidad o, en el caso del realismo, de las pretensiones literalistas, como una quimera necesaria, un espejismo de certidumbre sin el cual difícilmente hubieran tenido lugar ni la obstinada pugna de los primeros modernos contra los esquemas establecidos ni los lenguajes de la vanguardia posterior. Después de todo, el modernismo es crédulo, necesita convicciones. Aquí encontramos una diferencia entre el orden de Cézanne y el de Manet, diferencia que ubica al primero en el seno de la fe en la retícula, y al segundo algo más allá. Según Bozal (1999), Cézanne pone en cuestión “la condición instrumental del lenguaje pictórico” mantenida por los impresionistas “al problematizar la relación entre los motivos pictóricos o la articulación del fondo y la superficie, al introducir el movimiento y ritmo de la pincelada como recurso constructivo” y, en definitiva, no atendiendo a “factores dependientes de la eventual mirada del sujeto, sino a los que eran propios de la misma condición pictórica, del lenguaje” (p. 19). Partiendo de ello, diremos que la diferencia entre Cézanne y Manet es que el primero persigue una suerte de matriz pictórica original, anterior a las concreciones encerradas en los signos de

la tradición, tratando de recuperar con ello “el ‘orden espontáneo de las cosas percibidas’, la ‘experiencia primordial’ por debajo del orden humano del intelecto” (Pinotti, 2015, p. 173)¹⁹, mientras que Manet, lejos de aspirar a una estructura primigenia, fundamenta el nuevo orden figurativo en la memoria simbólica tanto del arte pictórico como de otras visualidades planas. A este respecto, Fried (2014) ataca la idea de que Manet hubiese mirado hacia los maestros a la hora de ordenar sus cuadros por carecer de la habilidad para componer o por no estar interesado en este tipo de problemas:

Si se afirma que Manet explotó conscientemente el arte del pasado para disfrazar las deficiencias de sus propios logros, debería explicarse por qué decidió llamar la atención sobre estas deficiencias. Sin embargo, nada parece menos fructífero que los esfuerzos para explicar los aspectos tan inquietantes del arte de Manet en términos de supuestos defectos de su carácter creador. (p. 38)

La evidencia con que el pintor se refiere al arte de los museos hace que no podamos leer estas referencias en el marco de una estrategia exclusivamente formal, lo que no supone, empero, un obstáculo para considerar el orden manetiano en los términos en que hemos venido haciéndolo. Más bien, refuerza la idea de que la superficie de su pintura no solo no pretende ser una “barricada contra el discurso” sino, antes bien, una caja de resonancia para algunos de esos textos visuales “que poco a poco han determinado el plano limitado como campo pictórico”. O, como señala Fried, citando a Shapiro, Manet eligió los temas de sus cuadros “porque eran su mundo en un sentido abierto o simbólico, y estaban íntimamente relacionados con su persona o su mirada” (p. 38).

En realidad, la voluntad de construir un orden visual hermético, autorreferencial y original pertenece casi en exclusiva a la abstracción modernista. Fuera de ella (y antes que ella), los lenguajes figurativos que comprimen el espacio ilusionista o que directamente se despliegan sobre la superficie pictórica han acudido profusamente a otras gramáticas y sintaxis visuales planas sin rechazar, y en muchos casos tematizando, los contenidos asociados a ellas. Lo primitivo, lo naíf, lo popular, lo decorativo o, en los casos más recientes, la visualidad del arte urbano, han supuesto una fuente inagotable de inspiración estética y discursiva. De Matisse o Gauguin hasta Basquiat, Polke o la figuración

¹⁹ Las expresiones entrecomilladas pertenecen a Merleau-Ponty (2018).

contemporánea india, pasando por Picasso o De Kooning, el plano del lienzo, lejos de repeler o expulsar lo simbólico, se ha convertido en un ámbito privilegiado para la convivencia de lo formal y lo textual, un espacio donde el discurso o, mejor dicho, los discursos, a menudo fragmentarios, atropellados o híbridos, crepitan como en la superficie de una parrilla y nos ametrallan, apelando a nuestra visión, desde su forma, y a nuestro imaginario, desde su contenido; e invitándonos, finalmente, a celebrar el hecho cultural de la representación.

3.4. El tiempo.

Con relación al tema que nos ocupa debemos destacar el contraste entre la noción greenbergiana de un espacio puramente óptico y la que introduce Fried, en sus análisis de las obras de Olitski y Louis, de un “tiempo óptico”. El autor da cabida a una cuestión, la del tiempo, cuya exclusión por parte de Greenberg²⁰ no deja de ser problemática a la hora de concebir un espacio puramente óptico: en pinturas como en las de Olitski, la entidad espacial de la obra, conformada por grandes manchas de color, depende de una “percepción sucesiva e individualizada, más que simultánea o coordinada, de los diversos campos cromáticos” (Díaz Soto, 2011a, p. 30). A este respecto, Bozal (2006) se muestra reticente a la hora de incluir a Olitski (entre otros pintores abstractos como Ellsworth Kelly, Morris Louis, Brice Marden o Robert Rauschenberg) en la categoría de pintura pura, aduciendo que, en estos casos, el “interés por los problemas perceptuales guarda más relación con la investigación de Barnett Newman que con el sublime de Rothko y Pollock” (p. 338). De todas formas, el adjetivo “óptico” que acompaña tanto a la noción de Greenberg como a la de Fried (la estrictamente espacial, en uno, y la espacial-temporal, en el otro), remiten a un tipo de experiencia que es, en efecto, exclusivamente óptica, de “un espacio penetrable a la visión sólo en la experiencia imaginativa de la obra de arte

20 El formalismo construye el principio de exclusión del tiempo en torno a la noción, apuntada por Lessing, de una “multiplicidad de esferas sensoriales”, particularmente dos: lo visible y lo audible. Partiendo de aquí, los primeros formalistas tendieron a asociar cada una de estas esferas a un determinado arte, restringiendo las competencias de las artes plásticas a lo puramente visual. (Díaz Soto, 2011a, p. 30)

pictórica, y contrapuesto al espacio físico, real, donde se despliega la acción humana en el tiempo” (Díaz Soto, 2011a, p. 30)

Es conveniente subrayar, con respecto a las puntualizaciones de Fried, una serie de cuestiones con las que podremos iluminar, desde la crítica formalista, nuestra lectura de una evolución realista centrada cada vez más en lo puramente visual. Quizá la más destacable sea la proximidad entre el rechazo formalista de una obra de arte concebida como signo y la inclinación de los realistas modernos a prescindir de las fórmulas codificadas. Según Díaz Soto (2011b), el formalismo es “hostil a los enfoques interpretativos, viendo en ellos un intento de ‘traducción’, o ‘reducción’, de los productos de las artes no verbales a los cauces de lo verbalizable, que los sometería al imperialismo del lenguaje verbal”. Por la misma razón, también repudiaría “la intromisión de lo ‘literario’ en artes distintas a la literatura” (p. 167). Aunque el carácter sígnico de una obra realista es irreductible, siquiera por las complicaciones que encontramos a la hora de naturalizar la imagen icónica o, dicho de otro modo, por la resistencia de este tipo de imágenes a abandonar el ámbito de la semiótica, el tipo de signos construidos por la práctica moderna darían lugar a imágenes que son vistas antes que leídas, o que de hecho no admiten, o al menos no proponen en origen y a través de su forma, una lectura conceptual (más allá de las interpretaciones históricas, sociales, biográficas, etc., a las que no escapa ninguna obra de arte).



Figura 6. *Cleopatra flesh*, de Jules Olitsky (1962). Este es uno de los pintores en los que piensa Fried al hablar de una temporalidad visual que, a diferencia de la asociada a un arte esencialmente temporal, como la música, tendría en este caso de una dimensión “puramente fenomenológica”, completamente di-versa “de la duración real del acto de contemplación de la obra”. (Díaz Soto, 2011a, p. 34)

Esa “temporalidad puramente visual” permitiría comparar las obras de artistas como Olitski (Fig. 6) con “la música, el arte del tiempo *par excellence*”²¹. Pero, según Fried, a diferencia de lo que ocurre en caso de la música (donde siempre habría una relación entre duración real de la ejecución de la obra y temporalidad vivida de su escucha), aquí se trataría de un tiempo puramente fenomenológico, enteramente diverso de la duración real del acto de contemplación de la obra, del mismo modo que el “espacio óptico” del que hablaba Greenberg sería inconmensurable con el espacio físico tridimensional de la realidad. Esto conectaría con nuestra idea de un tipo de pintura ilusionista que, al menos en los términos en que hemos venido describiéndola, tendería a presentar lo real antes que a representarlo, acercándose al modo en que la realidad actúa sobre nuestra visión. Para conseguir este efecto, los pintores deben indagar en los entresijos de nuestra percepción, construyendo signos que no están dados de antemano y cuya decodificación, si bien no es completamente natural, acaba percibiéndose como tal. A ello debemos, al menos en parte, el hecho de que esta clase de realismo, en la línea de la experiencia formalista, no solo renuncie a la narratividad o a los temas literarios sino que, por la misma razón (que podríamos vincular al principio de exclusión del tiempo), trate de comprimir al máximo la duración de la mirada. El instante moderno, ese que Manet recoge en sus obras, no es ya la acción significativa de los temas dramáticos del siglo XVIII sino una acción obstinada en su *presentness*, que solo existe en ese momento y que no remite, como en época de Diderot, al instante clave en el que convergen el antes y el después de la acción dramática. Para Fried (2014), los cuadros de Manet buscan una instantaneidad de un género distinto no solo al de la pintura de historia sino también a otro de los modelos temporales propuestos por el crítico:

[...] el de la duración prolongada, basado en la persistencia, esencialmente estable en el tiempo, de los cuadros de caballete como objetos materiales. En la medida en que un pintor decida, de forma consciente o no, que su representación encaja con ese hecho particular o propiedad del medio, representará temas que en sí mismos son eternos: naturalezas muertas, paisajes o, en el ámbito de los cuadros de figuras, personajes ensimismados, dormidos (un extremo del ensimismamiento) o en algún tipo de reposo. (p. 213)

21 Díaz Soto (2011a) cita los términos empleados por Freed en *Art and objecthood* (p. 247).

No obstante, pese a que Fried atribuye a Manet un nuevo tipo de temporalidad (en el que enseguida indagaremos), conviene dejar claro que el modelo de duración prolongada continuará siendo esencial en la práctica realista moderna, como veremos más adelante a través de los casos de Hopper y Antonio López. De hecho, el propio Fried (2014) vincula esta modalidad al “realismo”²² pictórico:

[...] desde el siglo XVII, la temática ensimismada ha proporcionado en muchos casos la matriz figurativa del realismo pictórico en la pintura occidental. Esta explicación atiende a varias razones, y una de las más importantes no es otra que el acuerdo previo impuesto por este tipo de representación entre la temporalidad implícita de la escena y la temporalidad real (o «material») de la propia pintura. Es decir, que el realismo pictórico de la tradición occidental a menudo ha supuesto una ilusión tácita e implícita del paso del tiempo, de pura duración, y que esta ilusión de temporalidad era todavía más indispensable cuanto más visible y reconocible fuera la ilusión de solidez de los objetos. (p. 213)

Ciertamente, lo absortivo, al menos como recurso y no como tema en sí mismo, no es por completo ajeno a las escenas dramáticas de la pintura de historia. Fried (2000) establece dos modelos de ensimismamiento: uno ligado a escenas que son, en sí mismas, “la quintaesencia del ensimismamiento” y otro a “la representación de figuras absortas en la acción o la pasión” (p. 131). El hecho de que una obra como *Le testament d'Eudamidas* (1644-1648), de Poussin, hubiese sido tan influyente para los pintores franceses del siglo XVIII podría explicarse, según Fried, por la severidad con que el pintor “une las dos modalidades de ensimismamiento” (p. 132). Asimismo, nos dice el autor que la defensa de Diderot de *La Piété filiale*, de Greuze (1725-1805), en su *Salón de 1763* revelaría la estrecha relación entre la concepción de la unidad pictórica, esencial en la pintura de historia de la época, y el recurso del ensimismamiento. Ambas cuestiones habrían sido, en

²² Díaz Soto (2011a), al referirse a este mismo pasaje (p. 37), que traduce directamente de la obra original, entrecomilla este término; entendemos que por el uso particular que Fried le da, no refiriéndose al Realismo francés ni tampoco a toda la pintura imitativa de la tradición, sino más concretamente a un tipo de pintura imitativa especialmente conectada con lo ilusorio.

sus aspectos fundamentales, “una y la misma”, pues la importancia del ensimismamiento en la pintura del siglo XVIII y la revitalización de las doctrinas de la jerarquía de géneros y la pintura de historia exigían “que el artista mantuviera una relación paradójica entre pintura y espectador” (p. 132), concretamente, neutralizando o negando la presencia de este. En resumen, pese a que los temas absortivos difieren ostensiblemente de los dramáticos (los primeros serían frecuentes en el realismo más estrictamente visual mientras que los últimos atañen a una pintura que, como la de David, es escultórica y narrativa), la pintura de historia, al menos tal y como se entendió en la segunda mitad del siglo XVIII, exigió, en aras de esa nueva relación con el espectador (que Fried denomina “antiteatral”), que los personajes apareciesen ensimismados en sus acciones.

Por lo que se refiere a Manet, la temporalidad de sus escenas propone un nuevo modelo diferente tanto al de la acción dramática como al de los temas ensimismados. Aunque su pintura no es por completo ajena a este tipo de temas (sin ir más lejos, *Un bar aux Folies Bergère* (1882) muestra a su personaje principal en una actitud que podríamos considerar paradigmática del ensimismamiento), algunas de sus obras, si bien están mucho más cerca de lo absortivo que del drama, trascienden esta categoría. Es lo que sucede en *Le Vieux Musicien* (1862), que, según Fried, sugiere una instantaneidad relacionada con la inmediatez (*at-onceness*) greenbergiana; o, todavía de forma más enfática, en *La Chanteuse des rues* (1862), “un cuadro anómalo en la obra de Manet, quizá porque se dio cuenta de que una tematización tan directa y ‘activa’ de la instantaneidad restringiría en gran medida su elección del tema” (p. 214). Otro ejemplo, que ya citamos anteriormente en nuestro análisis de la planitud de *El balcón*, lo encontramos en *Déjeuner sur l’herbe*, donde, a juicio de Fried, el pintor aborda el problema de la instantaneidad de forma diferente. Aquí, “la táctica autógrafa de Manet de suprimir los medios tonos”, que ya podía percibirse en *La Chanteuse*, es desarrollada por primera vez en toda su extensión, convirtiéndose, hacia 1867 (poco antes de *El balcón*), en “un elemento básico del estilo de Manet”. A las líneas antes citadas sobre la relación entre planitud y tiempo, cabría añadir una cuestión que Fried resalta inmediatamente después:

También es pertinente señalar (y apenas se menciona en este sentido) que la renuncia de Manet a una pintura de base oscura, con sus efectos cuidadosamente preparados de transparencia y opacidad, en favor de trabajar directamente en un

lienzo blanco o ligeramente coloreado, no solo facilitó su heterodoxa representación de la forma, sino que también contribuyó a un giro dramático hacia la inmediatez temporal de sus cuadros, especialmente si le comparamos con Courbet. (p. 214)

En este punto, el autor alude a las observaciones de Marc de Montifaud acerca de un paisaje de Courbet donde la claridad va emergiendo progresivamente de entre las sombras, algo que evoca, según Fried, “un desarrollo y resolución graduales, casi mágicos, de una escena natural de ricos matices, que no podría estar más alejado de la rudeza con que los cuadros de Manet se anuncian al espectador” (p. 215).

Debemos señalar que la planitud e instantaneidad manetianas, lejos de ser meros índices que, de manera separada, conecten con los principios formalistas, constituyen, de hecho, una simbiosis plástico-icónica que nos proporciona el mejor ejemplo de un ilusionismo puramente visual, esto es, de una actitud realista que, en la línea de la autocrítica del medio propuesta por Greenberg, intentaría prescindir de todas aquellas evocaciones que exceden lo óptico. Esto incluiría, y no como cuestión menor, una rigurosa exclusión de lo temporal, no solo de aquellos recursos tradicionalmente aplicados a la pintura narrativa sino, más aún, al tiempo del espacio tridimensional, ese en el que, como en el paisaje de Courbet, los objetos emergen gradualmente de la oscuridad. Frente a ello, Manet plantea una suerte de revelación²³ donde las figuras se manifiestan súbitamente sin que el claroscuro ralentice su aparición. Este efecto o, más profundamente, este intento de excluir lo temporal no es tan acusado ni en las obras de los realistas coetáneos a Manet (como demuestra el caso de Courbet) ni en la mayoría de los artistas que analizaremos más adelante (con la salvedad de algunos de los realistas contemporáneos citados en el último capítulo, estrechamente conectados al tiempo manetiano): la producción de este pintor es tan compleja y se presta a tantas lecturas que, de hecho, en más de una ocasión tendremos

23 En su comentario de *La Chanteuse des rues* (1862), Fried vincula este efecto de revelación con el de la *Madonna Sixtina* de Rafael (1513), donde “parece que la Virgen y el Niño en la gloria, entre San Sixto y Santa Bárbara, acaban de revelarse al espectador (incluso parecen moverse hacia él) gracias a la representación inmediatamente anterior de una cortina, cuyo significado iconográfico es, precisamente, el de revelación, *revelatio*”. Después aclara que esta interpretación es una analogía y no una relación histórica, aunque cree que “la comparación con Rafael reverbera en el uso que hizo Manet de su arte como fuente en *Déjeuner sur l’herbe* y otras obras” (p. 214)

que referimos a él al analizar determinadas cuestiones propias de realismos mucho más avanzados. Por el momento, debemos quedarnos con esa relación que une la planitud y tiempo manetianos con determinados principios formalistas, especialmente por cuanto esta relación pueda definir, pese a que no todos los realistas modernos la observasen o la aplicasen de la misma forma, un tipo de realismo orientado cada vez más a la representación de atributos puramente visuales. El hecho de que la producción de Manet ejemplifique, acaso mejor que ninguna otra, esta tendencia no implica que todas las estrategias y recursos pictóricos inscritos en ella deban conducir, por necesidad, a un resultado tan plano e instantáneo como el del pintor francés. Ciertamente es que, si establecemos su pintura como epítome de una suerte de realismo purovisualista, podría pensarse que en aquellos casos en que los pintores no prescindían, o no hasta ese punto, de la mirada durativa o la profundidad del campo visual, las conexiones con los principios formalistas son mucho más débiles. Sin embargo, en la medida en que no estamos subordinando a estos principios nuestro análisis del realismo moderno, sino usándolos para entender mejor la propensión de esta práctica a lo puramente visual, nos vamos a permitir considerarlos de la manera más amplia. Después de todo, las convicciones de Greenberg, con todo lo que ellas implican (abstracción, planitud, instantaneidad, etc.), no suponen, desde luego, la mejor plantilla para analizar la práctica realista. Debemos quedarnos, pues, con los principios que subyacen, y que son anteriores, a las características que el expresionismo abstracto llegaría a concretar: pureza y visualidad.

La pureza, más que como un atributo positivo, debe entenderse como un principio motor, una meta acaso inalcanzable que se desvanece al final del camino. En el desarrollo del relato greenbergiano, esta pureza, vinculada a la *Crítica de la razón pura* de Kant, es decir, a “la razón aplicada a sí misma”, implicaría para el arte la necesidad de que este se aplicase, también, a sí mismo. (Danto, 1999, p. 32). Si atribuimos al realismo la singularidad que los formalistas atribuyen al medio pictórico, es decir, si pensamos en él como en un formato o en una disciplina artística, podríamos decir que existe una línea evolutiva, disparada en la segunda mitad del siglo XIX pero latente en toda la tradición, basada en la autocrítica. No nos referimos solo al realismo moderno, ni tampoco a toda la pintura imitativa, sino a un realismo trascendente y transversal a gran parte de la historia del arte, caracterizado por determinadas actitudes como la búsqueda de la verdad y el rechazo de lo “falso” o afectado. En ese sentido, la autocrítica a que nos referimos estaría implícita

en esta caracterización, y no solo sería anterior al proceso de ‘limpieza’ modernista sino que, de hecho, lo habría desencadenado. No en vano, y pese a que puedan identificarse indicios de una modernidad heterodoxa en prácticas desviadas de este tipo de realismo (sería el caso de Fried y su reivindicación de la pintura del siglo XVIII), no parece casual que el camino hacia la pureza del medio pictórico empezase a ser desbrozado, precisamente, por una serie de pintores denominados realistas. Claro está que, si entendemos que toda la pintura de la tradición, o al menos aquella inscrita en la línea vasariana, fue realista en un sentido general, los primeros brotes de modernidad habrían de surgir, necesariamente, de una pintura todavía ligada a lo imitativo. Pero, como decimos, no es la mera imitación (una condición necesaria, pero no suficiente) el atributo al que fiamos la caracterización ni del realismo moderno ni de aquella tendencia anterior a él basada en la búsqueda de la verdad.

Se trata de buscar la verdad de lo aparente, de descifrar las relaciones con las que, a través de la pintura, es posible recrear lo real; pero también hablamos de una verdad más honda, común a otras disciplinas (especialmente a aquellas en las que pueda existir lo realista), vinculada con la ruptura del mito, de lo ideal o, en los términos más amplios, de todo aquello que obstaculice el acceso a la verdad. Ciertamente, ambos puntos se tocan, e incluso, por la complejidad de esta relación, puede resultar artificial separarlos: como demostraron los primeros modernos, acceder a una realidad desnuda, carente de artificios, conduce necesariamente a la revisión del lenguaje con que esta realidad ha de ser restituida en el lienzo. Pero, más allá de ello, sí son destacables, y asimilables al mismo conjunto, determinadas estrategias que, aun partiendo de una concepción más abstracta de lo verdadero, acaban recayendo en lo visual. Mientras que este tipo de estrategias, cuyo ejemplo más nítido lo encontramos en la obra de Manet, comparte algunos fundamentos con la noción de autocrítica de Greenberg (nos hemos referido, en especial, a la tendencia realista a suprimir lo táctil y durativo), las otras, esas que son de una índole más filosófica o, en el más mundano de los casos, actitudinal, nacen de una idea de pureza aplicada a la crítica no ya del medio pictórico en toda su amplitud sino, en particular, de la pintura realista. Pensando en el título de nuestro trabajo podríamos vincular estos aspectos a las ideas de ilusionismo y desmitificación. Ambas clases de autocrítica, que en realidad son una, definirían a grandes rasgos el tipo de realismo que estamos analizando, así como su evolución a lo largo de cien años. Algo que redundaría, por cierto, en esos caminos

paralelos, a veces cruzados, de la autocrítica formalista, por un lado, y la realista, por el otro, sería el hecho de que, a partir de los años sesenta del siglo XX, el arte en general y el realismo en particular no solo dejan de apuntar a la meta de lo puro sino que, en muchos casos, se esparcen precisamente por aquellos territorios que la pureza había proscrito.

3.5. El color

Sin duda, uno de los lugares comunes, acaso el de mayor predominio, al hablar de la pintura impresionista, es el que tiene ver con la aplicación del color. Este atributo, junto con otros relativos a la planitud, como la composición e iluminación manetiana o la también aludida estructura mosaística, está íntimamente ligado a la materialidad del medio pictórico. Aunque es evidente que estas características no son ajenas a lo matérico, lo cierto es que, a diferencia de la cuestión del color y desde un punto de vista estrictamente teórico, pueden ser analizadas en su especificidad tal y como hemos hecho en apartados anteriores. Es decir: mientras que cabría pensar en un esquema mosaístico o en un predominio compositivo de las líneas verticales y horizontales en un contexto de acabados pulidos sin que ello modificase nuestras conclusiones (ni las de Greenberg o Foucault), las implicaciones formales del uso directo del color no pueden, salvo que las vinculemos a la cuestión del mosaico, ser escindidas de su entidad material. No ha de sorprendernos, pues, el protagonismo de esta cuestión en la caracterización formalista del impresionismo:

Los cuadros de Manet son las primeras pinturas modernas a causa de la franqueza con que confiesan la superficie plana en que fueron pintados. Los impresionistas, en la estela de Manet, renunciaron a las preparaciones previas de la tela y a los barnices para que resultara visualmente claro que los colores utilizados estaban hechos con pintura procedente de tubos y pots. (Greenberg, 2006, p. 113)

Tanto este tipo de análisis como, de forma más general, la consideración de los realistas e impresionistas franceses en tanto que precursores de la mayoría de movimientos de vanguardia desarrollados con posterioridad han provocado que, muy a menudo, los atributos ilusionistas de las obras de este periodo sean soslayados o considerados de manera secundaria, casi como la rémora inevitable de unos inicios de la narrativa formalista aún ligados a la inercia imitativa. Ciertamente, no podemos decir que el privilegio de este tipo de lecturas sea injusto, sobre todo si tenemos en cuenta que su aceptación por parte del público tuvo que imponerse, a su vez, al privilegio de lo imitativo, más allá del cual no parecían existir criterios con los que valorar las propuestas. Fry, quien en 1910 acuñó el término postimpresionismo al hilo de una exposición en la que dio a conocer al público británico a pintores como Manet, Cézanne, Gauguin, Matisse o Van Gogh, tuvo que lidiar con esta carencia de criterios formales o, si se prefiere, con este privilegio imitativo, a la hora de justificar unas obras cuyo valor no residía, precisamente,

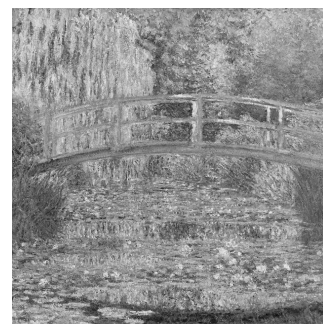


Figura 7 (izquierda). *Mujer con sombrilla* (*Femme à l'ombrelle tournée vers la gauche*), de Claude Monet (1886). En esta reproducción en blanco y negro de la obra podemos observar la valoración que, no obstante, no deja de resultar evidente incluso en la versión en color de la obra. En cualquier caso, y pese a que la supresión valorista no es total, hay una clara tendencia a establecer contrastes de color allá donde en la tradición había dominado el cloroscuro. En *El estanque de los nenúfares, armonía en verde* (*Le bassin aux nymphéas, harmonie verte*), de 1899 (**Figura 8, abajo**), el contraste entre los tonos claros y oscuros ha desaparecido prácticamente, si bien, como señala Gómez, siguen conservándose los suficientes indicios valoristas como para que una reproducción en gris nos permita, pese a todo, identificar los principales elementos de la escena.

en la eficaz implementación de recursos ilusionistas. A este respecto, Danto (1999) destaca los esfuerzos de Fry para “encontrar un nuevo modelo para el arte que claramente no fuera un esfuerzo por prolongar la historia vasariana”, un modelo que, según se indica más adelante, consistió en argumentar la no esencialidad de la imitación “por medio del hecho de que es concebible una obra de arte visual que no imite nada en absoluto” (pp. 72). Sin embargo, pese al papel de la corriente crítica inaugurada por Fry, sin la cual difícilmente se explicaría la postura de Greenberg acerca del uso del color impresionista, es justo señalar que este método persiguió, también, fines ilusionistas. El hecho de que este movimiento se desarrollase en un “contexto de efervescencia científica e industrial en el que la materia cromática fue objeto de investigación permanente” (Gómez, 2009, p. 33) nos lleva a pensar que detrás de los recursos impresionistas hubo toda una tecnología de la ilusión en la que podemos incluir tanto el sinfín de aportaciones científicas relativas al color y la percepción óptica como los preceptos divisionistas que el neoimpresionismo habría de llevar a sus últimas consecuencias. La pincelada sobresale en la pintura impresionista”, nos dice Danto (1999), “pero no fue ésa la intención del movimiento”, pues estos pintores “tenían en cuenta el factor óptico más que la mixtura física” (p. 92). Asimismo, Gombrich (2000) apunta que “la conquista de la realidad a través del arte prosiguió, con paso desigual, por lo menos hasta el siglo XIX, y las batallas libradas por los impresionistas lo fueron sobre este punto: los descubrimientos visuales” (p. 11). Desde este punto de vista (el de los descubrimientos visuales), podemos decir que el principal aporte del impresionismo a la pintura imitativa tiene que ver con la implementación del modelado colorista en sustitución del valorismo imperante en la pintura de la tradición, donde los pintores, por lo general, se habían acogido a esa máxima representacional según la cual “la diferencia fundamental entre las partes iluminadas y las sombreadas de un mismo o de distintos objetos estriba en una mera cuestión de valor” (Gómez, 2009, p. 35). Los impresionistas se opusieron a esta tendencia, si bien es justo señalar que la ruptura no fue total:

Estamos ya en condiciones de invalidar el tópico ampliamente difundido (el impresionismo es pródigo en ellos) según el cual el impresionista pintaría la sombra propia de un objeto con un color distinto pero tan claro como el de la zona iluminada. Basta contemplar la reproducción en blanco y negro de casi cualquier cuadro impresionista tomado al azar para comprobar la falsedad de esta afirmación.

Ni siquiera el fauvismo, dentro de las reservas con que hay que hablar al referirnos a la luz y a la sombra de unos cuadros en los que la preocupación naturalista y mimética se ha relajado sensiblemente, llegó a anular ese dualismo plástico-perceptivo de lo claro y lo oscuro. (p. 73)

Según Gómez, el impresionista no ha renunciado a la oposición claro-oscuro. Lo que ocurre, más bien, es que “esta oposición viene complementada -nunca relevada del todo- por una opción superadora de orden cromático que contiene a la primera” (p. 73). Aunque sería excesivo afirmar que los modelados de la pintura premoderna han sido, siempre y exclusivamente, valoristas, lo cierto es que el tipo de sombreado consistente en añadir negro (u otro tono oscuro de valor cromático poco significativo) al tono local ha sido tan recurrente en la tradición como lo serían las sombras coloreadas en la pintura moderna. De hecho, las corrientes o tradiciones pictóricas previas a la modernidad que, con ciertas salvedades, sí pueden considerarse coloristas, son precisamente aquellas que los revolucionarios como Manet, dentro de su lectura crítica y selectiva, pusieron en valor. Tal es, por ejemplo, el caso de Vermeer, en cuyo claroscuro, esencialmente valorista, aparecen sombras coloreadas con matices azulados o verdosos, en ocasiones complementarios a los tonos locales. Por su parte, conviene resaltar que la gramática colorista de los modernos llegó a influir, incluso, en la pintura academicista:

Quizás la comparación entre dos obras de Léon Gérôme (1824-1904), separadas por trece años y con la singularidad añadida de compartir contenido temático, constituya un buen ejercicio para medir la evolución verificada en la pintura académica tomando como ejemplo a quien fue toda su larga vida un indeclinable campeón del academicismo: *La llamada a la oración* y *Un muecín llamando desde lo alto del minarete a los fieles a la oración*. Por encima de su compartido encuadre “fotográfico” y de su poderoso dibujo, el valorismo tendente a la monocromía de la primera contrasta abruptamente con el sol radiante, el derrame de luminosidad dorada y las sombras violetas de la segunda, en la que Gérôme compone una armonía cromática en dos acordes que, aunque supeditada a la hegemonía del tema, no diverge en demasía del derrotero plástico transitado por sus coetáneos impresionistas: el hallazgo

y explotación hasta sus últimas consecuencias de los medios para hacer de la luz una sustancia representable. (p. 299)

Gérôme no era un academicista al uso, o al menos no uno excesivamente conservador o impermeable a los nuevos rumbos pictóricos. Pero distaba mucho de ser un pintor moderno, y sin duda su viraje colorista es más que representativo de hasta qué punto la revolución plástica de los impresionistas afectó incluso a las prácticas más moderadas. No obstante, Gómez nos avisa de que estas influencias pudieran no deberse tanto a la adopción, por parte de los academicistas, de ciertos atributos formales del impresionismo, como al hecho de que la evolución natural de la práctica pictórica parecía avanzar hacia este tipo de planteamientos, “tanto por lo que respecta a la factura más libre y suelta como por la adscripción a una pintura más volcada hacia el cromatismo” (p. 303).

En una época ya mucho más cercana, casi coetánea, a la de los impresionistas, cabe destacar el nuevo enfoque que los prerrafaelistas dieron al recurso de la sombra, algo que, si bien no ha sido señalado en demasiadas ocasiones, quizá por tratarse de una cuestión menor dentro de los muy particulares atributos de esta pintura, no deja de suponer un ejemplo notable:

[...] el prerrafaelismo supuso el primer gran impulso colectivo y organizado que, a la hora de añadir sombras a sus cuadros, tuvo en cuenta no sólo la dirección, intensidad y coherencia de la luz sino además su composición espectral, su cualidad cromática, liberando las sombras de fórmulas prestigiosas pero convencionales y anticipando soluciones plásticas que el impresionismo llevaría a sus últimas consecuencias. El prerrafaelismo fue el primer movimiento en declararse convencido de que la plasmación naturalista y sin artificios de los efectos lumínicos ha de prestar la misma atención a las luces que a las sombras, seguramente porque también fue el primer movimiento que tuvo entre sus propósitos fundamentales dicha plasmación. (p. 265)

Un poco más adelante, el autor va aún más allá en su revisión de los aportes formales de este movimiento, afirmando que no encuentra demasiados impedimentos para considerar que este movimiento, “con su interés por la plasmación realista de los efectos

lumínicos por medios cromáticos, contenía el embrión de toda la pintura moderna” (p. 265). En la tradición, este tipo de procedimiento fue bastante puntual y limitado, ya que no respondía a una codificación cromática reglada sino al hecho evidente de que los pintores más analíticos y naturalistas y, por ende, los que menos fiaron su estilo a las fórmulas establecidas, no pudieron o no quisieron obviar las particularidades cromáticas que a veces presentaban ciertas regiones de sombra. Es por eso que los casos en que la sombra aparece coloreada o, aludiendo al título del trabajo de Gómez, “iluminada”, son aquellos en los que, según es dado suponer, este fenómeno se presentaba de manera positiva en la realidad aparente y, en consecuencia, no tiene que ver con la implementación de unas determinadas fórmulas, como, por ejemplo, la máxima impresionista de usar para las sombras tonos complementarios a los de la luz, sino a la mera interpretación, más o menos literal, de los fenómenos de la realidad. Claro que esto no es tan sencillo, y en ningún caso podría responder solo a un traslado mecánico e irreflexivo de las formas aparentes al lienzo, pues ya hemos visto en qué medida están codificados y mediatizados por las convenciones los lenguajes del realismo, incluso aquellos más desprejuiciados o naturalistas, hasta el punto de que, aun el pintor más analítico, si no tiene el suficiente ímpetu, o acaso simplemente el suficiente interés por trascender los modos de mirar y representar que le han sido dados, puede perfectamente no ser sensible a aquellos atributos de la realidad visible que su propia tradición desconoce o no privilegia.

Por otro lado, no podemos decir que en la pintura premoderna hubiese unanimidad en cuanto a cómo debían oscurecerse los tonos locales. A este respecto, Gómez distingue dos procedimientos: de un lado, el de quienes apostaban por salvaguardar “la identificabilidad de cada color en el seno de la sombra” (p. 79) y, de otro, el consistente en hacer “tender todas las sombras hacia un mismo tono neutro con independencia de los distintos tonos locales” (p. 80). Entendemos que, mientras que en un caso, la sombra de un objeto rojo no llegaría a perder este matiz y, por lo tanto, sería distinta de la de un objeto azul, en el segundo caso, ambas sombras habrían sido llevadas al mismo tono oscuro y acromático. Al respecto de esta discrepancia, Gómez comenta que, en no pocas ocasiones, tales preceptos no terminan de concordar con los datos ópticos que nos ofrece la realidad:

El hecho de que abunden los testimonios plásticos que suscriben una opción discrepante con la de la unicidad del color local obliga a plantear la cuestión de si la que podríamos denominar *doctrina del color local invariable* era más una postura apriorística impuesta por la exigencia del claroscuro, más un sometimiento a una disciplina plástica previa que una certeza basada en la observación directa de la realidad natural. (p. 84)

El autor también señala que “la relegación del color a un papel de comparsa del dibujo es una decisión previa y prejuiciosa que condiciona la libertad máxima a que el color puede aspirar”. De este modo, los análisis de la luz y la sombra están supeditados “a la definición volumétrica de los cuerpos y del espacio representados”, lo que implica que “el color y su fluctuabilidad ambiental” quedan relegados a un segundo plano e, incluso, “desaparecen como objetos de investigación del horizonte pictórico” (p. 84). Los impresionistas invirtieron estos términos, si bien los rigores de sus propias teorías podrían tomarse por convenciones: tanto en el estilo impresionista como, todavía más, en la pintura de los postimpresionistas, es frecuente que la coloración de las sombras parta de una serie de convenciones basadas en la contraposición de tonos complementarios o semicomplementarios. Si observamos, por ejemplo, *Mujer con sombrilla* (Fig. 7) de Monet, vemos que la sombra arrojada por la figura sobre un manto de hierbas amarillentas y verdosas, adquiere tonalidades violetas y azuladas, componiendo ambos registros, tanto el de luz como el de la sombra, uno de los contrastes más recurrentes en la pintura de paisaje:

Por lo que respecta al paisajismo impresionista, necesariamente hubo de repercutir sobre él una parte de la herencia científica y plástica acumulada hasta el momento de su irrupción. La noción empírica, física y fisiológica de que la luz solar es amarilla o amarillo-anaranjada y la sombra, en consecuencia, azul o violeta gobierna lo más granado de sus manifestaciones pictóricas. (p. 138)

Es cierto que, en el caso de los motivos que se representan al aire libre, tal empleo de los colores es más o menos coherente con lo que cualquier ojo ejercitado podría observar en un día de sol, pues en tales circunstancias las sombras que arrojan las figuras,

en la medida en que no son realmente sombras sino luces secundarias, generalmente azuladas por cuanto se alimentan de los tonos de la cúpula celeste, adquieren, realmente, esos matices fríos que vemos en la obra de Monet. No en vano, la ortodoxia cromática de los impresionistas no es gratuita ni casual sino que está basada en una serie de investigaciones y hallazgos, por lo general recientes y, en algunos casos, coetáneos o incluso protagonizados por los propios pintores, relativos a cómo se comporta la luz y a cómo el ojo percibe este comportamiento. Sin embargo, la cristalización de estos hallazgos en lo que Gómez llama un “principio óptico-plástico” (p. 144) dio lugar a veces a un tipo de representación tan codificada y, por tanto, tan parcial y poco naturalista como la que encontramos en algunos de los ejemplos más extremos, o más acromáticos, de la tradición valorista. Sea como fuere, podemos decir, aplicando a este caso la crítica de Gombrich (1979) a la teoría mosaística, que las contradicciones generadas por este principio “quedaban todavía escondidas bajo la niebla coloreada de sus centelleantes cuadros” (p. 270).

3.6. Imagen centrípeta e imagen expansiva.

Volviendo al caso de Cézanne y los impresionistas, podemos decir que, si la mancha de estos últimos es expansiva y quiere ir más allá de los límites del cuadro, la del primero es centrípeta, se construye hacia adentro en un plano delimitado donde todo está cosido a todo y no parece haber nada más allá del cuadro ni parece, tampoco, que nada de lo que hay en él sea contingente. Ambos puntos contrastan, respectivamente, con sendos aspectos del impresionismo: por un lado, el ‘efecto ventana’, característico de la tradición, que trata de persuadir de que la realidad representada no acaba donde acaban los límites del cuadro, y, por el otro, lo casual y, en ocasiones, intrascendente, de sus motivos. No es que los temas de Cézanne difiriesen mucho de los de los impresionistas. Lo que sucede, más bien, es que en el tratamiento que el pintor daba a estos temas no parecía haber lugar para lo fortuito. Cada mancha es una decisión consciente y la suma de todas ellas constituye un sistema cerrado donde nada puede ser sustraído sin que peligre la integridad de la composición.

Realmente, este contraste entre lo que podríamos llamar, respectivamente, la imagen expansiva y la imagen centrípeta, constituye uno de esos pares enfrentados entre cuyos extremos osciló tanto la pintura moderna como la del relato vasariano. Aunque esto no es siempre así y podemos encontrar excepciones al respecto, no es osado establecer que la imagen centrípeta ha estado vinculada a los giros idealistas o clasicistas de la pintura, mientras que la imagen expansiva, por cuanto se basa en el ardid ilusionista del cuadro como ventana, ha tenido más que ver con la imitación de la realidad fenoménica. De hecho, el *trompe l'oeil*, entendido como sumun de este tipo de imitación, pone de manifiesto de la manera más explícita la extensión de la ilusión pictórica más allá del plano bidimensional que la acoge o, invirtiendo los términos, la confluencia de un determinado espacio real en un plano que, carente de marcas que lo delimiten, mimetiza este espacio y le da continuidad. No parece casual, si nos centramos en la relación del cuadro-ventana con la imagen expansiva, que tanto el impresionismo como la pintura naturalista anterior hayan encontrado en la fotografía o, en su caso, en los ingenios previos a su invención, no solo un apoyo procedimental en la imitación de las formas sino, también, una fuente de inspiración en cuanto al punto de vista del artista. En el caso de los impresionistas, a esta influencia hay que sumar otra que apunta al mismo sitio: la de la estampa japonesa, un tipo de representación que sorprendió y admiró a los modernos por cuanto hallaron en ella, según Gombrich (1995), “una tradición no corrompida por aquellas reglas académicas y aquellas rutinas de las que se esforzaban en zafarse los pintores franceses” (p. 525). Estas imágenes recogían la realidad de forma espontánea a través de ángulos y encuadres que hasta el momento habían sido inéditos en la tradición occidental, algo muy similar a lo que sucedió con la imagen fotográfica: “la evolución de la cámara portátil y de la instantánea”, que fue coetánea a la aparición del movimiento impresionista, “ayudó a descubrir el encanto de las vistas fortuitas y los ángulos de visión inesperados” (p. 524).

Por lo que se refiere a la pintura premoderna, más allá de las especulaciones sobre si pintores como Vermeer usaron o no la cámara oscura, no cabe duda de que, fuera como fuese, las imágenes del maestro holandés evocan un encuadre fotográfico que parece cercenar la realidad, arrancándole un bocado rectangular más allá del cual esta se prolonga *ad infinitum*. No estamos ya ante el tipo de continuidad que evoca el trampantojo. Este engaño se ubica en el mismo plano ontológico que el espectador y, por tanto, lo que hay más allá de sus límites no es una evocación sino la propia realidad. En cambio, en una

pintura como la de Vermeer, o como la de los impresionistas, el espacio que excede las dimensiones del cuadro es el espacio de la pintura, un espacio simbólico que, por más que imite las formas de la realidad, no deja de estar ubicado en un “más allá” que se abre al otro lado del plano. Este más allá no es una prolongación del plano de realidad que habita el espectador, como en el caso del *trompe l’oeil*, sino que posee su propia entidad. Ambas prolongaciones, no obstante, están relacionadas por cuanto tienen de artefacto ilusorio. La diferencia es que el trampantojo y, en general, las ilusiones barrocas que van en esta dirección, se mimetizan, a través de una serie de ardidés, con el espacio real desde el que son receptadas. De esta forma, suprimen esa representacionalidad que, en el caso de Vermeer, descansa precisamente en el “efecto ventana” del cuadro, es decir: en la explicitación de sus límites y en lo que estos lindes suponen a la hora de escindir lo que hay más allá de la ventana del espacio en que ella se abre. En este caso, el espectador participa activamente en el juego de la ilusión, lo que no significa, sin embargo, que el trampantojo exija necesariamente la presencia de un espectador pasivo o incauto que se deje atrapar por el engaño. Aunque podríamos apoyarnos en esta consideración para, a través de lo excesivo de la misma, entender mejor sus diferencias con un ilusionismo al que podríamos llamar ficcional, o simulado, lo cierto es que el *trompe l’oeil* no deja de constituir, también, un juego ilusorio en el que la experiencia del espectador es tanto más afín a la complejidad semiótica de la obra cuanto más consiste, precisamente, en esta doble lectura de “ver lo que no es”. Si, en busca de un ejemplo limítrofe de las trampas del ilusionismo, salimos momentáneamente del arte pictórico y pensamos en los grandes magos del siglo XIX, podremos ver cómo, incluso aquí, la experiencia de los espectadores estaba seccionada por la conciencia del engaño. De esta forma, podían entregarse a eso en lo que, en última instancia, consisten los juegos ilusionistas de este tipo: la continua oscilación cognitiva entre el creer y el no dar crédito. En todo caso, valgan estos ejemplos para establecer, con base a las particularidades del trampantojo, un paradigma de ilusionismo “puro” cuyo contraste con las implicaciones ontológicas del ilusionismo del cuadro-ventana nos ayude a comprender mejor el modo en que las imágenes expansivas de este tipo prolongan una realidad que no es la del espectador sino que, desde un primer momento, está escindida de ella.

Ciertamente, esta escisión es más patente en el caso de la imagen centripeta, y es por eso que los giros clasicistas del estilo pictórico, por lo general relacionados, como

vimos en el caso de la pintura neoclásica, con una reacción a, precisamente, los excesos ilusionistas de los estilos precedentes, privilegiaron las formas cerradas y, también, la finitud de una composición que, como en el caso de Cézanne, termina exactamente donde acaban los límites del cuadro. En contra de lo que pueda parecer, al menos, desde esta lógica, el papel del marco, entendido como límite material que ‘ventaniza’ el cuadro, no es, en este sentido, un aliado de la imagen centrípeta sino que, por el contrario, se encuentra más cerca de la tradición ilusionista. Tal y como apunta Danto (1999):

El marco de una pintura, la arquitectura del retablo y la instalación en la que la pintura está expuesta como una joya tienen una lógica común a la que, como filósofo, soy muy perceptivo: definen actitudes pictóricas hacia una pintura que no es suficiente en sí misma para lograr sus propósitos. (p. 19)

Entendemos que la imagen centrípeta, en tanto que pintura que *sí* es suficiente en sí misma, establece sus límites a través de la propia lógica de sus formas, unos límites que no son los de la ventana ilusionista, sino los de un cuadro-objeto cuya autonomía ya no exige un contorno material. Ciertamente sería excesivo aludir a la objetualización del cuadro si, más allá del clasicismo de Cézanne, pensamos en los giros idealistas de la tradición precedente, pero no es menos cierto que la cerrazón de las formas y composiciones idealistas apunta en esta dirección y que, de hecho, son precisamente las convicciones de Cézanne a este respecto las que, junto al original modo en que supo materializarlas, constituyen el elemento esencial de este tipo de interpretaciones. Esta circunstancia entra en contacto con la elisión barroca del marco, en la medida en que, tanto en la versión modernista como en la del trampantojo, la ausencia de límites supone una inserción de la pintura en el plano ontológico del espectador, por más que ambos casos difieran de forma casi antagónica en cuanto a su función o intenciones: si en el caso de Cézanne y los modernos, la interpretación formalista apunta a una rematerialización de la pintura con la que el nuevo pintor se opone, o ha de oponerse, a la “mentira naturalista”, el ilusionismo barroco, como ya comentamos antes, pretende, precisamente, llevar esta mentira hasta sus últimas consecuencias.



Figura 9. *El pífano (Le fifre)*, de Édouard Manet (1866).

El caso de Manet puede hacernos entender mejor la conexión entre estos dos extremos. Según Foucault (2004), Manet utiliza la iluminación, una iluminación que parece venir de fuera y alumbrar la pintura de manera frontal, para acercar sus

composiciones al plano del espectador. Sobre *El pífano* (Fig. 9), el filósofo indica que “no hay ninguna iluminación procedente de arriba, ni de abajo, ni de fuera del cuadro; o más bien podría decirse que toda la iluminación procede de fuera del lienzo, pero incide en él en perpendicular” (p. 38). No se trata de una fuente de luz precisa y vectorial que, afectando al lienzo de manera frontal, provoque un determinado juego de sombras, sino de una iluminación mucho más difusa, aunque intensa, que apenas esculpe las figuras, “como si la tela en sí misma estuviera expuesta a una ventana abierta” (pp. 39-40). Aunque no es difícil, si miramos a la tradición, encontrar ejemplos en los que la iluminación de la escena proceda del exterior, aquí no se trata, como apunta Foucault, de un haz de luz concreto, sino, más bien, de una especie de pantalla que afecta a todo el cuadro por igual, lo que nos lleva a pensar que el hecho determinante, eso que marca la diferencia entre la luz de Manet y la de la pintura tradicional, no es tanto que esta proceda del exterior, sino su intensidad y difusión homogénea por todo el plano pictórico. Sobre la *Olympia* (Fig. 10), el autor señala que es el espectador el que la hace visible a través de su mirada “alumbradora”, de una mirada que “proyecta luz” y que, por tanto, es la responsable de “la visibilidad y la desnudez” de la figura. “Nosotros la desnudamos”, apunta Foucault, “porque al mirarla la iluminamos, ya que nuestra mirada y la iluminación son la misma cosa” (p. 46).



Figura 10. *Olympia*, de Édouard Manet (1863)

4. ESTADOS UNIDOS Y EL REALISMO EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX.

4.1. Realismo después del Realismo.

Tras pasar por la pintura realista e impresionista del siglo XIX, nos enfrentamos al reto de rastrear la continuidad de unos principios representacionales, actitudinales y estéticos cuya puesta en práctica no llegó a generar, como en el caso de los franceses, un espacio artístico homogéneo, acotado en tiempo y espacio por el espíritu de la primera modernidad. Tendremos que hablar, desde finales del siglo XIX y durante los dos primeros tercios del XX, de un realismo superviviente, continuamente reinventado y adaptado a las sensibilidades de cada época y lugar. Un realismo que discurre al margen de las vanguardias hegemónicas, o más bien en paralelo a ellas, sin dar la espalda a los hallazgos estéticos de la modernidad pero fijo en sus convicciones imitativas, ligado tanto a la realidad aparente, percibida y recreada desde el purovisualismo, como a unos modos de representación basados en las posibilidades expresivas del medio pictórico, fuente de extrañamiento y testimonio autógrafo de la libertad y subjetividad del artista.

Ante la imposibilidad de dar cuenta de todas y cada una de las prácticas realistas que se ajustan a esta descripción, y dado que no contamos con evidentes asideros históricos desde los que generar un relato más o menos nítido de su evolución, nos centraremos en aquellos artistas y movimientos que nos resultan más ejemplares, los puntos más luminosos, por así decirlo, de la constelación que nos hemos propuesto dibujar. No nos interesa el realismo que se limita a reproducir unos estilos realistas e impresionistas ya consolidados ni, mucho menos, aquellas prácticas que, ajenas a la revolución modernista, recogen el testigo del arte de las academias. Apuntaremos, más bien, a un tipo de pintura que, al margen de la imitación acrítica o el rechazo conservador, sobrevive al horizonte francés desbrozando su propio camino, generando una suerte de tercera vía donde los principios del realismo moderno serán explorados desde diferentes perspectivas. No obstante, a modo de toma de tierra, procuraremos dotar a este itinerario de un cierto sentido histórico o, cuanto menos, de una continuidad genealógica que nos permita

establecer desarrollos y análisis comparativos sin incurrir en un muestrario de *rara avis*, de ejemplos que se antojarían, sin este asidero, demasiado aislados e idiosincrásicos.

Danto (1999) utiliza la expresión hegeliana “fuera de linde de la historia” para referirse al papel del surrealismo o, mejor dicho, a su ausencia de papel, dentro de la narrativa oficial, esto es, de la construida por “los críticos de la escuela de invectiva greenbergiana” (p. 31). La omisión del surrealismo en esta narrativa llama especialmente la atención, sin duda debido a la relevancia artística de un movimiento que hoy, desde una óptica que no sólo es más heterodoxa que la de Greemberg sino que, además, tiende a revalorizar aquellas corrientes o manifestaciones que este soslayó, es observada con interés y a menudo tomada como referencia en la creación contemporánea.

Pero esta no fue la única tendencia que el relato modernista ubicó más allá de su linde. Es cierto que, aparte de un caso tan notorio como el del surrealismo, la mayoría de las prácticas artísticas denostadas por la crítica son difícilmente rescatables, al menos a la hora de poner en valor su innovación formal, en la medida en que suponen, bien una continuación obstinada de los cánones tradicionales, como en el caso de la pintura académica coetánea a Manet, bien una reacción explícita, generalmente clasicista, a los derroteros que había tomado o que estaba tomando el arte moderno. Aunque, en su mayoría, y como no podía ser de otro modo, dada su conexión con la pintura premoderna, estos movimientos están dentro de lo que podemos considerar realismo o, más concretamente, pintura imitativa, el tipo de arte realista que nos interesa no es reactivo o antimoderno sino que, por el contrario, llegó a confraternizar con ese proyecto modernista en el que la imitación empezó a ocupar un papel cada vez más secundario ante la reflexión sobre los sentidos y los modos de representación (Danto, 1999). Es decir, se trata de un tipo de realismo que, como el de los modernos franceses, sigue compartiendo esa preocupación por indagar en sus propios modos de representación, buscando un lenguaje original más allá de las formas de la tradición y, también, apostando por nuevos temas o puntos de vista.

Los cambios estilísticos de este realismo no fueron tan abruptos ni tan determinantes como los implementados por los modernos franceses. En general, tanto los pintores europeos coetáneos al realismo o al impresionismo como, posteriormente, los realistas norteamericanos, fueron bastante más eclécticos, menos rupturistas que aquellos a quienes se ha situado en el epicentro de la modernidad. Esto implica que sus aportaciones

formales al relato modernista fueron bastante más discretas, bien por ser más periféricas y atemperadas, en el caso de los coetáneos a las primeras vanguardias francesas, o bien porque, como sucedió con el realismo norteamericano de principios del siglo XX, estas llegaron a destiempo: los experimentos de la pintura con su propio lenguaje y atributos formales ya habían sobrepasado los límites de la imitación de lo aparente y, por tanto, dentro de esta carrera, poco importaban las exploraciones que el nuevo continente, aún a la zaga de las vanguardias europeas, pudiese aportar a una práctica realista ya caduca.

Pero, al mismo tiempo, el eclecticismo de estos pintores dio lugar a un amplio abanico de sutilezas formales cuyo desarrollo, lento y discreto, si bien no describe una línea evolutiva tan vertiginosa como la que podemos trazar desde Courbet hasta Cézanne, supone una continuación de ese primer modernismo aún comprometido con lo aparente. Excede nuestros propósitos el concretar si, más allá de algún caso particular en el que nuestro análisis apunte en esa dirección, este eclecticismo se debe a las limitaciones propias de la periferia o si, por el contrario y siendo más dádivosos, responde a una metabolización consciente, por parte de estos pintores, de los hallazgos formales más vanguardistas. En cualquier caso, pese a haberlas opuesto, ambas razones no son excluyentes: atendiendo a su conjunción podemos explicar ese equilibristo de los realistas periféricos entre la tradición y la modernidad. No vamos a detenernos, empero, en toda la producción pictórica que se dio dentro de este ámbito, es decir, dentro de los límites de eso que podemos definir como un realismo ilusionista consciente de su propio lenguaje y crítico con él. Atenderemos, más bien, a los casos que resultan más ejemplares a la hora de explicar la pervivencia de la pintura realista moderna más allá de sus lindes, prestando especial atención, sobre todo al comienzo de este relato, al eclecticismo de las nuevas generaciones.

Recordemos, en todo caso, que ni siquiera los artistas más revolucionarios del siglo XIX perdieron sus vínculos con la tradición. Incluso en pintores como Manet o Cézanne, cuya acertada intuición de por dónde debía ir el nuevo lenguaje de la pintura fue alabada por la incipiente crítica formalista, están presentes estos vínculos: el clasicismo de Poussin en el caso de Cézanne y, por lo que respecta a Manet, una lectura crítica de la tradición en la que este, desechando el convencional modelado escultórico de los *schemata* clásicos, buscó y encontró referentes en los grandes maestros de la pintura de mancha. Por lo que respecta tanto al impresionismo del resto de Europa como al realismo

norteamericano del siglo XIX, podemos decir que, en la mayoría de los casos, al menos dentro del tipo de realismo que vamos a analizar, los pintores adquirieron un compromiso con la realidad aparente similar al de sus homólogos franceses y, asimismo, como ya hicieran Manet y los impresionistas, y a pesar de que no siempre estuvieron influenciados directamente por estos, basaron su quehacer en el lenguaje de la mancha.

A la hora de resumir los puntos en común entre el realismo y el impresionismo francés y la pintura europea y norteamericana coetánea a estos movimientos, aun haciéndonos cargo de lo poco riguroso que puede ser tal resumen en la medida en que pasa por alto las particularidades de, por ejemplo, las tradiciones escandinava, holandesa, española o estadounidense, podemos concluir, desde esta búsqueda de confluencias, que estas pasaron, a nivel estilístico, por el descubrimiento e implementación de la mancha, y a nivel actitudinal, por el compromiso del nuevo artista moderno tanto con la realidad como con una representación sincera y directa de la misma. A esto habría que añadir, si bien tal hecho no es ajeno a los puntos que acabamos de establecer sino, más bien, algo que los precede y explica, esa nueva independencia, instaurada en el periodo romántico y extremada progresivamente a lo largo del siglo, que conmina al artista a adoptar una posición comprometida con respecto a su propio estilo y, también, al mundo que le rodea. En los pintores de la periferia, esta posición no fue ejercida con tanta vehemencia como en Francia, pero sin duda se dejó notar y, de hecho, a ella debemos esos saltos formales y temáticos que hacen que podamos hablar, con salvedades pero no sin rigor, de un realismo, así como de un impresionismo, europeo y norteamericano.

Como decíamos, en muchos casos las influencias no vinieron tanto de los propios artistas franceses como de la singular lectura que cada pintor, bajo el influjo de los tiempos modernos, hizo de su propia tradición. De hecho, los pintores que sí miraron con especial atención a lo que estaba sucediendo en Francia fueron aquellos cuya tradición patria no era lo suficiente atractiva para el nuevo pensamiento artístico. Este es, por ejemplo, el caso de Alemania, donde “por más que se intente realzar la importancia de la tradición nacional en el análisis de un impresionismo específicamente alemán, lo cierto es que la joven generación debió supeditarse cada vez más a la crítica y el mercado internacionales” (Walther, 2013, p. 433). En general, los nuevos estilos realistas fueron tanto más particulares, tanto menos dubitativos y deudores de las modas de París, cuanto

más familiarizadas estuvieron sus tradiciones con el naturalismo y la pintura de mancha. En cambio, en los lugares en los que había dominado el academicismo de tintes clasicistas, como, de hecho, sucedió en Francia, o donde, al margen de la academias, la propia cultura pictórica estaba anquilosada en las formas del dibujo, cualquier pintor que se pretendiese moderno tenía que reaccionar ante estas convicciones y no todos los hicieron con la misma decisión que los franceses o, cuanto menos, los resultados no fueron tan originales.

De hecho, los ejercicios impresionistas que encontramos en Alemania o Gran Bretaña a menudo resultan algo artificiales, impostados, como si, más que fruto de la expresión propia, fuesen el resultado de aplicar mecánicamente el estilo francés. Por otro lado, en los casos en que los pintores optaron por el eclecticismo, el punto medio al que llegaron resultó poco convincente, en la medida en que estuvo ubicado entre, de un lado, una tradición en la que la mancha había tenido poca presencia, y de otro, la influencia de un estilo impresionista que difícilmente podían interiorizar en tales circunstancias. Pese a que fue recurrente entre los pintores alemanes de la época la peregrinación a París, el impresionismo de este país no fue tan audaz como el desarrollado en España o los Países Bajos, ya que, aun cuando la actitud frente a la realidad, así como los propios motivos y su tratamiento cromático eran similares a los de los franceses, ni la pincelada fue tan suelta ni las formas llegaron a desligarse del todo de las líneas directoras del dibujo. Desde luego, pueden encontrarse ejemplos notables en la pintura alemana, pero parece, en todo caso, que los pintores españoles y holandeses lo tuvieron más fácil a la hora de ejercitar la mancha libre, y no porque hubiesen asumido mejor las lecciones de los franceses sino, más bien, porque esta forma de abordar la imitación era para ellos mucho más natural.

A este respecto, conviene recordar que el propio Manet observó con atención la tradición de estos lugares. Si comparamos su caso con el de Sorolla, podemos ver que la relación de este último con su propia tradición y con lo que de ella se enseñaba en las academias fue bastante más feliz que la del francés. Aunque en las instituciones españolas no dejaba de haber ciertos prejuicios clasicistas con los que, en algún caso, llegó a chocar Sorolla, por lo general, los hallazgos formales del español no supusieron una ruptura con los estilos precedentes sino, antes bien, una evolución fruto del aprendizaje y la observación de estos. Ha de entenderse esta comparativa dentro de sus justos límites y con sus pertinentes salvedades: es obvio que ni Manet eludió toda la tradición francesa ni, tampoco, el estilo que acabó madurando Sorolla puede atribuirse solamente al influjo

nacional. Es sabido que el español, aparte de en Valencia y Roma, se formó también en París, donde fue influenciado no solo por la luz impresionista sino, también, por el compromiso ético de los realistas tanto con la sinceridad del lenguaje como con la representación de determinadas realidades sociales:

Sólido en mi base, empecé a crearme, ya sin temor alguno, mi modo de hacer, bueno o malo, no lo sé, pero sincero, real, reflejo de lo visto por mis ojos y sentido por mi corazón: la manifestación exacta de que lo que siempre he creído que debe ser el arte. [...] Mi único afán desde que ingresé en la Escuela de Bellas Artes de Valencia fue crear una pintura franca, una pintura que interprete la Naturaleza tal como es verdaderamente, o como debe verse... Ahora, en 1912, es cuando mi mano obedece a mi retina y a mi sentimiento. Realmente, a la edad en que debe uno llamarse pintor: ¡después de treinta años de trabajo! (García Sánchez, 2010, pp. 55-58)

Las convicciones de Sorolla en lo relativo a la sinceridad del lenguaje son parejas a las del realismo francés y, por su parte, esa idea de representar la naturaleza tal como es, o como debe verse remite de forma inequívoca a la actitud impresionista. A nivel estilístico, la influencia del impresionismo en la pintura de Sorolla es especialmente palpable en lo que se refiere a la pureza cromática, así como a la vibración de las manchas. Sin embargo, por lo que respecta a la forma de estas manchas, y al hilo de ese eclecticismo del que hablábamos antes, hemos de señalar que los trazos de Sorolla tienen más que ver con la tradición española que con la teoría mosaística de los impresionistas. Y es que, mientras que las manchas de los franceses tienden a distribuirse por igual en todo el cuadro y a presentar, también, un tamaño y carga regulares, las de Sorolla son bastante más versátiles. Si, pensando en Renoir, observamos *El columpio* (Fig. 1), vemos que apenas hay diferencias, o quizá no las hay en absoluto, entre las manchas que construyen los primeros planos de la representación, como, por ejemplo, la primera franja de suelo o los pantalones de la figura que está de espaldas, y aquellas que evocan los árboles y personajes del fondo. Es como si el pintor hubiese aplicado un único pincel grueso a toda la superficie del cuadro, sin preocuparse por singularizar las figuras ni por evocar la profundidad de la escena a través de un progresivo empequeñecimiento de la pincelada. Aunque, según

indica Greenberg (2002), la mancha de Renoir tiende, a partir de 1870, a “semiidentificar amplios planos con el propio plano de cuadro”, estas extensiones están lejos de ser uniformes: el pintor las aborda “en términos de textura cromática más que de función espacial, disolviendo amplias superficies en iridescencias moteadas y turbulentas”, algo que, según este autor, respondería al hecho de que Renoir “sentía menos afición por la definición escultórica incluso que Monet, y nunca estaba seguro de sí mismo cuando articulaba una ilusión del espacio realmente profundo” (p. 61).



Figura 1. *El columpio* (*La balançoire*), de Pierre-Auguste Renoir (1876)

La mancha impresionista es indiscriminada y, en muchos casos, al menos en lo que a la creación de profundidad se refiere, también lo es el color. En *El columpio* de Renoir no parece que el tinte de las manchas se preste al juego del espacio: los puntos amarillos que hay a los pies de los personajes del fondo provocan un contraste con la manchas grises de

alrededor cuya vibración e intensidad remiten a un plano mucho más cercano al espectador. La paleta impresionista, “uniforme en su énfasis de extremo a extremo del lienzo” (p. 60), sacrifica la ilusión de profundidad en aras de un efecto decorativo más coherente con el carácter plano de la superficie que con el espacio natural.



Figura 2. *Almuerzo en el restaurante Fournaise* (*Déjeuner au Restaurant Fournaise*), de Pierre-Auguste Renoir (1875)

Si comparamos *Almuerzo en el restaurante Fournaise* (Fig. 2), de Renoir, y *Cosiendo la vela* (Fig. 3), de Sorolla, vemos que, estando los personajes de una y otra obra bajo el influjo de una luz clara e intermitente que, suponemos, se filtra a través de algún tipo de techado vegetal, las manchas de Sorolla son bastante más limpias que las de Renoir y evocan con mucha más precisión tanto los reflejos del cielo o de los objetos verdosos y ocres del entorno como la luz directa del sol. Por supuesto, entendemos que el tinte de la luz natural difiere en cada escena y que, mientras que a los personajes de Renoir los baña el resplandor azulado de la cúpula celeste, los de Sorolla están recibiendo la luz directa del sol. Pero, pese a que este hecho sin duda hizo que el español pudiera permitirse la aplicación de una gama de colores bastante más amplia y contrastada, lo cierto es que la escena del francés, a nivel cromático, es bastante más uniforme. Las manchas son más sueltas y vibrantes que las de Sorolla, pero no así el color de estas: las sombras, que oscilan entre los grises y el azul, con la presencia puntual de algunos reflejos verdosos, no difieren

mucho de los tonos de luz, también fríos; y en general toda la escena presenta un aspecto algo monótono que ni los puntos bermellones de las flores ni los ocre de la barca, la silla o los objetos de la mesa consiguen aliviar.



Figura 3. *Cosiendo la vela*, de Joaquín Sorolla (1896)

A grandes rasgos, podemos decir que el color de Sorolla está mucho más subordinado a la realidad aparente que el de Renoir, quien se inclinó por establecer un sistema cromático algo más autónomo en el que, según Greenberg (2002), el modelo, tendente a lo pintoresco, es manipulado “en función de un interés anecdótico y del establecimiento de esquemas de diseño” que rubrican el conjunto y le dan coherencia (p. 61). Si observamos *El balandrito* (Fig. 4), vemos que la vibración lumínica del agua no se evoca a través de una superposición de manchas más o menos semejantes, sino por medio de una trabazón de pinceladas que imitan las rizaduras del mar, siendo más reducido el tamaño de estas, así como menos intenso su contraste, a medida que se alejan hacia el fondo. Por otro lado, Sorolla consigue resaltar tanto la figura del niño como la del barco de juguete con una pincelada que construye e ilumina al mismo tiempo. Los trazos persiguen

el contorno del niño, hacen que sus piernas, brazos, espalda y cabeza compongan el gesto preciso, toda vez que son precisas, también, las mezclas de color aplicadas a cada parte. La piel del niño, en las zonas iluminadas por el sol, adquiere tonos ocre, anaranjados y bermellones cuyo contraste no podría ser mayor con las tonalidades frías del mar. Asimismo, las manchas claras, de un azul grisáceo, que patinan sobre su columna vertebral y su costado, evocando los reflejos del cielo y del mar, aportan coherencia a una figura que, de otro modo, parecería recortada sobre el fondo de una manera un tanto artificial.



Figura 4. *El balandrito*, de Joaquín Sorolla (1909)

Hay que señalar, por otro lado, que tales divergencias, semejantes a las que, en lo referido a la implementación de la mancha, podemos encontrar entre gran parte de la producción realista norteamericana y el impresionismo más canónico, tienen mucho que ver con la forma de trabajar de los artistas. Y es que, si la pincelada de los franceses es rápida y expresiva, a la medida de esa realidad aparente que trataban de captar al vuelo, no debemos olvidar que ni Sorolla (al menos en obras tan elaboradas como la que analizamos anteriormente), ni tampoco los estadounidenses llegaron a abandonar el estudio y, por tanto, a pesar de que el influjo de la actitud impresionista les llevó a tomar apuntes y bocetos en el exterior, la ejecución de sus obras es más pausada y analítica.

En el estudio, estos pintores sometían sus apuntes e impresiones a una cocción lenta en la que no faltaba, por cierto, el ingrediente de la fotografía, un recurso que, si bien había influenciado a los propios impresionistas en cuanto al ensayo y descubrimiento de nuevos puntos de vista y encuadres, en el caso de muchos de los realistas periféricos fue bastante

más que eso. Si, todavía hoy, el uso de la fotografía en cierta pintura realista sigue siendo controvertido, no es difícil imaginar hasta qué punto esto fue así durante las postrimerías del siglo XIX y los primeros años del XX, una época en la que la crítica solía denunciar con frecuencia los excesos naturalistas, toda vez que elogiaba la gramática simbolista de los nuevos modernos. El crítico Camille Mauclair (14 de julio de 1910) se refería al maestro valenciano en estos términos:

Sin duda alguna, la influencia del Sr. Sorolla es excelente desde el punto de vista del pleno aire, de la claridad de la paleta, y el gran éxito obtenido por él es de los más legítimos. Pero si el pintor valenciano figura en el rango de los impresionistas más notables, también acepta los defectos de su escuela: es decir, el sacrificio inevitable del carácter psicológico y de la composición á la notación instantánea de la naturaleza tal y como se presenta. Y el estilo y el arte consisten en la elección, en la composición: tal fué el secreto de los inmortales, de Tintoreto, de Rembrandt, de Velázquez, como de Rubens y Leonardo.

El año en que se publicó este artículo, Fry organizaba la exposición *Manet y los postimpresionistas*, en la que dio a conocer al público inglés, junto al propio Manet, a Cézanne, Gauguin, Matisse y Van Gogh. Recordemos que Fry había acuñado el término *postimpresionismo* para, más allá de lo mucho que diferían entre sí los estilos de estos pintores, aludir explícitamente a lo que todos tenían en común: haber superado el estilo y la actitud impresionista. Esta superación significaba, entre otras cosas, el alejamiento de ese lenguaje imitativo que algunos realistas de la época, como Sorolla o Sargent, por ceñirnos al ámbito comparativo que tenemos fijado, no sólo no estaban dispuestos a abandonar sino que, como ya vimos antes, a menudo perfeccionaron con la ayuda de la fotografía. Del mismo modo en que, tal y como dijimos hace un momento, el empleo de este recurso sigue siendo discutido hoy día, sobre todo en cierto realismo comprometido con el *plein air* y la pintura del natural, también son recurrentes las críticas a los excesos imitativos o, visto de otro modo, a unos lenguajes a los que, en términos no muy diferentes a los de Mauclair, se acusa de no ser lo suficientemente expresivos o selectivos, como si acaso pudiera existir algo parecido a “la notación instantánea de la naturaleza” y como si, de hecho, incluso los estilos más imitativos no estuviesen salpicados por la toma de decisiones, la discriminación

de los motivos, las omisiones y síntesis y, en general, todo tipo de modulaciones. Sea como fuere, está claro que las aspiraciones objetivistas de los realistas de principios del siglo XX, apoyadas o no en la fotografía, comenzaban a alejarles de los estilos más valorados por la crítica.

4.2. Manet, los realistas americanos y España.

Pese a las diferencias de contexto, la aplicación selectiva por parte de Sorolla de los hallazgos impresionistas conecta con el eclecticismo de los norteamericanos,. En Estados Unidos no había una gran tradición autóctona y, sin embargo, a pesar de que, además, París quedaba especialmente lejos, los pintores norteamericanos supieron hallar un afortunado punto medio entre los estilos modernos que llegaban de Europa y sus propias convicciones. Aunque, hacia la mitad de la centuria, la capital francesa se había convertido ya en lugar de peregrinación preferente para los artistas de Estados Unidos, no fue hasta los años ochenta cuando el impresionismo irrumpió en un país que, tras haber pasado por una guerra civil, iba abriéndose progresivamente a posiciones más cosmopolitas en las que el irreductible orgullo patrio, otrora basado en la protección frente a las influencias externas, empezaba a encontrar un nuevo basamento en el mercantilismo: “El poder de Norteamérica debía hacerse patente en la superación del Viejo Mundo a base de aplicar los propios medios disponibles” (Walther, 2013, p. 593). En este contexto, los estilos europeos suponían una fuente de recursos que los pintores estadounidenses aplicaron con libertad y escasos prejuicios, en busca de “una forma de expresión específicamente norteamericana”:

Un hecho fundamental para la formación del carácter del impresionismo norteamericano es que la corriente francesa no era sino una de las muchas posibilidades de expresión estética con la que se vieron confrontados en Europa. La pintura figurativa y la composición académica existían para ellos simultánea e indistintamente tanto junto a la pincelada y la paleta impresionistas como junto a las normas de composición de los estilos artísticos posteriores. (p. 494)

Más adelante, el texto alude al pintor francés Bastien-Lepage, cuyas obras fueron muy bien acogidas en Norteamérica precisamente por presentar ese eclecticismo que notamos, sobre todo, en el contraste entre el tratamiento de las figuras, modeladas según los preceptos de la tradición, y un fondo en el que las pinceladas tienden, si bien aun de forma embrionaria, a la soltura impresionista. Esta medida recuerda a la del pintor John Silver Sargent, quien, a pesar de haber sido uno de los primeros artistas en incursionar, de forma más o menos decidida, en el estilo impresionista, no llegó a romper del todo con las formas clásicas, ni siquiera en *Un paseo matinal* (Fig. 5), que es, quizá, junto con *Dos muchachas en la hierba* (Fig. 6), su obra más cercana al moderno estilo francés. Podemos ver que, a pesar de la soltura de las pinceladas y de la viveza del color, el rostro de la mujer está compuesto con cierta meticulosidad, toda vez que las manchas que conforman la vegetación del fondo, así como las que componen el reflejo del cielo en el agua, no provocan la típica vibración impresionista sino que, por el contrario, se alargan en planos de color homogéneos, como vimos que ocurría con Sorolla.



Figura 5 (izquierda). *Un paseo matinal* (*Morning Walk*), de John Singer Sargent (1888).

Figura 6 (arriba). *Dos muchachas en la hierba* (*Two Girls on a Lawn*), del mismo autor (1889)

Por lo que se refiere a la influencia directa de Manet en los pintores norteamericanos, hemos de poner especial atención a los casos de Mary Cassat y Thomas

Eakins. Aunque no fueron pocos los pintores estadounidenses que cruzaron el Atlántico, los casos de Cassatt y Eakins son bastante ejemplares, sobre todo en lo que se refiere a la construcción de ese estilo que, estando a medio camino entre el modernismo y las convicciones clasicistas, encuentra en la tradición de la pintura de mancha española un referente capaz de conciliar estos extremos. Dejando a un lado las aproximaciones puntuales de Sargent al impresionismo, Cassatt es, dentro de los artistas estadounidenses, la pintora que más cerca estuvo de este movimiento. De hecho, durante su larguísima estancia en Francia (pasó allí la mayor parte de su vida adulta), llegó a participar, bajo el patrocinio del propio Degas, en varias de las exposiciones conjuntas de los impresionistas. Las figuras de Cassatt, como las de Degas, a quien la pintora fue leal hasta el punto de rechazar su participación en las exposiciones impresionistas en las que aquel decidió no estar (Walther, 2013), son más cerradas que las de Monet o Renoir, aunque más sueltas y coloridas que las de mayoría de sus compatriotas.



Figura 7 (izquierda). *Niños en la playa* (*Children Playing on the Beach*), de Mary Cassatt (1884)

Figura 8 (arriba). *Niña en un sillón azul* (*Little Girl in a Blue Armchair*), de Mary Cassatt (1878)

Son frecuentes en sus obras los grandes contrastes de color, como los que observamos en *Niños en la playa* (Fig. 7), donde los tonos bermellones, ocre y amarillos contrastan con los planos azulados del cielo y el mar y, sobre todo, con la nívea frialdad de los vestidos. En este sentido, la obra de Cassatt nos recuerda a *Almuerzo en el restaurante Fournaise*: en ambas son frías y azuladas tanto las luces que bañan los trajes claros como las sombras que estos provocan. Puede decirse, incluso, que el caso de la pintora es aún más evidente, por cuanto apenas hay en los vestidos de las niñas reflejos de los colores de

alrededor. Mientras que en los tonos fríos de Renoir todavía aparecen, aquí y allá, pinceladas verdes, ocre y rosadas que evocan, si bien no de la manera más precisa, esa bruma lumínica que envuelve las figuras y las incluye en una atmósfera más o menos naturalista, en Cassatt esta atmósfera es prácticamente inexistente. Algunos elementos tratan de evocarla, como el fondo, bastante fundido y relativamente aéreo, o los zapatos de la primera niña, que sí presentan algunos reflejos cálidos, pero, por lo demás, cada objeto parece responder a su propio juego cromático más que a la relación con el todo, una desviación del uso impresionista del color que, más que mirar hacia la tradición y su conservación de los tonos locales, parece inclinarse hacia la autonomía del lenguaje simbolista. A este respecto, la obra *Niña en un sillón azul* (Fig. 8), uno de los ejemplos más célebres del impresionismo norteamericano, sin duda debido a la soltura de la pincelada y la fuerza del color, presenta, también, elementos que nos recuerdan a esa psicologización del espacio que ya analizamos en Van Gogh o Munch y que en este caso debemos vincular a la influencia de Degas.

Por otra parte, si nos desplazamos al otro lado de la balanza, es decir, si pasamos de los atributos vanguardistas del estilo de Cassatt a los aspectos más tradicionales o menos rupturistas de su obra, debemos señalar que, como ya hiciese Manet, y como poco después haría Eakins, la pintora viajó a España y estudió la obra de Velázquez, Murillo y Goya, y pintó varios cuadros con temas españoles. Lo cierto es que las frecuentes incursiones de estos y otros modernos en tierras españolas no solo estaban orientadas al estudio de los grandes maestros de la pintura de mancha sino que, más allá de eso, tenían una motivación más amplia y difusa: el conocimiento de una región que, desde la década de los treinta, se había convertido, especialmente para pintores y literatos, en un lugar pintoresco, tan cercano como exótico, evocador para el pincel y la pluma, o para una pluma que piensa en el pincel, como sugieren las palabras de Théophile Gautier (1920):

La tarde a que nos referimos estaba el cielo de un azul lechoso teñido de rosa; los campos, hasta donde alcanzaba la vista, parecían un inmenso mantel de oro pálido, en el que se divisaban, de cuando en cuando, como islotes en un océano de luz, los carros tirados por bueyes, que casi desaparecían bajo las gavillas. La quimera de un cuadro sin sombra, tan perseguida por los chinos, allí se lograba. Todo era luz y claridad; el tono más oscuro no pasaba de un gris perla. (p. 16)

No obstante, pese al lugar de España en el imaginario romántico, especialmente significativo desde la segunda década del siglo XIX, la pintura española apenas había sido tenida en consideración en el escenario artístico francés:

Writing about the painterly style in 1861, the Goncourt brothers could name only “the two great painters,” Rembrandt and Tintoretto, while in 1889 the elder Goncourt, Edmond, wrote “true painting, which comprises three men: Rembrandt, Rubens, Velázquez.”. How is that Velázquez, an “unknown” according to André Félibien’s 1688 treatise on painting, came to be recognized as one of the supreme artist of all time -“the most painterly painter who ever lived,” according to Théophile Thoré in 1857; “the painter of painters”, according to Manet? How is it that in France the school of Spanish painting passed from almost complete obscurity to the pinnacle of esteem in less than fifty years, to the extent that in 1852 the Louvre would spend more money to obtain Murillo’s *Immaculate Conception* that it had on any other previous acquisition? And why would an ambitious young painter like Édouard Manet devote most of his early career to an intense investigation of the styles of Goya and Velázquez before he had even traveled to Spain?²⁴ (Tomlinson, 2003, p. 3)

Estas palabras aparecen al comienzo de la obra *Manet-Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, a modo de introducción de las ideas que más tarde se desarrollarán a

24 [Escribiendo sobre el estilo pictórico, en 1861, los hermanos Goncourt solo se refirieron a “dos grandes pintores”, Rembrandt y Tintoretto, mientras que en 1889 el mayor de los Goncourt, Edmond, escribió “la verdadera pintura pasa por tres hombres: Rembrandt, Rubens, Velázquez”. ¿Cómo es que Velázquez, un “desconocido” de acuerdo con el tratado de pintura de André Félibien de 1688, empieza a ser reconocido como uno de los mejores artistas de todos los tiempos -“el mejor pintor que jamás ha existido”, de acuerdo con Théophile Thoré en 1857; “pintor de pintores”, según Manet? ¿Cómo es que en Francia la escuela española de pintura pasa de casi la oscuridad completa al culmen del prestigio en menos de cincuenta años, hasta el punto de que en 1852 el Louvre gastaría más dinero para hacerse con la *Inmaculada Concepción* de Murillo del que había gastado en cualquier otra adquisición previa? ¿Y por qué un joven y ambicioso pintor como Édouard Manet consagraría la mayor parte de su temprana carrera a investigar intensamente los estilos de Goya y Velázquez incluso antes de haber viajado a España?]

lo largo de este apartado. En nuestro caso, no pretendemos ahondar en estos porqués, sino señalar el paso de la mirada francesa “from Idealism to Realism, from Italy to Spain, from Renaissance to Baroque, from carefully finished, porcelain-like surfaces (*léchées*) to an «excessive emphasis on brushy technique»²⁵ (p. 3). La pintura de mancha se convirtió, pues, en el gran referente moderno, aunque en el caso de Manet estas influencias tienen más que ver con los motivos velazquianos que con la técnica del pintor español. Por lo que respecta a Cassatt, si bien es cierto que sus figuras y composiciones nos recuerdan en cierta medida a las de Manet, no podemos obviar que el estilo de la norteamericana es bastante más atmosférico que el de este, y también menos plano. Si comparamos *El Pífono* con alguna de las obras ‘españolas’ de Cassatt, vemos que la figura del muchacho es mucho menos volumétrica que la de, por ejemplo, la *Bailarina con mantilla* (Fig. 9).



Figura 9 (izquierda). *Bailarina con mantilla* (*Spanish Dancer Wearing a Lace Mantilla*), de Mary Cassatt (1873)

Figura 10 (derecha). Fragmento de *Niños jugando a los dados*, de Bartolomé E. Murillo (1675)

Aquí es evidente la influencia de Murillo y, en general, de esa iluminación tenebrista que, acompañando más allá del periodo barroco a la tradición española de la pintura de mancha, se dejó notar, también, y de manera más acentuada si cabe, en la pintura de Eakins. No es que a Manet no le influyese este aspecto: lo que sucede, más bien, es que el francés era mucho más sutil a la hora de tomar prestados determinados recursos, de manera que estos no aparecen de manera literal sino a través de la alusión. Así, ese

²⁵ [desde el Idealismo al Realismo, desde Italia a España, desde el Renacimiento al Barroco, de los acabados meticulosos con superficies como de porcelana al “excesivo énfasis en la técnica de la pincelada] Cita a Goncourt (1989), Vol. 3, p. 617: 12 de agosto de 1891

modelado barroco que en las obras españolas de Cassatt o Eakins es neto y evidente, en las de Manet se ve sintetizado y convertido casi en un símbolo, a menudo consistente en oponer, a esos fondos oscuros tan característicos del Barroco, la claridad de unas figuras que, si bien contrastan con esta negrura de una forma similar a como lo hacen las figuras tenebristas, no emergen progresivamente de la oscuridad sino que se recortan contra ella.

En cuanto a Eakins, hay que apuntar que la influencia barroca en las obras de su etapa española es todavía más evidente que en el caso de Cassatt. Ambos fueron discípulos de Jean-Léon Gérôme, pintor de ascendencia española, amante de los temas orientales y ferviente admirador de Velázquez y Ribera. Pese a que eran frecuentes los viajes a España, es muy probable que los gustos de su maestro influyesen, siquiera como motivación añadida, en la aventura española de Cassatt y Eakins. Este último, en una carta escrita a sus padres tras su visita al Prado, dedicó a los maestros españoles, en especial a Velázquez, las palabras más elogiosas, y aprovechó también para manifestar la opinión, bastante menos halagüeña, que le merecieron las obras de Rubens:

Since I am now here in Madrid I do not regret at all my coming. I have seen big painting here. When I had looked at all the paintings by all the masters I had known I could not help saying to myself all the time, its very pretty but its not all yet. It ought to be better, but now I have seen what I always thought ought to have been done & what did not seem to me impossible. O what a satisfaction it gave me to see the good Spanish work so good so strong so reasonable so free from every affectation. It stands out like nature itself and i am glad to see the Ruben's things that is the best he ever painted and to have them alongside the Spanish work. I always hated his nasty vulgar work and now I have seen the best he ever did i can hate him too. His best picture he ever made stands by a Velázquez and that is

Rubens only quality while it is but the beginning of Velázquez's.²⁶ (Milroy, 2010, p. 286)

El contraste entre la aversión de Eakins hacia las obras de Rubens y sus alabanzas a Velázquez y los maestros españoles nos da una idea clara de lo que el norteamericano buscaba en la pintura, no solo a nivel estilístico sino, también, en cuanto al compromiso del artista con la realidad. No en vano, la pintura de mancha parece estar mucho más cerca de la actitud moderna que un estilo como el de Rubens, en el que no podemos dejar de percibir, más allá de lo teatral y afectado de sus motivos, un cierto idealismo ampuloso. En cualquier caso, la etapa de formación de Eakins en Francia estuvo ligada, también, al aprendizaje y perfeccionamiento de los rudimentos más tradicionales de la pintura. Sin estar, al menos en apariencia, al tanto del conflicto entre Manet y los defensores de la tradición, Eakins solicitó su ingreso en la École des Beaux Arts poco después de llegar a París y allí se sintió admirado por el arte de Gérôme (McKinney, 1942). Ciertamente es que la formación academicista de Eakins tiene menos que ver con una toma de postura voluntaria que con la mera y poco reveladora inercia de un estudiante que, recién llegado a la capital francesa, estaba lejos de poder plantearse otra formación artística que no fuese la convencional (de hecho, Mary Cassatt, cuyo estilo tanto habría de alejarse del academicismo, muy probablemente hubiese estudiado, también, en la École de Beaux Arts, de haber estado permitido entonces el ingreso de mujeres en la institución), pero no es menos cierto que el pintor encontró en esta institución, suponemos que felizmente, algo con lo que no había podido contar en su país natal: el modelo desnudo. La Academia de Bellas Artes de Pensilvania, donde Eakins había iniciado sus estudios, era una de las mejores escuelas de arte de Filadelfia. Sin embargo, debido al puritanismo de la sociedad estadounidense de entonces, allí no estaba permitido el modelo desnudo, de manera que

26 [Ahora que estoy en Madrid, no me arrepiento de mi llegada. He visto una gran pintura aquí. Cuando miré todas las pinturas de todos los maestros que había conocido no pude evitar decirme todo el tiempo, es muy bonita, pero aún no es todo. Debería ser mejor, pero ahora he visto lo que siempre pensé que debería haberse hecho, y no me pareció imposible. ¡Oh, qué satisfacción me dio ver el buen trabajo español, tan bueno, tan fuerte, tan cabal, tan libre de toda afectación! Destaca como la propia naturaleza y me agrada tener las mejores obras de Rubens junto a la pintura española. Siempre he odiado su vulgar y desagradable trabajo y ahora que he visto lo mejor que ha hecho nunca puedo odiarlo también. Su mejor pintura hace destacar la de Velázquez y esa es la única cualidad de Rubens, y eso que son solo los comienzos de Velázquez.]

Eakins, ansioso por aprender más sobre el cuerpo humano, tuvo que complementar su formación en la institución artística acudiendo a clases de anatomía en el Jefferson Medical College (Dominiczak, 2012). En París, en cambio, los alumnos eran invitados a estudiar el modelo desnudo y Eakins no estaba dispuesto a desaprovechar esta oportunidad. No obstante, pese a que, de la mano de Gérôme, el norteamericano se entregó con agrado al aprendizaje de los recursos clásicos de la representación naturalista, esto no le llevó a convertirse en un pintor academicista al uso, adocenado y complaciente con el público. Las ninfas y divinidades desnudas y los cupidos sentimentales de pintores de moda como Bourguereau y Cabanel eran, para su gusto americano, demasiado insípidas (McKinney, 1942).

No puede decirse, por otra parte, que estas convicciones le hiciesen abrazar sin ambages el estilo y la actitud de los realistas franceses, especialmente en lo que se refiere a esa representación instantánea y neta de la realidad, cercana ya a los postulados impresionistas, ya que Eakins estaba convencido de que la realidad debía ser interpretada, y sus elementos debían discriminarse y componerse en el estudio. El propio artista, en una carta a su padre, afirmaba que el pintor ha de mantener un ojo en la naturaleza y apropiarse de sus herramientas para aprender lo que esta hace con la luz, el color y la forma (Burns y Davis, 2009). De modo que Eakins se encontraba en un punto intermedio, aunque no necesariamente equidistante, entre el interés por los recursos tradicionales y los de pintores como Courbet, Degas o Manet. Mientras que, del estilo de Manet, Eakins valoraba especialmente el lugar al que este había conseguido llevar el lenguaje de la mancha, en lo que se refiere tanto a la composición como al compromiso con la realidad social, el norteamericano estaba más cerca de la implicación emocional de los primeros que de la gélida objetividad manetiana, capaz de convertir un motivo tan dramático como lo fue el fusilamiento del Emperador Maximiliano en una estampa plana, desafecta, donde no encontramos ni rastro de la épica que tradicionalmente había acompañado a este tipo de temas.

En cuanto a la coloración de las sombras, quizá el hallazgo impresionista de mayor calado en el realismo posterior, las diferencias que encontramos entre el estilo de los impresionistas más canónicos y el de Eakins son prácticamente análogas a las que antes analizamos, poniendo como ejemplo a Sorolla, al respecto de la mancha. Mientras que los impresionistas, tal y como hicieron con la mancha, tematizan este recurso, haciendo de él

una seña de identidad de su actitud colorista y su ruptura con la tradición del claroscuro, los realistas modernos, por su parte, lo convierten en un instrumento al servicio de la representación naturalista. Un instrumento que, en tanto que tal, es tan adaptativo como la mancha y coexiste con el modelado valorista al igual que aquella lo hace con el dibujo.



Figura 11. *Los hermanos Biglin* (*Biglin Brothers Racing*), de Thomas Eakins (1872)

En el caso de Eakins, como en el de muchos otros realistas, la sombra iluminada es especialmente palmaria en las escenas al aire libre, algo que no entraña ningún misterio por cuanto responde al hecho evidente de que, a plena luz del día, los reflejos lumínicos que dan color a las sombras son bastante más intensos que bajo la luz artificial o en las escenas interiores. En *Los hermanos Biglin* (Fig. 11), las sombras que más llaman la atención son las de los dos remeros. Más allá de ellos, la escena, bastante luminosa y abierta, apenas presenta pliegues u oquedades en las que el pintor hubiese podido explayarse con el sombreado: si acaso los tonos más oscuros de los árboles, que aparecen bastante atenuados y suelen tender al azul por la distancia a la que se encuentran y, casi en el mismo plano de profundidad, el vapor del fondo y los dos barcos de la izquierda, cuyos cascos no están iluminados por la luz del sol sino por los reflejos del agua y, por tanto, son sensiblemente

más oscuros que los objetos circundantes. Pero, en cuanto a los contrastes entre los tonos claros y los oscuros (y, por supuesto, también en lo que se refiere a la composición), las dos figuras centrales son, sin duda, protagonistas absolutas de la escena. A este respecto, llaman la atención las sombras de los pañuelos azules que los remeros llevan anudados a la cabeza, en la medida en que, siendo objetos “aéreos”, es decir, encontrándose a cierta distancia del suelo y rodeados de atmósfera, no deja de ser chocante que constituyan, con mucho, los puntos más “negros” de todo el cuadro. Sin duda, al hecho de que tales puntos atrapen nuestra mirada también contribuye el potente azul de los pañuelos, un color que, a diferencia de lo que sucede con el resto de tonos locales de las figuras, apenas pierde cualidades cromáticas ni en la zona de luz, en la que adquiere un eléctrico tono cobalto, ni en las de sombra, donde vira hacia una especie de ultramar oscurecido con algún tinte acromático. Este tratamiento valorista, que, con alguna salvedad poco relevante, no percibimos en el resto del cuadro, no constituye, sin embargo, una interferencia gramática dentro del lenguaje colorista que impera en la obra, debido fundamentalmente a que este tipo de azul, a diferencia de otros tonos más cálidos o luminosos, es susceptible de ser oscurecido con negro u otro tinte similar sin que por ello se resienta su singularidad cromática.

Por otro lado, mirando el cuadro de Eakins desde una perspectiva naturalista, el claroscuro de los pañuelos parece estar justificado, en la medida en que, según inferimos del planteamiento lumínico de la escena, las partes oscuras de estas prendas no están siendo afectadas por ningún reflejo proveniente del cielo, del lago, o de cualquier objeto próximo, algo que sí sucede con prácticamente la totalidad de los elementos circundantes. Encontrándose, pues, libres de la influencia de luces secundarias, es más que probable que, ante los ojos del pintor, los azules se oscureciesen con tal rotundidad. Si llevamos nuestra vista más abajo, vemos que esto no sucede ni siquiera en aquellos recovecos más ocluidos, como, por ejemplo, en las sombras que anidan bajo las piernas de los remeros. Tanto estas sombras como las que oscurecen las camisetas, las caras y las extremidades, si bien no son excesivamente coloristas por cuanto no vemos en ellas una vibración cromática siquiera cercana a la del impresionismo, tampoco puede decirse que sean decididamente valoristas, pues no consisten en el mero oscurecimiento del tono local sino que, como vemos en la imagen (Fig. 11), parecen estar salpicadas por los matices verdosos y rojos provenientes del lago y de la madera de las embarcaciones.

Qué duda cabe de que, de haber modulado Eakins, a través del claroscuro academicista, los valores percibidos por su mirada, las cualidades volumétricas de los personajes hubiesen sido bien distintas. Pero, como sucede en la pintura al aire libre de Manet y, en general, en casi toda la pintura impresionista en la que aparece la figura humana bañada por el sol, la anatomía de los remeros no está modelada a través de una transición progresiva de los valores más claros a los oscuros sino que pasamos, de forma abrupta, de una región a la otra. Esto no implica que cada una de estas regiones, la de luz y la de sombra, sean planas u homogéneas. Al contrario: las claridades de los rostros, las extremidades y las prendas, así como sus partes oscuras, son vibrantes y están llenas de matices plásticos (muchos más, de hecho, que los que encontramos en escenas similares de Manet). Lo que sucede es que estos matices no se deben a la implementación del modelado valorista sino a los contrastes cromáticos y, también, matéricos: pinceladas amarillas, ocre, blanquecinas e, incluso, ligeramente violáceas, recorren, con más o menos carga, la anatomía de los remeros.

A este respecto, hay que señalar que, si en el impresionismo, la opacidad de la pincelada tiende a ser uniforme, contribuyendo a esa planitud que, como ya vimos, tenía que ver, también, tanto con la regularidad de la mancha como con la escasa discriminación cromática entre los diferentes planos de profundidad, en el caso de Eakins y, en general, del realismo moderno, la carga pictórica es también adaptativa: mientras que, siguiendo con nuestro ejemplo, percibimos en la piel de los remeros densos empastes que nos recuerdan al tratamiento rembrandtiano y que, tal y como sucede en las obras del maestro holandés, han sido reservados para las regiones de luz de las figuras, por lo que respecta a otras zonas del cuadro, correspondientes bien a lo que podríamos considerar como fondo (el lago, los árboles o el cielo), bien a objetos cuyo papel es secundario (los barcos del fondo), vemos que, si bien aparecen, aquí y allá, pinceladas relativamente cargadas (especialmente las que hacen vibrar la superficie del lago), lo que encontramos bajo estos jirones de materia es una base mucho más liviana en la que, de hecho, aflora continuamente el entramado de la tela. Según Greenberg (2002), Eakins “se fijó algunos objetivos idénticos a los del impresionismo, aunque los percibía sólo nebulosamente”. Siendo justos, más que a una percepción “nebulosa”, quizá habría que atribuir el comedimiento con que el norteamericano aplicó los recursos impresionistas a un privilegiado sentido de la medida:

Eakins casi no tuvo estilo; si existe un estilo que no sea académico y sí natural, neutral y transparente -digamos, un estilo como el de la poesía de Goethe (y el de su idioma en verso)- entonces Eakins lo tuvo, a su manera personal y limitada. Y fue un estilo neutral y natural no tanto porque lo compartiera con otros, como a causa de la honestidad y oportunidad con que lo usó, sin florituras, sin “retoques”, sin elegancias ni inelegancias. Fue un estilo llano pero no pedestre. (p. 202)

4.3. La influencia de Eakins en la Escuela Ashcan.

Desde el momento en que el epicentro de la evolución artística se trasladó de París a Nueva York, los realistas norteamericanos empezaron a sentirse cada vez más fuera del arte que se consideraba relevante, toda vez que, por su parte, dentro del mismo sistema de vasos comunicantes, algunos pintores europeos, tras este cambio de capitales, cogieron, de mano de sus homólogos estadounidenses, el testigo del realismo moderno. Durante las décadas en que el escenario artístico de Estados Unidos aún no había sido sacudido por la irrupción del expresionismo abstracto, los pintores de este país pudieron indagar en el lenguaje del realismo con relativa tranquilidad y sin demasiadas vacilaciones en cuanto a si su estilo era o no lo suficientemente moderno. Como si, de algún modo, la hegemonía de la pintura de vanguardia y, más concretamente, su progresiva ruptura con la imitación, tendiese, por norma, a relegar a los pintores realistas a un espacio marginal, desatendido o directamente denostado por la crítica, la mudanza de la pintura de vanguardia desde Europa a Estados Unidos supuso una mala noticia para los realistas del Nuevo Continente:

Hay una línea directa que desciende desde Thomas Eakins a través de Robert Henri a Hopper, en la cual Henri fue un estudiante de Eakins y Hopper lo fue de Henri — y el mismo Eakins descendía de la Academia de Bellas Artes de París y del pintor Gérôme—. El expresionismo abstracto, incluso el alto modernismo, intersectan esa historia como un meteoro intersecta el ritmo ordinario de los planetas del sistema solar. [...] En 1913, e incluso antes en la galería Stieglitz, artistas como Picasso y

Matisse fueron presencias marginales, demasiado salvajes a su manera para constituir una amenaza seria al arte tal como Henri, sus seguidores y sus enemigos lo entendían. Pero en la era de Hopper, el expresionismo abstracto difícilmente podía ser considerado como marginal. Hopper y los artistas que lo entendieron, incluso aquellos que él entendió como marginales, todos corrían el riesgo de ser excluidos. (Danto, 1999, p. 132)

Las palabras de Danto nos proporcionan un resumen tan sucinto como valioso de la evolución del realismo norteamericano desde Thomas Eakins, a quien tomamos como ejemplo a la hora de analizar las características de un realismo ecléctico, hasta Edward Hopper, cuyas obras condensan, a través de la extrema sutilidad de su estilo y del también sutil, nunca afectado o grandilocuente, carácter alegórico de sus imágenes, mucho de lo que la pintura estadounidense aportó al realismo moderno, tanto en un sentido literario o poético como formal. En la mitad de este segmento, o de esta crónica, encontramos a Robert Henri y la Escuela Ashcan, como fue denominado, más tarde, el grupo de artistas compuesto, aparte de por el propio Henri, por John Sloan, George Bellows, William Glackens, George Luks y Everett Shinn.

Los seis habían trabajado, o estaban relacionados en mayor o menor medida, con la ilustración periodística y el diseño publicitario. Si Bellows, el más joven del grupo, había dejado Columbia para mudarse a Nueva York y asistir a las clases de Henri, el más veterano, este último había viajado a Manhattan tras dejar su puesto en la Academia de Bellas Artes de Pensilvania, donde había conocido a Eakins (Zurier, 2006). En nuestro anterior análisis de la obra de Eakins, tanto por haber estado restringido este a una comparación de acento formal con la pintura francesa como por el hecho de que, dentro de esta comparación, el estadounidense ostentaba el papel de la medida y el eclecticismo, no hemos atendido lo suficiente al carácter bohemio y revolucionario de Eakins. Pese a que las cuestiones de este tipo exceden los límites de nuestro análisis, en este caso, como en otros que, también, han supuesto una excepción al respecto en la medida en que son relevantes a la hora de comprender las mutaciones formales del estilo realista, es necesario profundizar un poco más no ya en el carácter indómito del propio Eakins sino en cómo esta actitud, especialmente en lo que se refiere a su aparatosa salida de la institución en la que se enseñaba (provocada por el escándalo que causó la introducción, por parte del pintor, de

modelos desnudos), influyó en Henri y, por extensión, en los pintores de la Escuela Ashcan:

The storm kicked up by Eakins's withdrawal from the Academy was still top gossip among the students when fall clases began. Upperclassmen pounced upon the incoming freshmen, eager to retell their entincing tales to such wide-eyed, impressionable youth. [...] "It was an excitement to hear his pupils tell of him," observed one of those entering fresmen named Robert Henri. At twenty-one, Henri's knack for painting had lately been confined to decorating souvenir clam shells with intricate scenes near his home in Atlantic City. Now Henri, impressed by the Eakins commotion, realized that art could be inspiring and stimulating as well.²⁷ (Perlman, 2012, p. 24)

Es evidente que no podemos atribuir a las anécdotas de un solo hombre la inoculación del germen revolucionario en la pintura norteamericana. Pero lo cierto es que, dentro del guión que estamos siguiendo, no podemos dejar de remarcar tanto el punto de inflexión que las andanzas de Eakins supusieron para Henri como la influencia posterior de este en el resto de la Escuela Ashcan y, algo más tarde, en Hopper. Por lo que respecta a estas andanzas, es decir, a las fricciones de Eakins con las instituciones de la época, debemos referirnos, asimismo, a un episodio que ilustra con bastante claridad el puritanismo imperante en los círculos artísticos y culturales de Filadelfia: la recepción, por parte de los críticos, de *La clase práctica de Gross* (Fig. 12). A primera vista, la pintura no parece dar motivos para el escándalo, sobre todo si la comparamos con algunas de las obras más cáusticas y epatantes que el realismo francés llevaba ofreciendo ya más de una década. La escena, que alude de manera bastante obvia a la obra de Rembrandt *Lección de*

27 [La tormenta que levantó la salida de Eakins de la Academia seguía siendo un chisme entre los estudiantes cuando comenzaron las clases de otoño. Los estudiantes de los cursos superiores se abalanzaban sobre los recién ingresados, ansiosos por volver a contar sus relatos a una juventud tan impresionable, que les escuchaba con los ojos muy abiertos. [...] "Fue emocionante escuchar a sus alumnos hablar de él", observó uno de los estudiantes de primer año llamado Robert Henri. A los veintiún años, la habilidad de Henri como pintor se había limitado, en los últimos tiempos, a decorar conchas de almeja a modo de suvenir con detalladas escenas cerca de su casa, en Atlantic City. Ahora Henri, impresionado por el escándalo de Eakins, se dio cuenta de que el arte también podía ser inspirador y estimulante.]

anatomía del profesor Tulp, está compuesta cuidadosamente, atendiendo a un clásico y equilibrado esquema triangular en el que el prestigioso cirujano es la figura más importante. Las pinceladas, si bien presentan cierta soltura –la crítica las vinculó al “moderno estilo francés” (Goodrich, 1933)–, no dejan de estar a servicio de un modelado valorista en el que el recurso principal es el cuidadoso claroscuro que esculpe los cuerpos de los protagonistas bajo la intensa luz cenital y que, del mismo modo, consigue atar a un fondo de penumbra y escasos contrastes las figuras, algo más lejanas, de los asistentes a la lección. Sin embargo, dentro de esta composición en la que, en primera instancia, nada parece impertinente, hay un elemento que escandalizó a quienes presenciaron la obra: tanto la mano derecha del cirujano como las de algunos estudiantes están llenas de sangre, de una sangre rotundamente roja y visceral, que contrasta con los medios tonos del resto del cuadro y que, para mayor escabrosidad, se escurre por entre los dedos e incluso salpica algunos elementos cercanos a la incisión, como la blanca manga de camisa que asoma bajo la chaqueta del hombre que está manipulando el bisturí. Podemos medir el malestar y, aún más, la repulsión que causaron estos detalles en las duras palabras del crítico S.G.W. Benjamin (1880):

The monochromatic tone of the composition is, perhaps, intentional, in order to concentrate the effect on the bloody thigh and the crimson finger of the operating professor. But as it is, the attention is at once and so entirely directed on that reeking hand as to convey the impression that such concentration was the sole purpose of the painting. In similar paintings by Ribeira, Regnault, and other artists of the horrible, as vivid a result is obtained without sacrificing the light and color in the other parts of the picture; and the effect, while no less intense, is, therefore, less staring and loud. As to the propriety of introducing into our art a class of subjects hitherto confined to a few of the more brutal artists and races of the Old World, the question may well be left to the decision of the public.²⁸ (pp. 209-210)

28 [El tono monocromático de la composición es, quizá, intencional, a fin de potenciar el efecto del muslo sangriento y el dedo carmesí del profesor que está operando. De este modo, toda la atención se dirige de inmediato a esa mano maloliente, dando la impresión de que esta focalización es el único propósito de la pintura. En pinturas similares de Ribera, Regnault y otros artistas de lo horrible, un resultado igual de vívido es obtenido sin sacrificar la luz y el color en el resto de la imagen; y el efecto, aunque no es menos intenso, es, por lo tanto, menos llamativo y estridente. En cuanto a la pertinencia de introducir en nuestro arte un tipo

Aunque las palabras del crítico nos llevan a pensar que a la sociedad de la época, especialmente en el ámbito geográfico del pintor, no le costaba mucho sentirse contrariada, esta suspicacia, que hoy nos parece del todo exagerada, no debería hacernos trivializar la crudeza de *La clase práctica de Gross*, pues, incluso desde una perspectiva más amplia, menos ceñida al contexto artístico y moral de la Norteamérica del siglo XIX, la obra de Eakins es, si no un punto de partida, sí el ejemplo más célebre y temprano de una nueva forma de mirar y representar. Y esto es así no solo porque el estadounidense mostrase “una significativa independencia en sus métodos y la elección e interpretación de los temas” (Prendeville, 2001, p. 15) sino, de manera más precisa y, acaso, más determinante para la evolución del realismo posterior, por haber cuestionado, especialmente a través de la obra que estamos comentando, la tradicional identificación del arte con la belleza. Por encima de lo controvertida que resultase entonces *La clase práctica de Gross* y, también, de lo que la siembra de esta controversia por parte de Eakins supone a la hora de poder calificar al estadounidense como un artista crítico, libérrimo y, a la sazón, moderno, aquel reguero de



Figura 12. *La clase práctica de Gross* (*The Gross Clinic*), de Thomas Eakins (1875).

de temas hasta ahora limitados a algunos de los artistas y razas más brutales del Viejo Mundo, la cuestión puede dejarse en manos del público.]

sangre es, sobre todo, un indicador que señala el nuevo interés de los artistas por aquellos temas, o aquellos tratamientos, que hasta el momento se habían considerado indignos:

Lo que confería al cuadro su particular fuerza era precisamente la violación del decoro. No se trataba sencillamente de incomodar a los escrupulosos, sino más bien del hecho de que se había roto una regla cardinal del arte. La regla, como aparecía de manera recurrente en la enseñanza y los tratados académicos, era que el arte, que debe ser bello, no debe llevar asociados temas inquietantes ni formas desagradables. (Prendeville, 2001, p.16)

Si la relación del arte con la belleza había presidido las prácticas precedentes, podemos decir que la ruptura de esta “regla cardinal del arte” constituye, en un plano diferente al de las revoluciones formales aunque, en muchos casos, relacionado con ellas, la característica diferencial más intensa y determinante del pensamiento artístico moderno. Danto (2005) hace de esta cuestión un aspecto trasversal de la evolución del arte del siglo XX, a través del cual podemos entender muchas de las derivas e inclinaciones de unas vanguardias que, según el autor, abrieron “una brecha entre el arte y la belleza que antes habría resultado impensable”, pues, de no ser “por las vanguardias artísticas del siglo XX, casi con toda certeza los filósofos seguirían enseñando que el vínculo entre arte y belleza es conceptualmente riguroso” (p. 68). Por lo que respecta al tema que estamos tratando, qué duda cabe de que, aquí, la ruptura con el *a priori* de la belleza forma parte, también, de la idiosincrasia del realismo moderno. No obstante, el camino que marca, desbroza y alumbra *La clase práctica de Gross* (al menos dentro del contexto norteamericano) no es solo aquel que, de la mano de algunos realistas, habrá de internarse en lo mórbido o escabroso, sino un sendero hecho de libertad y ausencia de prejuicios, al que dieron continuidad los pintores de la Escuela Ashcan.

Aunque algunos realistas de la generación anterior, como el propio Eakins, habían avanzado en esta dirección, este grupo terminó de introducir el espíritu del realismo francés en la pintura de Estados Unidos, dando continuidad a un proyecto que, en su país natal, había sido superado y vuelto a superar por el apresurado devenir de las vanguardias. Mientras que en Francia estaba a punto de aterrizar el cubismo y, en no mucho tiempo, Marcel Duchamp habría de construir sus primeros *ready-made* e incluso se atrevería a

decretar el fin de la pintura, en Estados Unidos, los pintores de la Escuela Ashcan agarraban con firmeza el testigo de los Courbet, Degas o Manet y lo llevaban a su propio territorio. Un territorio que, como en el caso de los realistas franceses, era el de los clubes, los cafés, el ocio burgués y las reuniones sociales, pero también y muy especialmente, el de la vida urbana a todos sus niveles y en todas sus manifestaciones. Como señala Zurier (2006) en su exhaustivo análisis de la Escuela Ashcan, en los Estados Unidos nadie había visto antes una pintura como la desarrollada por los discípulos de Henri:

In the history of American art, scenes of everyday life had usually depicted rural subjects, or the elegant drawing rooms of genteel households. The few artists who had depicted urban genre in the industrial age usually followed the lead of the late-Victorian painter John George Brown. In contrast to the active paint handling, familiar address, and sly humor that pull the viewer into the scene in *Hairdresser's Window*, Brown's sentimental images of street urchins used slickly detailed brushwork and an omniscient, third-person narrative that allowed viewers to look down upon their subjects visually, socially, and morally. By Sloan's time, however, genre paintings such as Brown's were considered distinctly lowbrow, the stuff of barroom decoration and printed reproductions.²⁹ (p. 2)

Por lo que a los géneros urbanos respecta, desde los temas callejeros de Brown hasta *Hairdresser's Window* (1907), siguiendo con los ejemplos de Zurier, observamos un salto hacia una realidad directamente vivida, experimentada desde la vecindad y no desde la mirada cenital, idealizante y costumbrista, de la pintura victoriana. Claro que la propia cultura urbana también había cambiado sustancialmente desde los tiempos de Brown, cuya

29 [En la historia del arte americano, las escenas de la vida cotidiana habían representado normalmente motivos rurales o elegantes salones de casas señoriales. Los pocos artistas que se habían acercado a lo urbano en la era industrial seguían, por lo general, el ejemplo del estilo victoriano tardío de John George Brown. En contraste con *Hairdresser's Window*, que atrae al espectador con sus lugares cotidianos, su mordacidad y el manejo vivo de la pintura, las imágenes sentimentales de niños callejeros de Brown, representadas con todo detalle y vistas en tercera persona por un narrador omnisciente, invitan a los espectadores a observar desde arriba (en sentido visual, social y moral) a estos personajes. En la época de Sloan, sin embargo, las pinturas de género al estilo de Brown eran ya consideradas como propias de una cultura popular, baja, el tipo de imágenes que podían encontrarse en las paredes de un bar o en reproducciones impresas.]

actividad se despliega durante el último tercio del siglo XIX. En la Era Progresiva (1895-1917), los norteamericanos (y, en particular, los habitantes de Nueva York) contemplaban una ciudad nunca vista hasta entonces: entre 1890 y 1910 su población se había casi duplicado, debido a la anexión de los municipios cercanos y, sobre todo, a la inmigración. Más del setenta y ocho por ciento de sus cinco millones de habitantes eran extranjeros o hijos de inmigrantes, o procedían de otras regiones de Estados Unidos. Atraídos por el empleo en la industria, las finanzas o el nuevo *white collar sector*, todos ellos crearon una ciudad políglota en la que la gente cambiaba de residencia con frecuencia y donde el propio *skyline* parecía estar constantemente en movimiento (Zurier, 2006).

Los pintores de la Escuela Ashcan son, a un tiempo, participantes y observadores de esta ciudad en perpetuo cambio. Pertenecientes a la clase media e instruidos más en el mundo periodístico que en las academias de arte, viven en la ciudad, habitan los rincones representados y empatizan con sus gentes; pero a la vez se enfrentan a esta realidad como reporteros, testigos objetivos que registran al vuelo el acontecer trémulo de la urbe. Esto les aleja, como apuntábamos antes, de la mirada omnisciente de Brown, toda vez que les acerca a la objetividad y el literalismo de los modernos franceses. Sin embargo, hay varios aspectos en los que la pintura de Ashcan difiere de la de los primeros realistas.

En primer lugar, las diferencias entre el contexto urbano de los primeros años del siglo XX y el París de la década de 1860 prescribían, o acaso posibilitaban, nuevas formas de mirar y representar la vida en la ciudad. La nueva metrópolis era un anticipo, o quizá algo más que eso, de la urbe contemporánea: el mercantilismo, las vallas publicitarias y los anuncios de todo tipo inundaban las calles, y los discípulos de Henri, desde una actitud fascinada y reflexiva al mismo tiempo, centraron su interés en la forma en que los medios de comunicación de masas daban forma al conocimiento de la vida contemporánea. Esto nos hace pensar en Andy Warhol (quien, no en vano, citó en alguna ocasión a Sloan como uno de sus artistas favoritos) y, en general, en una cultura del espectáculo y los *mass media* que, aun siendo característica de nuestra era, ya estaba muy viva en la Nueva York de principios del siglo XX (Zurier, 2006). 4. No obstante, pese a que, como Warhol, estos pintores habían dejado atrás el provincianismo de sus ciudades natales para buscar inspiración en el trasiego comercial de Manhattan, su actitud era mucho más comprometida, menos fría e irónica que la del gran artista pop.

En segundo lugar, mientras que los realistas franceses, desde sus principios de honestidad e inmediatez (y el consiguiente rechazo a los esquemas de la tradición) hubieron de crear su propio lenguaje imitativo, la experiencia de los discípulos de Henri en el mundo del arte comercial les proporcionó una serie de recursos y técnicas de representación especialmente efectivas a la hora de plasmar el dinamismo y la multiplicidad de estímulos de la nueva urbe. Abordaron sus respectivos proyectos desde unos principios que, a grandes rasgos, coincidían con los del pintor de la vida moderna, pero esa ausencia de prejuicios característica del realismo norteamericano más avanzado (lo que les permitía, como vimos en el caso de Eakins, hacer uso de cualquiera recursos, bien modernos, bien tradicionales, que les pudieran resultar útiles), unida, en este caso, a su dominio de la ilustración periodística, les llevó por un camino bastante menos experimental, más seguro, que el de aquellos pioneros. No en vano, era difícil que una ciudad como Nueva York, cuyos rincones estaban, cada vez más, cubiertos por anuncios e imágenes publicitarias (el tipo de imágenes que tan bien conocían los pintores de Ashcan) no hubiese sugerido, casi impuesto, una forma genuina de representar estos lugares. Tal y como señala Zurier (2006), la creciente importancia de las imágenes en la vida neoyorquina cuestionó las viejas ideas acerca del realismo y exigió, con ello, nuevas formas de enfrentarse a lo real:

This dilemma was the outgrowth of trends in art, literature, philosophy, and journalism that had developed during the nineteenth century, an age that saw the growth of positivist sociology as well as the “invention of everyday life” as a literary subject and growing political concern with the lives of the working poor and the middle class. By the end of the century, the project of Balzac's *Human Comedy* (1829–50), “copy[ing] the whole of society and reproduc[ing] it in all its tumultuous agitation,” still seemed vital but less and less attainable.³⁰ (p. 9)

30 [Este dilema fue el resultado de las tendencias en el arte, la literatura, la filosofía y el periodismo que se desarrollaron durante el siglo XIX, una era que contempló el auge de la sociología positivista, así como la “invención de la vida cotidiana” como un tema literario, y una creciente preocupación política por las vidas de los trabajadores pobres y la clase media. A finales de siglo, el proyecto de *La comedia humana* de Balzac (1829-1850), “copiar la sociedad en su conjunto y reproducirla en su tumultuosa agitación”, se antojaba todavía vital pero cada vez menos alcanzable.]

No obstante, si pensamos en esta comparativa entre los realismos literario y pictórico, habremos de convenir en que el enfoque de los realistas franceses, si bien se dio en el contexto de aquellas preocupaciones políticas aludidas por Zúñiga, condujo a unos modos de representación que no podían, ni pretendían, aludir a la realidad social del modo en que lo hicieron los literatos. Es cierto que las escenas capturadas por estos pintores constituyen un reflejo fidedigno de la vida del momento, un repertorio de instantáneas con las que podemos acceder al mundo que habitaron sus autores o, en su caso, complementar, desde la imagen, la sociedad descrita y analizada por el realismo literario. Pero no es menos cierto que la práctica de Courbet, Degas y, sobre todo, Manet, basada en una percepción visual inmediata, distanciada y, casi siempre, carente de toda valoración o puesta en contraste de los ejemplares sociales retratados, tiene más que ver con las anotaciones rápidas, periodísticas, de los pintores de Ashcan, que con el proyecto realista de Balzac³¹. De hecho, en muchos casos, los discípulos de Henri se acercaron más a la elocuencia y profundidad del retrato social literario que los realistas franceses. Observemos, por ejemplo, *Los dos son miembros de este club* (1909), de George Bellows, acaso el pintor más incisivo del grupo:

El título de la obra alude al aspecto racial del tema. Uno de los boxeadores es negro, y mientras ese hecho eleva la tensión dramática de la pintura, también pone el dedo en la llaga del momento, como siempre suele ocurrir con Bellows. El famoso boxeador negro Jack Johnson, campeón invencible, estaba en el punto de mira de una publicidad racista que pretendía encontrar “una esperanza blanca” que lo derrotara. El título original de Bellows, *El negro y el hombre blanco*, retoma una expresión que debió de oír murmurada entre la multitud que presenciaba el combate. *Los dos son miembros de este club* alude con sarcasmo al hecho de que el hombre negro sólo podía ingresar en un club de hombres blancos bajo estas peculiares circunstancias. (Prendeville, 2001, p. 25)

31 Ya vimos en Bozal (2006) que Manet persiguió el tipo de concisión característica del periodismo y la narración folletinesca.



Figura 13. *Los dos son miembros de este club* (*Both Members of This Club*), de George Bellows (1909)

Poco después, continuando con los aspectos más críticos de la obra de Bellows, el autor alude a *Los habitantes de las cavernas* (Fig. 14), una obra en la que, tanto por la elocuencia del título como por lo que la propia pintura muestra, la crítica social es aún más evidente que en el ejemplo anterior:

La luz del día penetra la oscuridad de las casas de vecinos desde donde observa el espectador, como se si hubiera abierto una puerta que releva el hacinamiento e insinuara la marginalidad y las borracheras, con niños vagando siempre por las calles”. (p. 25)

La mirada de Bellows se acerca, según el autor, “a la concepción de la pobreza urbana tal y como aparece reflejada en la literatura reformista, sobre todo en la famosa obra de Jacob Riis *Cómo vive la otra mitad*, de 1890” (p. 25). En primera instancia, este paralelismo no parece novedoso o, cuanto menos, podría ser visto como una mera

actualización de aquellos vínculos entre la actitud de los pintores franceses y el interés por lo social del realismo literario coetáneo o inmediatamente anterior a la pintura de Courbet. Sin embargo, tal y como observa Nochlin (2004) al respecto de la práctica francesa, en lo que se refiere “a las obras realistas en sí, la conexión entre arte y actitudes sociales específicas se hace más amorfa”, hasta el extremo de que uno pueda plantearse “hasta qué punto las obras más importantes que hizo Courbet en los años cincuenta reflejan efectivamente sus convicciones políticas izquierdistas” (p. 39). Según la autora, el hecho de que los cuadros de Courbet fuesen “socialmente incendiarios” no se debe a la presencia de un mensaje explícito sino a “sus representaciones desidealizadas, insólitamente directas y prosaicas, de temas relacionados con las clases humildes de la época” (p. 40). En ese sentido, la obra del pintor francés tendría menos que ver con la narrativa de Zola, volcada en “demostrar los efectos inevitables de la herencia y las inexorables predaciones de un sistema social injusto” (p. 42), que con la de Flaubert, quien “despreciando a la muchedumbre y sus obras, creó, sin embargo, los pocos personajes a su semejanza que mueven a empatía” (p. 42). En el capítulo dedicado a la pintura metafísica, traeremos a colación, de la mano de la estética de Lukács (1969), las respectivas concepciones de los caracteres sociales de Diderot y Lessing. El primero, si bien fía la variedad de caracteres del drama a las condiciones sociales de cada personaje, no da tanto peso a la necesidad de fundamentar esta variedad en un contraste basado en los intereses opuestos de clases, como sí hace Lessing y, sobre todo, el propio Lukács. Siguiendo este debate, podríamos pensar que el tipo de variedad a la que alude Diderot, valiosa por sí misma, escindida de cualquier dialéctica que la condicione o dé un sentido histórico y social al conjunto y, en cierto modo, natural, está estrechamente relacionada tanto con los caracteres psicológicos de Flaubert como con la pintura de los realistas franceses. Asimismo, la necesidad de contraste planteada por Lessing nos remitiría a la clase de narrativa realista que practicó Zola, mucho más evidente que la de Flaubert (y también que la de Balzac) en su puesta al desnudo de las tensiones sociales.

En todo caso, es posible que Nochlin no hubiese considerado tan amorfo el vínculo entre la pintura realista y ciertas actitudes sociales, ni tan dudosa la presencia del pensamiento izquierdista en la obra de Courbet de haberse parecido esta a la de Bellows, quien sin duda habría obtenido el visto bueno de Zola por su áspero retrato de las clases populares. Las figuras más distinguibles dentro del nutrido avispero representado en *Los*

habitantes de las cavernas pertenecen a un grupo de mujeres y niños de los que bien podríamos decir, usando un extracto de *Germinal* (1885), que “gesticulaban hablando a la vez, en medio de un tumulto propio de un hormiguero en revolución”. No cabe duda, contemplando una obra como esta, en la que todo está lleno de gestos, de interacciones e historias humanas, de que la pintura de Bellows y, por extensión, la del resto de la Escuela Ashcan, es mucho más elocuente, narrativa y dinámica que la de los realistas franceses. Sin embargo, tal y como indica Zurier (2006) (al hilo de la comparativa establecida por Prendeville entre Bellows y Jacob Riis), la mirada de estos pintores tiene menos que ver con la del realismo literario francés (y, especialmente, con el proyecto balzaquiano de *La comedia humana*) que con la literatura de unos realistas americanos que, desde William Dean Howells hasta Theodore Dreiser, recogieron en sus novelas tanto las vicisitudes de la vida urbana como los problemas técnicos de la representación realista. El concepto de experiencia, que Henri llamaría simplemente “vida” (*life*) o “sumergirse en ello” (*soaking in it*), estaba cambiando los fundamentos del realismo literario y filosófico, sustituyendo la descripción minuciosa y la autoridad de las leyes universales por el documento directo, subjetivo, del autor que se envuelve en la realidad y participa de ella. No obstante, según aclara la autora, sobre periodistas, ilustradores, literatos y, en general, todos aquellos actores en los que, de una forma u otra, recaía la responsabilidad de ofrecer un testimonio verídico de la realidad, pendía un dilema que no es, por lo demás, ajeno al realismo pictórico:

As newspaper editors debated whether articles should be written in the first person or whether illustrations should be signed, readers were asked to ponder the “reality” of an objective account produced anonymously as opposed to the subjective writing of an on-the-scene eyewitness. Does reality reside in statistics or in poetry? In a photograph made mechanically or in a drawing made by a sentient individual? In the experience of the body or the evidence of the eye? If the modern city was experienced as surface appearances, as some turn-of-the-century commentators claimed it was, and popular journalism consisted of superficialities,

was “the real” therefore to be found by digging beneath the false or deceptive surface and exposing the truth to light?³² (p. 10)



Figura 14. *Los habitantes de las cavernas (Cliff Dwellers)*, de George Bellows (1913)

Durante el cambio de siglo, la balanza parecía inclinarse, cada vez más, hacia el valor de la experiencia directa y el testimonio subjetivo de lo aparente, de modo que la autenticidad se convirtió en un principio *per se*, algo que podía garantizar, si no el conocimiento profundo y objetivo de la sociedad y su devenir, sí al menos un retazo sincero y genuino de las escenas de la vida urbana. Así, los documentales, el cine o las revistas llegaron a traspasar la frontera entre realidad y ficción, objetividad y subjetividad, artículo y propaganda, en busca de nuevas formas de describir la vida real. Los pintores de Ashcan fueron sensibles, a su vez, a esta mezcolanza, y a menudo se hicieron eco de las

32 [Mientras los editores de periódicos debatían si los artículos debían escribirse en primera persona o si las ilustraciones debían firmarse, se pidió a los lectores que ponderasen la diferencia entre la “realidad” de un reportaje producido de forma anónima y la escritura subjetiva de un testigo presencial. ¿Reside la realidad en las estadísticas o en la poesía? ¿Es una fotografía realizada mecánicamente o en un dibujo efectuado por un individuo sensible? ¿En la experiencia del cuerpo o en la evidencia del ojo? Si la ciudad moderna se experimentaba a través de apariencias superficiales, como afirmaron algunos críticos de principios de siglo, y el periodismo popular consistía en superficialidades, ¿consistía “lo real”, por tanto, en excavar más allá de aquella superficie falsa y engañosa para sacar la verdad a la luz?]

diferentes versiones de lo “real” presentes en los medios de comunicación populares. El carácter documental de estas obras ha provocado que las cuestiones relativas al estilo y las técnicas de representación implementadas por el grupo hayan sido relegadas a un segundo plano o directamente omitidas en los estudios dedicados al tema, especialmente los de carácter iconográfico. Sin embargo, tal y como señala Zurier, incluso desde un punto de vista cultural (el adoptado por ella misma en su libro), el lenguaje pictórico de los discípulos de Henri sigue siendo relevante a la hora de analizar el significado histórico de estas obras.

Por nuestra parte, no tenemos otro interés que el de analizar estos modos de representación, haciendo especial hincapié tanto en sus aspectos más novedosos u originales (principalmente aquellos que nos sirvan para establecer un diálogo entre esta práctica y la de los realistas franceses) como en lo que este lenguaje pueda tener de ejemplar a la hora de entender, de la manera más general, los territorios estéticos por los que habrá de moverse el realismo del siglo XX. Desde este punto de vista, y más allá de aquellas cuestiones que hemos venido destacando hasta el momento, relativas al tipo de mirada y actitud ante lo real de estos pintores, vamos a centrarnos en lo que, según Zurier, define el particular estilo del grupo: la semántica del trazo, la línea y el modo en que es aplicada la pintura, y, más concretamente, el estilo abocetado y la marca autógrafa.

A nivel semiótico, y también estético (pensando en la eficacia comunicativa de estas imágenes, en el modo en que se abrazan forma y contenido y, a la sazón, en los valores poéticos de esta relación) resultan evidentes las novedades que, con respecto al pictoricismo literalista de los franceses, aporta este nuevo estilo. Las escenas de la vida cotidiana se vuelven, por lo general, mucho más elocuentes (recordemos las obras de Bellows), ya que los pintores de Ashcan, a diferencia de sus predecesores parisinos, no renuncian a la aplicación de esquemas. Unos esquemas que provienen, en algunos casos, de la tradición (dentro del eclecticismo que ya vimos en Eakins) pero sobre todo del lenguaje del dibujo contemporáneo y la ilustración. El uso de estos recursos, combinado con una actitud menos fría, más abierta a una subjetividad en la que tienen cabida el compromiso social y la ironía, el humor o la mordacidad, se traduce en un tipo de representaciones en las que las sugerencias de movimiento, el repertorio gestual de los personajes y la nitidez con que percibimos sus relaciones presenta un análisis social mucho

más significativo e integral que el generado por la objetividad desentendida de los franceses.

Por otra parte, la transparencia gestual del estilo abocetado o, dicho de otro modo, la evidencia con que este modo de trabajar testimonia los movimientos del propio artista, y con ello su ímpetu e incluso su psicología, posee unas implicaciones que exceden aquellos valores pragmáticos y estéticos a los que acabamos de referirnos, asociados exclusivamente a la imagen. Si, para Henri, la expresión artística era un modo de vivir el mundo intensamente, las huellas de esta expresión no podían sino ofrecer, más allá del significado denotado por sus formas, un testimonio vivo de la intensidad de esta experiencia, casi análogo a ella en su energía. El estilo abocetado se convirtió, nos dice Zurier (2006), en una declaración de independencia espiritual; y, aunque, más tarde, algunos de los artistas de Ashcan cuestionaron el ejemplo de Henri, nunca olvidaron los fundamentos que “el viejo” les había dado.

4.4. La marca autógrafa.

La esencia de los fundamentos de Henri la constituían la primacía de la emoción y la honestidad sobre el sentimentalismo y la habilidad y, en lo tocante al estilo, la soltura de la pincelada: según Henri, solo a través de los trazos rápidos y enérgicos era posible recoger la esencia de un mundo en perpetuo cambio. En el caso de sus discípulos, el uso enérgico de la pincelada, con las connotaciones que más tarde le atribuiremos, se entremezcla con esa otra exigencia, algo más pragmática, de captar el dinamismo de la vida urbana. Una exigencia más acuciante si cabe que en los tiempos de Degas y Manet: el interés en la acción formaba parte de la era del entusiasmo por la velocidad, que había inspirado, también, al arte cubista y futurista a la hora de explorar los modos gráficos de representar el movimiento (Zurier, 2006)³³. No obstante, es precisamente en la obra de los realistas franceses donde encontramos el precedente más nítido de este uso del trazo,

³³ El propio Eakins había sido partícipe de esta exploración a través de una serie de experimentos fotográficos llevados a cabo en la década de los ochenta, llegando incluso a perfeccionar la cámara giratoria ideada por Étienne Jules Marey.

concretamente en los enérgicos dibujos de Degas y, manera aún más particular, en la famosa litografía de Manet (Fig. 15) comentada por Gombrich (1995):

A primera vista no podemos advertir sino un confuso garabato; pero se trata de una carrera de caballos. Manet nos quiso facilitar una impresión de luz, velocidad y movimiento, no ofreciendo más que un simple indicio de las formas surgiendo de la confusión. Los caballos corren hacia nosotros a toda velocidad y las tribunas están llenas de una agitada multitud. El ejemplo nos muestra de la manera más clara posible cómo Manet evitó que sus conocimientos le influyeran a la hora de representar la forma. Ninguno de los caballos tiene cuatro patas, sencillamente porque no las vemos todas en una ojeada momentánea a una escena semejante; y tampoco podemos ver con detalle a los espectadores. (p. 517)

Aquí, la mirada honesta del pintor realista, sus pretensiones de captar la “impresión de luz, velocidad y movimiento” atendiendo a lo que ve y no a lo que conoce encuentra en el trazo y las líneas del dibujo una ayuda que no pueden prestar los esquemas (válidos en todo caso para la representación de la *idea* de movimiento, pero no de la percepción instantánea que de él se tiene) ni tampoco la mancha dividida, tal y como la concibieron los impresionistas. La teoría mosaística de la representación, si bien persigue los mismos objetivos de inmediatez y captura desprejuiciada de las impresiones visuales, ofrece no pocas limitaciones en lo que a la captación del movimiento se refiere. Los impresionistas, con su pincelada corta, consiguieron captar el carácter trémulo y cambiante de la luz como nadie lo había hecho antes (en este sentido, Manet y los realistas no fueron tan lejos). Pero lo cierto es que, en la mayoría de ocasiones, es la luz lo único que se “mueve”: más allá de los motivos paisajísticos y arquitectónicos, de por sí estáticos, las figuras humanas de los impresionistas suelen presentarse en actitud de reposo, abstraídas en acciones pequeñas y, como diría Fried (2000), en *oubli de soi*³⁴. En cualquier caso, no cabe duda de que los trazos rápidos, siquiera desde un punto de vista práctico, por su frugalidad y capacidad de sugerir direcciones y líneas maestras, son el recurso idóneo tanto en bocetos y apuntes preparatorios como en obras que pretendan conservar el dinamismo y frescura de aquellos.

34 En *Caillebotte's Impressionism* (1999), Fried analiza el recurso del ensimismamiento en el seno de la pintura impresionista, centrándose, en este caso, en Gustave Caillebotte.



Figura 15. Carreras en Longchamp (Les Courses à Longchamp), litografía de Édouard Manet (1865)

Por lo que se refiere a Degas, la presencia de este recurso es un tanto más complicada. Según Argan (1998), el pintor francés fue “más dibujante que colorista”, algo que no le llevó a posicionarse en contra del impresionismo, pero sí a hacer una objeción fundamental a la pintura de Monet o Renoir: “la sensación justa es un hecho mental antes que visual, y por ello no puede producirse un nuevo modo de ver sin un nuevo modo de pensar”. El pintor se apropia del espacio, lo ordena a través de la inteligencia, sin que esto signifique, empero, que Degas se acoja a las convenciones del dibujo: los recursos con los que tradicionalmente se venía evocando el espacio, tales como la perspectiva euclidiana, son “una estructura determinada y constante” que estorba al pintor por cuanto este no puede “hacer suyo el espacio”, un espacio que, sin la acción humana, es “sólo una extensión inerte y amorfa”. Las líneas de Degas no reproducen los esquemas de la tradición sino que obedecen al ritmo que su mente imprime a la mano. Sus motivos son también dinámicos, rítmicos, y habitualmente ocupan un espacio que “no es natural, sino

psicológico y social” (p. 99). El dibujo aquí es mental, pero es otro tipo de actividad la que lleva a cabo el intelecto: no reproduce esquemas, no aplica las correcciones impuestas por la forma real, es decir, las figuras de la tradición, sino que crea sus propias figuras, que son las del aquí y el ahora, las del sujeto que, tocado de gracia, recrea una realidad que no es solo visual, sino también psicológica, emocional. En este caso, lo que fundamenta el uso de la línea y, más concretamente, de los trazos largos y expresivos, es algo más, o mucho más, que su mera idoneidad a la hora de captar el movimiento o de corregir los defectos, la excesiva ambigüedad, de la teoría mosaística. Se trata de un trazo emocional, en solidaridad con el cuerpo, tal y como Rosenberg (Mayo de 1957) lo expresa:

In painting, the primary agency of physical motion (as distinct from illusionary representation of motion, as with the Futurists) is the line, conceived not as the thinnest of planes, nor as edge, contour or connective but as stroke or figure (in the sense of 'figure skating'). In its passage on the canvas each such line can establish the actual movement of the artist's body as an esthetic statement.³⁵

Aunque esta interpretación no es ajena a los casos antes citados (ni siquiera en lo que se refiere a la pintura premoderna³⁶), su importancia va aumentando a medida que lo hacen la libertad del pintor y las cuestiones sociales y artísticas asociadas a ella. Si, en los contextos de Turner y el Romanticismo nórdico o, algo más tarde, en el de Delacroix y sus seguidores, la dimensión autógrafa y emocional del trazo empieza a ser un rasgo fundamental de la nueva pintura, en la época de Henri y la Escuela Ashcan el trazo parece haberse convertido ya en la esencia misma de lo pictórico, el enlace fundamental entre el

35 [En pintura, la primera instancia del movimiento físico (a diferencia de la representación ilusionista del movimiento, por ejemplo la del Futurismo) es la línea, concebida no como el plano más delgado, ni como borde, contorno o conector, sino como trazo o *figura* (en el sentido del patinaje artístico). En su paso por el lienzo cada línea puede establecer el movimiento real del cuerpo del artista como un testimonio estético.]

36 Gombrich (1979), hablando de la pintura suelta o de mancha, cita la teoría de Castiglione sobre la *sprezzatura*, según la cual “El acabado cuidadoso delata al artesano que tiene que obedecer a las normas del gremio” o, en palabras del autor: “Una simple línea sin complicaciones, una simple pincelada, trazada con gracia de modo que parece que la mano se movió sin esfuerzo ni saber y que llegó a su término por sí misma, exactamente como el pintor se proponía, revela la excelencia del artista” (p. 174)

espíritu del pintor libre y su mano, la huella más primaria del pincel o, si se quiere, la marca primigenia según Wollheim (1997):

La historia de la Ur-pintura empieza así: un agente -por el momento todavía no es un artista- que tiene en la mano un instrumento se coloca delante de un soporte y deposita marcas. Esto es lo único que hace: depositar marcas. Y al afirmar que esto es lo único que hace quiero decir que ésta es su descripción privilegiada completa: que ésta es *la* descripción según la cual la acción es intencionada. Pensar en la marca goza de monopolio en la cabeza del agente a la hora de guiar su acción, si bien puede haber otros pensamientos flotando en ella. (p. 27)

Si la marca es el testimonio más inmediato de la intención, el trazo enérgico es, a su vez, la forma más animosa y sincera de la marca. Ya hemos visto que, para Gombrich, las limitaciones del esquema mosaístico eran, en bastante medida, de índole semiótica: la regularidad de las marcas, su no discriminación, generaba ambigüedades, dificultaba la lectura de las formas y abdicaba de la sintaxis y el poder ordenador de la línea o, lo que es lo mismo, renunciaba a muchos de los hallazgos compositivos de la tradición. Pese a que, teóricamente, tales problemas no son inherentes a este método (así se componen, de hecho, las imágenes digitales, sin que el paradigma del píxel haya supuesto un escollo en este sentido), no podemos decir lo mismo de su puesta en práctica por parte de impresionistas y neoimpresionistas. Si además tenemos en cuenta que Gombrich basa su crítica en la comparación de estos estilos con las intachables composiciones de Cézanne, obtendremos una idea bastante precisa del ángulo teórico desde el que el autor señala las limitaciones del mosaico.

Pero a esta interpretación, sin duda valiosa y no ajena a nuestros intereses, podemos añadir el hecho de que, para los realistas posteriores, aplicar la ortodoxia divisionista suponía renunciar, aparte de al orden y claridad de las figuras, a la energía del trazo. Este no es exactamente el caso de Cézanne (su uso de los esquemas lineales es atemperado y está en la línea de los problemas planteados por Gombrich), pero sí el de realistas posteriores como Sorolla, Bellows o Shinn. Algunos bocetos en pastel de este último, como *Snow Storm, Madison Square, New York* (Fig. 17) o *Broadway, Late in the Afternoon, After the Matinee* (Fig. 16), nos dan una medida de las posibilidades expresivas de este recurso

tanto en su aplicación a motivos dinámicos como en su vinculación a la maestría y emoción del propio artista.



Figura 16 (arriba). *Broadway, Late in the Afternoon, After the Matinee*, de Everett Shinn (1899).

Figura 17 (izquierda). *Snow Storm, Madison Square, New York*, del mismo autor (1898)

En *Snow Storm*, los trazos negros, que acotan las figuras y describen sus movimientos, y los blancos, que se aplican a la misma función figurativa pero evocando, en este caso, los reflejos pálidos del cielo sobre las superficies húmedas de trajes, paraguas

y otros elementos, parecen mimetizar, también, el fenómeno atmosférico que preside la composición, no ya desde un punto de vista visual, relativo al plano del contenido, sino, antes bien, como si estos trazos hubieran caído sobre la superficie del papel con la misma virulencia que la nieve sobre los paseantes de Madison Square. En *Brodway*, aunque las figuras aparecen aún menos definidas, en un ambiente nebuloso y algo más profundo que el de la obra anterior, somos capaces de captar al vuelo (como el propio Shinn) esa sensación de ajetreo urbano tan recurrente en los pintores de Ashcan. Un ritmo casi futurista ordena los distintos elementos de la composición, insinuando la individualidad de cada uno (pese a lo indeterminado de las manchas) así como sus movimientos en el eje simbólico ilusionista (desde el punto más cercano al espectador hacia el fondo, y viceversa) y también en el eje izquierda-derecha del plano, aludiendo, aparte de al orden frontal, a la inconmensurabilidad de una escena que continúa más allá de los límites del encuadre. Tal y como indica Zurier (2006), Shinn representó las calles de Nueva York con una energía desconocida en otros medios que representaron los mismos lugares, como la fotografía, la ilustración popular o incluso el cine mudo. La línea enérgica y las exageradas incisiones diagonales de sus dibujos, a menudo usados para indicar el viento o la lluvia, les dan un aire de lucha y sugieren que el artista los dibujó a toda prisa (p. 135).

Estos ejemplos, sobre todo en la medida en que resultan paradigmáticos de un tipo de boceto (o de obra *acabada* que incorpore los elementos expresivos de este) que aún hoy preside nuestro imaginario de lo que es o debe ser el dibujo del movimiento, acercan, y casi identifican el uso práctico del trazo con sus implicaciones emocionales, procedimentales y autógrafas. Parece como si ambas lecturas constituyesen una relación de ida y vuelta entre la gestualidad del procedimiento y los atributos (no solo visuales, también temporales, sociales, atmosféricos, etc.) del contenido; o como si el pintor, empatizando con la escena representada y sintiéndose parte de ella, se entregase a una mímica en la que sus manos se mueven como lo hace la nieve que cae o los trajes que el movimiento o la ventisca agitan. Imaginemos al artista en su estudio, volcado sobre la mesa o frente al caballete. Si no pudiésemos ver lo que está representando, pero sí sus gestos, obtendríamos una idea aproximada no, claro está, de la escena en cuestión, pero sí de su carácter dinámico. Es posible, incluso, que en el caso de *Snow Storm*, la insistencia en los trazos diagonales que evocan el temporal nos ayudase a ser más precisos a la hora de adivinar el contenido.

Esta identificación no constituye, como es obvio, una norma que podamos aplicar a todos los bocetos realistas o, de manera más general, a todas aquellas obras donde la gestualidad es importante. De hecho, en más de una ocasión el quehacer más trémulo corresponde a escenas reposadas o se aplica a procesos técnicos concretos como el sombreado o la conformación de planos de color. Debemos, pues, centrarnos en lo que el trazo implica en relación al propio artista (a su autoría, en primer lugar, y por extensión a otras muchas cuestiones relacionadas con su singularidad) por más que, como hemos visto en el caso de Shinn, esta lectura pueda llegar a fundirse con el propio acto imitativo. Para ello, nos trasladaremos al ámbito de la crítica al formalismo de Greenberg y, más en concreto, de las revisiones o nuevas miradas a la pintura de Pollock. Pese a su distancia con el realismo, este artista constituye el mejor ejemplo de la gestualidad y el proceso pictórico en tanto que factores significativos, casi imprescindibles, en la constitución de sentido de la obra. Además, debido a lo anterior, en este contexto crítico podemos encontrar una serie de precisiones sobre la relación del artista con el lienzo que no se hallan, hasta donde sabemos, en la literatura asociada al realismo.

Anteriormente, en nuestro análisis del tiempo manetiano, nos acercamos a las revisiones de Fried sobre la abstracción americana para servirnos de su idea del tiempo óptico. Por lo que respecta a T. J. Clark o Rosalind Krauss, la apelación a lo temporal excede el purovisualismo al que aún está sujeto el Fried de *Arte y Objetualidad*:

En el caso concreto de Pollock, también había toda una serie de condicionantes que habían pasado por alto a Greenberg. El enfrentamiento del hombre ante el lienzo y la gestualidad, más que de la forma única e irreductible de la pintura, nos hablaban acerca del sujeto moderno, en lo que posteriormente muchos verán como la ilustración más palpable de la figura heideggeriana del *ser-ahí*. (Cruz Sánchez y Hernández Navarro, 2004, p. 77)

La gestualidad (una gestualidad necesariamente dilatada en el tiempo) está tan asociada a la pintura de acción de Pollock que su omisión no puede sino limitar en grado sumo la experiencia de estas obras. Tanto es así que, en la década de 1950, Jiro Yoshihara y los artistas congregados en torno a él (componentes del llamado grupo Gutai) miraron la pintura de Pollock desde un ángulo performativo, muy distinto al de la crítica

norteamericana. Habían accedido a la pintura del neoyorquino no tanto a través de sus obras como de las fotografías de Hans Namuth y Rudy Burckhardt en las que el artista aparecía sobre sus lienzos vertiendo pintura y dejándola gotear. Esto, unido al interés de los japoneses por la *performance* y el teatro dio lugar a “una de las ‘interpretaciones creativas incorrectas’ más interesantes, aunque efímeras, del arte del siglo XX” (Foster, 2006, p. 373). Aunque Yoshihara y el grupo Gutai (Fig. 18) eran ajenos al contexto en el que había surgido la técnica de Pollock y “la interpretaron mediante códigos culturales que eran totalmente ajenos al ambiente artístico estadounidense”, esta interpretación tenía, de hecho un origen americano: “Antes incluso de la formación del grupo, los artistas de Gutai se habían esforzado por literalizar la idea (antiformalista) de Harold Rosenberg según la cual el lienzo expresionista abstracto es un ‘escenario para la acción’ y los propios cuadros son mucho menos importantes que los gestos que los producen” (p. 374).



Figura 18. *Performance* del grupo Gutai (1955)

En efecto, Rosenberg (1957) establece una diferencia fundamental entre la abstracción de los estadounidenses y la de la vanguardia europea anterior. La pintura de

Kandinsky o Miró, al estar basada, como todo el arte anterior, en fórmulas y esquemas previos, apuntaría antes a una nueva concepción de lo que el arte *es* que a un trabajo original acerca de lo que el arte *podía ser*, o en lo que de hecho iba a convertirse. En cambio, para los pintores de acción el lienzo no es un espacio en el que reproducir, rediseñar, analizar o “expresar” un objeto, real o imaginario, sino una arena a la que saltar, en la que actuar, dando lugar, más que a una pintura, a un evento. En contra de la concepción formalista, Rosenberg argumenta que la nueva pintura americana no es arte “puro”, ya que no pretende hacer desaparecer el objeto por una cuestión estética: las manzanas (el autor utiliza esta figura) no fueron apartadas de la mesa para crear relaciones perfectas de espacio y color sino para no estorbar al propio acto de pintar. Aquí, la estética ha sido subordinada, y la forma, el color, la composición o el dibujo son auxiliares y, por tanto, prescindibles.

Aunque lo que pretende Rosenberg es establecer, a través de esta caracterización de la *action painting*, una diferencia fundamental entre esta práctica y la abstracción precedente (y, por extensión, toda la pintura anterior), podemos deslizar algunas de sus ideas hacia la gestualidad del realismo moderno. No obstante, para ello hemos de matizar algunas de las cuestiones expuestas por el autor. En primer lugar, no parece que la estética (en sentido formal) esté tan subordinada al propio acto de pintar como Rosenberg pretende. Este sería, más bien, el caso de las *performances* del grupo Gutai, cuyos procesos fueron, al menos al principio, totalmente ajenos a cualquier expectativa:

No es de extrañar que los cuadros resultantes no fueran de gran interés (las numerosas “pinturas de pie” de Shiraga figuran entre las muy contadas huellas pictóricas de aquellos actos que no parecen insulsas, sin duda porque las pisadas indiciales registran con claridad la temporalidad del acto). Pero los artistas de Gutai lo sabían y, al menos al principio, no valoraron especialmente estos restos, pues los consideraban meros accesorios para sus *performances* o instalaciones multimedia (Foster, 2006, p. 375).

En la pintura americana, en cambio, el proceso no es tan ciego. El pintor no parece estar desprovisto de un sentido estético cuando modula la materia o adhiere nuevas capas de pintura, de manera que la obra final, aun cuando es caótica, resulta demasiado ordenada,

demasiado intencional como para ser fortuita. La crítica de Rosenberg, y de otros que reivindicaron la dimensión temporal, gestual, psicológica e, incluso, figurativa³⁷, de un pintor como Pollock, constituye un complemento necesario a la crítica formalista, pero no puede desactivarla.

En segundo lugar, debemos referirnos a la dependencia del esquema que el autor atribuye a la pintura anterior, ya se trate de la vanguardia europea, ya de la tradición vasariana. En relación a esto, Rosenberg afirma que no tiene sentido argumentar que Rembrandt o Miguel Ángel actuaron de la misma manera que los expresionistas abstractos: mientras que la Lucrecia del holandés tenía que existir “en algún lugar” antes de subir al lienzo (y la pintura era un medio para llevarla hasta allí), el nuevo pintor americano ya no se acerca al caballete con una imagen en su mente sino que se enfrenta a él, con la materia en su mano, y la imagen final es el resultado de ese encuentro.

Es cierto que, al menos tal y como se plantea aquí, existe una diferencia notable entre el proceso abierto, ciego ante el futuro, de un pintor como Pollock, y las expectativas de Rembrandt, basadas en un proyecto claro guiado por apuntes, bocetos y, lo que su propia experiencia le permite aventurar acerca del resultado final. Sin embargo, esta diferencia no elimina, en el caso de la pintura tradicional, esa indeterminación, ese espacio para la sorpresa inherente al propio proceso pictórico. Ya vimos, al comienzo de este estudio, que no existe algo así como una imagen mental y que incluso el referente material e inmediato de la realidad aparente es, para el pintor, una nebulosa de estímulos a cuya naturaleza visual solo puede acercarse por tanteo. Que las expectativas de Rembrandt o, tomando los ejemplos del autor al respecto de la vanguardia europea, de Kandinsky o Miró, sean más nítidas que las de Pollock no implica ni que el proceso de este último carezca de guía ni que la práctica de los pintores anteriores a la *action painting* fuese estrictamente causal con respecto a una idea o imagen previa³⁸. En resumen, y trayendo a

37 Las primeras pinturas de goteo de hecho se realizaron rompiendo la figura, obnubilándola hasta que desapareciese. Bajo las marañas de obras tempranas como *Galaxy* y *Reflection of the Big Dipper* pueden verse nítidamente figuras humanas. La red de líneas negras ha sido tendida con miras a desdibujar esas figuras, a anularlas. Twombly tiene la sensación de que el impacto contra la figura opera sistemáticamente en el trazo de Pollock, lo que viene a ser decir que funciona incluso ahí donde no se manifiestan “figuras” bajo las capas de pintura. (Krauss, 1997, pp. 275-277)

38 Al respecto del boceto, concretamente de las obras que dependen en gran medida de él, podríamos aducir que, incluso si la imagen final no fuese en modo alguno sorpresiva (en cuyo caso tendríamos que pensar que

colación, una vez más, el hacer y comparar gombrichiano, diremos que, así como los pintores de la tradición *hacen* antes de comparar, los expresionistas abstractos *comparan* después de hacer (pese a que los criterios de verificación de esta operación no dependan de la sensación de realidad sino de principios exclusivamente formales). De hecho, podríamos apuntar que, así como los artistas ‘reticulares’ epitomizan la estructura de la pintura tradicional, los pintores de acción hacen lo mismo con el principio de tanteo y, en general, con aquellos aspectos vinculados a un proceso hasta cierto punto errático, y por errático humano, psicológico y biográfico. Recordemos la afirmación de Rosenberg de que la vanguardia europea revisa lo que el arte *es* mientras que la *action painting* apunta a lo que el arte *va a ser*. Sin perjuicio del avance que en ese sentido supone el expresionismo abstracto, tendremos que añadir, al menos pensando en nuestro último argumento, que la pintura americana también redundaba en lo que el arte, y en concreto la pintura *es*. De hecho, podemos considerar el acto de marcar o modular cualquier tipo de materia como una acción primigenia del arte, que precede, siquiera desde un punto de vista secuencial, al acto de ordenar (aludido en este caso por la pintura reticular) el espacio real o simbólico.

Tras este breve acercamiento a la pintura de acción, y entendiendo, aun con todas las reservas, el modo en que esta pintura ejemplifica la importancia del proceso pictórico y las huellas del autor en la obra, podemos contemplar el valor autógrafo de los estilos de Ashcan de una forma más abierta, alargando el alcance de la cuestión a todas aquellas prácticas realistas en que la intensidad del gesto, revelada a través de unas marcas igualmente intensas, establece sobre la obra una nueva capa significativa, termómetro de la emoción del artista. No queremos decir con esto que los discípulos de Henri hayan influido de una manera activa en el resto de realismos “gestuales”, ni tampoco que su modo de ejercitar la pintura haya supuesto, en este sentido, un salto cualitativo con respecto a aquellas prácticas en las que, con anterioridad (especialmente desde el período romántico, con Turner o Delacroix como ejemplos notorios), la marca genuina del artista había sido significativa. La Escuela Ashcan no constituye tanto un factor decisivo como un provechoso índice del valor autógrafo del trazo, tanto más por cuanto, dentro del guión que

en el boceto ya está absolutamente *todo* y que, por tanto, este es indistinguible de la obra acabada), la indeterminación del proceso no se extinguiría sino que se trasladaría al apunte previo. En todo caso, existiría, según Rosenberg, una relación de complementariedad entre el boceto y la obra que haría que la acción subyacente a esta última no fuese “completa”.

estamos siguiendo en nuestro acercamiento al realismo norteamericano, este ejemplo nos servirá para abordar con las mejores garantías lo que el estilo de Hopper supone tanto en contraste con el de sus predecesores y coetáneos de Ashcan como en lo que se refiere, propiamente, a la poética hopperiana.

4.5. Hopper y el silencio

La dedicación de los pintores estadounidenses al realismo no ha de ser atribuida a una falta de contacto con el arte más avanzado de su tiempo sino, antes bien, a una postura ejercida conscientemente y construida sobre la base de lo que creían que debía ser la pintura norteamericana. Sin duda, el hecho de que esta postura se asemejase ética y estéticamente a la de los realistas franceses (sustituyendo el pensamiento revolucionario francés de mediados del siglo XIX por las ideas de la Era Progresiva) puede hacernos pensar que, al menos hasta la eclosión del expresionismo abstracto, la pintura europea más avanzada había estado llegando a Estados Unidos con un sensible retraso. Sin embargo, por más que esta asunción no esté completamente alejada de la realidad y, en algunos casos, pueda ayudarnos a entender mejor la pintura norteamericana de principios del siglo XX, la cuestión es algo más compleja: el arte de vanguardia cruzó el Atlántico con relativa frecuencia y sin demasiado retraso con respecto a su aparición en Europa, pero, tal y como explica Danto (1999), “en 1913, e incluso antes en la galería Stieglitz, artistas como Picasso y Matisse fueron presencias marginales, demasiado salvajes a su manera para constituir una amenaza seria al arte tal como Henri, sus seguidores y sus enemigos lo entendían”.

Las vanguardias europeas no hurtaron espacio al realismo de Henri y los suyos porque, en cierto modo, ellos eran la vanguardia. Tanto Henri, que “lideró la batalla contra las prácticas de la Academia Nacional de los autodenominados Artistas Independientes” (p. 54), como el resto de la Escuela Ashcan y, algo más tarde, Hopper, abanderaron durante no poco tiempo el modernismo norteamericano, un modernismo que, según Danto, “era muy diferente del modernismo de alrededor de 1960, cuando Clement Greenberg escribió su ensayo canónico ‘Modernist Painting’”. Aunque, entonces, “el tipo de arte del que Hopper

era ejemplo estuvo en peligro de ser aplastado por un modernismo definido estrechamente en términos de abstracción” (p. 132), hasta ese momento la pintura realista había podido coexistir con el arte de vanguardia europeo, entre otras cosas porque este era cambiante y heterogéneo y tanto los realistas como gran parte de la crítica norteamericana sentían que, dentro de esta pluralidad, había cabida para un realismo que, con toda legitimidad, podía ser considerado, también, arte contemporáneo:

Cuando Alfred Barr le organizó una retrospectiva en el museo en 1933, opinó que Hopper era “el pintor más excitante de Estados Unidos”. La muestra fue criticada por el crítico Ralph Pearson como “el reverso de lo que caracteriza al movimiento modernista”; y Barr nos brindó una profunda percepción acerca de cómo el modernismo era entendido por la institución más estrechamente asociada con ese movimiento en Estados Unidos y, ciertamente, en 1929 en el mundo: acusó a Pearson de tratar “de transformar una implicación temporal y popular de la palabra moderno en una etiqueta académica y relativamente permanente”. (Danto, 1999, p. 133)

Después de todo, no parece que el paso del tiempo haya acabado dando la razón a Pearson: a día de hoy es evidente que la pintura de Hopper fue contemporánea de su propio presente tal y como lo fueron, también, el cubismo, el dadaísmo o el surrealismo. De hecho, su actualidad no ha caducado. Aunque los rincones y personajes retratados por Hopper pertenecen al pasado, y constituyen, en cuanto a tal pertenencia, un testimonio visual de la América de entreguerras incluso más intenso, al menos en cuanto a su emoción y peso alegórico, que el ofrecido por los fotógrafos realistas del momento, lo cierto es que estos retratos han conseguido trascender sus singularidades temporales y geográficas hasta el punto de que, aun hoy, siguen ajustándose con increíble precisión a la condición del individuo contemporáneo.

En primera instancia, los motivos elegidos por el neoyorquino no difieren sustancialmente de los que habían venido atrayendo el interés de los realistas modernos, tanto franceses como norteamericanos. De hecho, a nivel temático, la obra de Hopper prácticamente ofrece una síntesis entre, por un lado, los motivos rurales o paisajísticos de la gran pintura americana del siglo XIX y, por el otro, la mirada urbana de la Escuela

Ashcan, tanto en lo que esta tiene de particular o novedoso como en lo que hereda de la modernidad francesa. Como tantos otros realistas americanos, Hopper viajó a París, donde pudo estudiar de primera mano el colorido de los pintores impresionistas. En esta etapa temprana, sus escenas, si bien se ajustan a los temas y encuadres característicos del impresionismo, poseen ya esas cualidades volumétricas y lumínicas que habrán de definir el estilo hopperiano. Tal y como apunta Souter (2015) en su estudio sobre el pintor, la naturaleza abocetada de estos óleos y acuarelas burbujea (“seemed to bubble”, p. 22) al modo de los pintores impresionistas, pero esta vibración tiene lugar sobre una geometría arquitectónica bastante más rotunda, menos evanescente, que la de los volúmenes representados por aquellos. Ciertamente, parece haber algo en la mirada norteamericana, desde Homer a Hopper, pasando por Eakins y el grupo Ashcan, que les predispone, por más que sus prácticas se acerquen, en algunos casos, al naturalismo colorista de los impresionistas, a plantear los elementos naturales o arquitectónicos de manera mucho más firme y clara. Según Prendeville (2001), el espíritu de Homer, que basó su concepción de una pintura genuinamente americana en capturar la vastedad del paisaje foráneo, fue transmitido por Henri a sus alumnos, de modo que estos (especialmente Bellows) “adoptaron los métodos de Homer en su representación de la ciudad como un entorno natural, suavizando sus contornos y convirtiendo sus viviendas en acantilados para habitantes de las cavernas”³⁹ (p. 31). En Tanto los paisajes de Homer como, por extensión, la rotundidad de las formas hopperianas, pueden ser entendidas, al menos en su contraste con la vibración espectral de los elementos impresionistas, en el marco de la oposición señalada por Rosenblum (1993) entre la emoción y empatía de Van Gogh y el literalismo desafecto de los franceses. Estableciendo un vínculo directo entre el romanticismo europeo y la pintura de los expresionistas abstractos, el autor salta sobre los paisajistas americanos del siglo XIX, un extremo comentado por él mismo en una entrevista concedida poco antes de su fallecimiento:

[Pregunta] Al igual que en el norte de Europa, en América la naturaleza ha sido una fuente de inspiración para muchos artistas (por ejemplo, la pintura americana de paisaje del siglo XIX, la Hudson River School, etc.). Sin embargo, en su libro establece usted un vínculo directo entre el expresionismo abstracto americano y el

39 El autor hace referencia a *Los habitantes de las cavernas* (1913), de Bellows.

romanticismo europeo. ¿No le parece posible que el paisajismo americano (es decir, las pinturas de paisajes americanos) haya influido directamente a artistas como O’Keeffe, Rothko, Still y Newman?

[Respuesta] Esa es una buena pregunta. De hecho, cuando di esas conferencias, subestimé la importancia de la tradición indígena americana. Y, por ejemplo, la tradición paisajística de la América del siglo XIX es mucho más independiente... Ahora hay muchos pintores paisajistas americanos del siglo XIX a los que consideraría antecesores de la obra –especialmente– de Rothko. (Rosenblum, 2007)

Al igual que el maestro holandés, aunque sin duda desde una espiritualidad propiamente americana, Homer y Hopper hicieron uso del colorido impresionista, pero lo aplicaron a una recreación de lo real mucho más emocional, poética y trascendente. Dentro de lo mucho que difieren los estilos de ambos del de Van Gogh, podemos encontrar un denominador común en el alcance e intensidad de la mirada. Una mirada que no se detiene, como la de los impresionistas, en la nube gaseosa de lo aparente, sino que penetra más allá de ella, en busca de un conocimiento, de una conexión con el fenómeno que no puede proporcionar aquella opticidad instantánea y distanciada. Aquí (como veremos que sucede, también, con los pintores de *All to human*), el ojo apela a la mano, a la memoria de la experiencia táctil, para que los objetos, de otro modo diluidos en la atmósfera general, recuperen su singularidad, su presencia roma. Si, en el caso de Van Gogh, la mirada empática se traduce en un tipo de manchas que, pese a su distribución puntillista, se adhieren a la orografía de los diferentes elementos, en el caso de Homer y, en especial, en el de Hopper, este conocimiento emocional (vehiculado, también, por la memoria táctil) se percibe a través de la claridad y rotundidad geométrica de los planos.

Por sus implicaciones plásticas y semánticas, este tratamiento se aleja del colorismo superficial de los impresionistas, pero también del estilo frenético y animoso característico de los pintores de Ashcan (y aplicado, por lo general, a escenas igualmente dinámicas). Asimismo, podemos establecer, de la mano de Nochlin (1981), un contraste bastante acusado entre la mirada urbana de los realistas franceses y la del pintor neoyorquino. La autora señala que los espacios de recreo urbanos son, para Hopper, lugares de alienación, a diferencia de lo que sucedía en las escenas de ocio burgués capturadas por Manet y los

impresionistas. A este respecto, nos ofrece una interesante comparativa entre el tratamiento manetiano de la figura femenina y el que encontramos en la obra de Hopper:



Figura 19 (arriba). *La autómata* (*Automat*), de E. Hopper (1927)

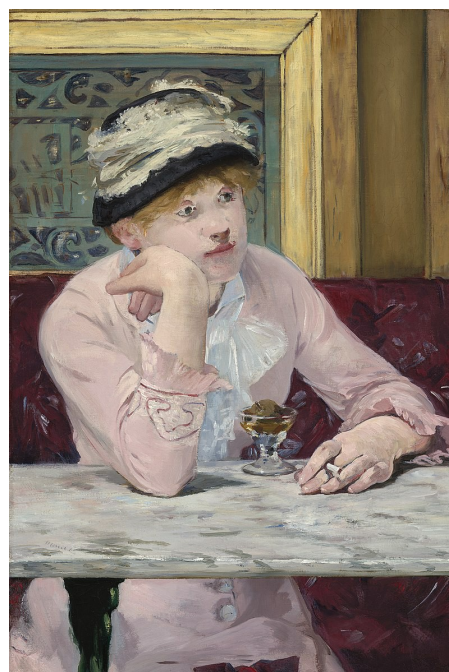


Figura 20 (derecha). *La prune*, de Édouard Manet (1877)

Another aspect of Manet's achievement: the isolated female figure sunken into her own world of reverie, as in the latter's *La Prune*. Yet Manet's *Prune* is redeemed by artifice, which makes the figure at once decoratively attractive and brings it up towards the surface of the canvas, towards the spectator. Enframed by elegant shapes of related pink and purple, Manet's sitter is seductively isolated for our delectation as connoisseurs of shape, texture, and taste -by color design as well as by provocative femininity. Although decidedly alone, she is saved from vulnerability by style, even stylishness. The space, and the situation, suggested by Hopper's *Automat* is far bleaker: the rows of artificial lights reflected in the blackened glass lead nowhere, compositionally or psychologically; the chair in the foreground is empty.⁴⁰ (p. 137)

40 [Otro aspecto del éxito de Manet: la figura femenina aislada, hundida en su propio mundo de ensueño, como en *La ciruela*. Sin embargo, *La ciruela* de Manet es redimida por el artificio, que hace la figura sea atractiva y, al mismo tiempo, la lleva hacia a la superficie del lienzo, hacia el espectador. Encuadrada por elegantes formas de púrpuras y rosas semejantes, la niñera de Manet es aislada de forma seductora para nuestro deleite como connoisseurs de la forma, la textura y el gusto [...] Aunque decididamente sola, se salva de la vulnerabilidad con estilo, incluso con elegancia. El espacio y la situación sugeridos por *La autómata* de

La silla vacía de *La autómata* (Fig. 19) dice mucho acerca de lo que la pintura de Hopper es: caminos por los que nadie transita, mesas sin comensales, carreteras despejadas, estancias vacantes y, en general, eriales urbanos que parecen desertizar, también, a quien los habita. En relación con esto, Fried (2000) analiza la crítica de Diderot a *Grande Galerie éclairée du fond* (1767), de Hubert Robert. Aquí, el francés acusa a Robert de haber incluido demasiadas figuras en su escena y le anima a borrar las tres cuartas partes, pues “sólo hay que conservar las que engrandecen la soledad y el silencio” (p. 154). Si las escenas sublimes de Friedrich obedecen a esta norma, pareciera que los paisajes de Hopper la llevan aún más allá, expulsando de ellas al ser humano o, acaso, delegando en el espectador la responsabilidad de ser ese individuo al que la naturaleza atrae e intimida al mismo tiempo. Claro que, en el caso de Hopper, la sensación que transmiten los paisajes no es exactamente esa. Al igual que Homer, quien, recogiendo el testigo de la Escuela del Río Hudson consiguió llevar la representación del paisaje a un terreno mucho más moderno y, también, más conectado con la espiritualidad norteamericana, los paisajes del neoyorquino no necesitan ruinas ni una atmósfera lúgubre o aciaga sino que es su mera presencia, en toda su sobriedad y amplitud, la que nos conmueve. En cierto modo, las ruinas románticas se han convertido en casas, en casas que tienen algo de ruina contemporánea, de resto de una humanidad que sentimos latente, pero que no podemos ver: es la escena que presenciaria el superviviente de una suerte de fin del mundo aséptico y neutral, sin cadáveres ni desastres. Porque, si bien se trata, casi siempre, de una naturaleza civilizada, en la que aparecen casas, carreteras o tendidos eléctricos, la ausencia de seres humanos hace que estas escenas no terminen de ser halagüeñas. En cierto modo, la imagen romántica del individuo solitario ante un paisaje abrumador, a menudo intimidatorio, se ha dividido en dos y lo que encontramos es, por un lado, paisajes igualmente arrolladores, pero vacuos, y por el otro, individuos aislados no ya en la inmensidad de lo natural sino en el anonimato de la ciudad contemporánea.

Pero, como viene sucediendo en el realismo moderno, no se trata solo de lo que Hopper representa sino, por encima de todo, de cómo lo representa. En este caso, la división entre forma y contenido, ya de por sí problemática, se antoja especialmente dificultosa, pues hasta la mancha más insignificante parece jugar un papel decisivo en la

Hopper son mucho más sombríos: las filas de luces artificiales reflejadas en el vidrio ennegrecido no conducen a ninguna parte, ni a nivel compositivo ni psicológico; la silla del primer plano está vacía.]

formulación de la soledad. La poesía casi ingenua de sus colores es puesta al servicio de una iluminación en la que, tanto las luces como las contundentes sombras que arrojan los escasos objetos o elementos arquitectónicos que les salen al paso, tienden a conformar poderosos vectores compositivos que, a menudo, se cruzan con las líneas de fuga de la escena, también rotundas, creando, con una sencillez casi diédrica, unos juegos de rectas y planos que contribuyen a escenificar la soledad de las figuras que los habitan:

[Hopper hace] small marks of relatively thick paint have been used to capture reflections and to define forms -marks that suggest both the tactile reality of the objects depicted and the sensuous surface of the paint itself. These small, skillful, and vivid touches often function in the context of empty expanses, as if their beauty were to be enhanced by its isolation. They seem to punctuate the larger rhythms with their vitality and to confront the sense of the alienation with their capacity for delight. Hopper's sensuous paint played on the monumental sturdiness of his stark forms creates that tension of irresolution which endows his best works with their haunting personal poetry. It is not in philosophy or intellectual interpretation, but here in the art itself, that its meaning can best be found.⁴¹ (Hanson, 1981, p. 149)

No es aventurado decir que la obra de Hopper constituye, más allá incluso del contexto pictórico, uno de los ejemplos más bellos y atemporales de un modo de experimentar el curso de la ciudad contemporánea a través del retrato trascendente de los seres anónimos que la habitan. En cuanto al lugar que ocupan en la evolución del realismo moderno, estos retratos apuntan hacia una nueva forma de ver y representar que nos remite, aun haciéndonos cargo de su intransferible idiosincrasia, tanto a la poética existencialista

41 [(Hopper) usa pequeñas marcas de pintura relativamente densa para capturar reflejos y definir formas, marcas que sugieren tanto la realidad táctil de los objetos representados como la sensualidad de la superficie pictórica. Estos pequeños, hábiles e intensos toques a menudo aparecen en un contexto de extensiones vacías, como si su belleza se viera realzada por su aislamiento. Parecen puntuar los ritmos más grandes con su vitalidad y plantar cara, con su encanto, al sentimiento de alienación. La sensual pintura de Hopper, jugando con la monumental solidez de sus formas rígidas, crea esa tensión irresoluta que dota a sus mejores obras de una inquietante poesía personal. No es en la filosofía o en la interpretación intelectual, sino en el arte en sí donde mejor se puede hallar su significado.]

de los realismos europeos como, más ampliamente, a una forma de comprender y retratar al individuo contemporáneo que aún podemos encontrar con relativa facilidad en el arte de nuestros días. Se trata de una suerte de estética de la vacuidad cuya repercusión se ha dejado notar especialmente en el cine. Fuera de los evidentes encuadres cinematográficos presentes en la obra del pintor e incluso del sinfín de anécdotas que le relacionan con el séptimo arte, el neoyorquino planta una semilla que no es solo estética o compositiva sino, también, narrativa y psicológica. Es como si Hopper nos hubiese enseñando a mirar la ciudad contemporánea o, al menos, a ser sensibles a la poesía de las vidas anónimas, especialmente cuando estas aparecen retraídas en su mismidad, vacías de contenido y acción. Una enseñanza que ha sido inoculada en el pintor, el fotógrafo, el cineasta o el literato, pero también en el *flâneur*, o acaso en el mero espectador pasivo. Muñoz Molina (1998) cuenta que, un día, paseando por los muelles de Nueva York, vio a un nutrido grupo de personas que, aguardando en un embarcadero cubierto por una lona, “permanecían inmóviles y de pie, muy juntos, pero sin mirarse ni hablarse”. El escritor era incapaz de imaginar qué hacía esa gente ahí, actuando de esa manera, y le pareció que había en ellos “algo de congregación religiosa”, pues, en efecto, “habría bastado cambiar por biblias o libros de himnos los periódicos que muchas manos sostenían para que las actitudes cobraran una reverencia de culto, de severa religiosidad protestante” (p. 241) Pronto llegó el ferry que habría de trasladarlos a la orilla de New Jersey, y entonces aquellas personas empezaron a moverse y a distribuirse por la cubierta del barco, “como un grupo cualquier de empleados que en cualquier ciudad del mundo han estado esperando el autobús y se apresuran a subir a él para asegurarse un asiento”. Antes de eso, cuando el grupo de gente aún estaba inmóvil y en silencio, Muñoz Molina había pensado en un cuadro de Hopper. Pero no uno real, sino uno que “él podría haber imaginado y pintado, parecido, por ejemplo, al que se titula *People in the sun*”. Es muy posible que esta situación nos resulte tan familiar que, de hecho, no nos parezca especialmente original el pensamiento del escritor: el imaginario de Hopper es tan poderoso que todos o casi todos los que conocemos su obra nos hemos visto en una situación parecida. Pero, más adelante, Muñoz Molina hace una reflexión que no podemos pasar por alto:

Pero no se trata solo de que unas imágenes reales le hagan a uno acordarse de un cuadro, lo cual no dejaría de ser trivial. Lo relevante, a mi juicio, es justo lo

contrario, no el tránsito de la vida real hacia la pintura, sino de la pintura hacia la vida, que resulta iluminada por ella, que quizás no habría sido percibida con intensidad y precisión de no haber sido por su influjo. Si yo no hubiera visto muchos cuadros de Hopper quizás no habría sido sensible al misterio de aquella gente que esperaba un barco al atardecer como si se dispusieran a un viaje muy largo [...] La pintura no sólo me había permitido el disfrute estético de sus calidades: había seguido actuando sobre mí, me había hecho mirar con más perspicacia y con más atención un espectáculo de la vida real. (p. 243)



Figura 21. *Gente al sol (People in the Sun)*, de Edward Hopper (1963)

Algo más adelante, el autor comenta las cualidades plásticas de la obra de Hopper. Al parecer, él ya tenía bastante asumido el imaginario del pintor aun antes de haber tenido delante, por primera vez, una obra suya. Cuando esto sucedió, eso que anteriormente le había parecido “realista”, se descubrió “lleno de facetas extrañas y de zonas de hermetismo”, pues, según indica, “su ejecución técnica, que en las reproducciones pareció próxima al mimetismo de la fotografía, se revela densa y forzada, muy austera, con una tensión de formas y colores que esperaríamos encontrar más bien en la pintura abstracta” (p. 245). Aunque, según podemos inferir de sus palabras, el escritor había podido ser

sensible a la pintura de Hopper aun cuando esta le parecía “próxima al mimetismo de la fotografía” y, por tanto, no parece que las inflexiones estilísticas del pintor, especialmente aquellas que solo se relevan presenciando la obra en directo, hubiesen sido decisivas a la hora de aprehender su significado, esto no supone necesariamente que tales atributos, si bien de forma más discreta y atenuada, no se hubiesen estado presentes, también, en las reproducciones fotográficas -no en vano, resulta algo exagerado el juicio del autor en cuanto al carácter imitativo, “fotográfico”, de las reproducciones. Sea como fuere, hay en la poética hopperiana un nivel semántico al que solo podemos acceder observando directamente su obra o, en el peor de los casos, a través de reproducciones con una cierta calidad y precisión:

The are few works that suffer more from mechanical reproduction than the paintings of Edward Hopper. This is particulary true for the larger pictures done toward the end of his career, because their surface textures are mercilessly shrunk in the normal printing processes, and their simplified passages seem empty. In many cases we are allowed to forget that there is any paint there at all. Yet it is just those late pictures with their sparse compositions and isolated subjects that depend in part for their remarkable expressiveness on the tension between the starkness of their forms and the sensuousness of their painted surfaces. Through the thinnest paint, facilely applied, Hopper succeeded in avoiding mere description, and in capturing for us the poetry of his private conception.⁴² (Hanson, 1981, p. 142)

Claro está que no solo en la obra de Hopper resulta determinante la forma. Antes bien, la relevancia de los valores plásticos describe en buena medida el carácter del realismo moderno, así como define, desde las convicciones de Greenberg, a la mayor parte

42 [Pocas obras hay que sufran más con la reproducción mecánica que las pinturas de Edward Hopper. Esto sucede sobre todo con las escenas de mayor tamaño, producidas hacia el final de su carrera, porque las texturas de su superficie son reducidas sin piedad en los procesos de impresión normales, y sus porciones, simplificadas, parecen vacías. En muchos casos incluso olvidamos que hay pintura. Sin embargo, son precisamente estas obras tardías, con sus composiciones dispersas y sus sujetos aislados las que dependen, en parte, de la extraordinaria expresividad que provoca la tensión entre la dureza de sus formas y la sensualidad de sus superficies pintadas. A través de la pintura más delgada, aplicada con facilidad, Hopper logró evitar la mera descripción y capturó para nosotros su particular concepción poética.]

del arte de vanguardia. Lo que ocurre es que, en la pintura de Hopper, el estilo parece redundar de manera especialmente significativa en ese “extrañamiento” que, por definición, acerca al ámbito de la estética los engranajes semióticos de la imagen (Pérez Carreño, 1988, p. 185). Aquí la forma es a menudo impertinente o contraria al tipo de marcas o unidades plásticas que el espectador -incluso uno acostumbrado a la retórica modernista- esperaría encontrar. Cuenta Muñoz Molina que un amigo suyo, el pintor Juan Vida, le dijo una vez que “uno de los mayores virtuosismos técnicos de Hopper era su ficción de torpeza, su renuncia al refinamiento del acabado evidente y al detalle.” Y posteriormente concluye: “Pintar demasiado bien es tan peligroso como escribir demasiado bien” (p. 254).

Como sucederá, ya de forma evidente, en los realismos europeos emparentados con la poética informalista -en el próximo capítulo nos centraremos en el caso de Antonio López García-, parece latir en la tosquedad de Hopper una especie de pulsión antiestética opuesta a la decisión y *savoir faire* del genio modernista. Aunque no podemos olvidar que pintores como Manet (su *Olympia* es un buen ejemplo de ello) o Courbet (de quien cabe destacar la sobriedad de sus campesinos, menos bucólicos y estilizados que los de Millet) ya apuntaron en esta dirección, en la ruta seguida por los pintores de Ashcan encontramos, sobre todo, las huellas de Degas. En la Nueva York de principios del siglo XX, y de la mano de unos artistas provenientes del periodismo y la publicidad, la innegociable sinceridad en la que Henri les había aleccionado acabó desembocando en una actitud que parece casar antes con la elocuencia y expresividad degasianas que con la distancia desafecta de Manet. No obstante, pese que, como este último, Hopper se mantiene a cierta distancia del motivo -es de destacar, en uno y otro, el carácter voyeurístico de la mirada-, lo que hay en su estilo y actitud no es exactamente un retorno a los testimonios desafectos del francés ni, mucho menos, a sus figuras y espacios planos. La realidad de Hopper, conectada tanto a la rotundidad de la naturaleza sublime como al ensueño trascendente de los metafísicos, parece ubicarse, más bien, entre la empatía táctil de Van Gogh y el orden escultórico de Cézanne, aunque sin llegar a pertenecer, en rigor, a ninguna de estas categorías. Su particularidad tal vez se encuentre en el lenguaje de la ilustración publicitaria, que Hopper, como los pintores de Ashcan, conocía bastante bien. Quizá la oscilación de su estilo entre lo intenso y lo vacuo, entre la objetividad y la deformación naíf, se deba a una pugna en la que encontramos, de un lado, la influencia del lenguaje

publicitario, tendente a lo universal, a encerrar la realidad en símbolos que la congelan y hermetizan, y de otro una resistencia pictórica, naturalista, que las acerca al ámbito de lo particular, de la vida que discurre.

Para Renner (2013), la representación de los ambientes genuinamente americanos “está sujeta, lo mismo que la exactitud realista de los detalles, a una ley de extrañamiento que, en la plasmación de aspectos de la vida moderna, hace que se destaquen sobre todos sus grietas” (p. 7). Son precisamente estas grietas las que caracterizan la estética de este pintor y, también, al menos si las entendemos de una forma más abstracta, sustrayendo de ellas las singularidades de la retórica hopperiana, las relaciones estéticas del lenguaje del realismo moderno: el modo en que forma y contenido se relacionan para constituir signos visuales que se encuentran, casi siempre, entre lo familiar y lo desconocido, entre el influjo que en ellos ejerce lo natural y el componente extraño o disruptivo que aporta el propio medio pictórico.

5. LA REALIDAD EN SU APARIENCIA.

5.1. La pintura metafísica.

En la pintura metafísica y, más concretamente en Giorgio De Chirico, nos encontramos ante un viraje desde la preeminencia de la mancha, imprescindible, hasta el momento, en los lenguajes del realismo moderno, hacia el imperio de la línea, por lo que respecta tanto a su presencia literal y cargada de significado como, de forma más amplia, a su pertenencia implícita al mundo de la figura. Mientras que la mayoría de realistas modernos, incluso aquellos que, como Cézanne, estaban comprometidos con el clasicismo, abrazaron la pintura de mancha y estudiaron a sus grandes maestros, el italiano rechazó de pleno esta tradición, por considerarla superficial y excesivamente enmarañada, y se refugió en el estilo limpio y sólido de “los antiguos”. Si en *La manía del siglo XVII*, el pintor se muestra bastante crítico con la pintura de un siglo al que considera “el menos italiano de nuestra pintura” y al que incluso culpa de ser “el principio de aquella decadencia cuyas funestas consecuencias hoy vemos”, en *Reflexiones sobre la pintura antigua* profundiza bastante más tanto en esta aversión a la pintura de mancha como en las razones por las que considera mucho más elevada la pintura antigua. Y es que, para De Chirico, el realismo atmosférico que tiende a componer la pintura de mancha hace que la figura humana, al estar rodeada “por las formas indecisas del paisaje”, pierda “esa solidez y esa estabilidad sin las cuales una pintura no puede elevarse nunca al nivel del gran arte” (De Chirico, 1990, p. 74):

El hombre, abandonado en la nada, siempre tiene algo de vacío e inestable: su imagen, en este caso, carece de fuerza espiritual y en consecuencia no impresiona ni interesa. Así los españoles, que fueron los pintores más superficiales de Europa, rara vez acoplan la arquitectura a las figuras. Casi todos los retratos de Velázquez y de Ribera, por citar a los más conocidos, aparecen en ambientes confusos o ante fondos oscuros; cuando un paisaje se perfila detrás de una figura nunca adquiere

solidez por la presencia de la arquitectura: árboles y montañas se confunden entre sí, nunca limitados por el cuadrado o el rectángulo de una puerta o ventana, por el arco de una bóveda, por la línea de un arquitrabe o de una cornisa. (pp. 71-72)



Figura 1. *Canción de amor (Canto d'amore)*, de G. de Chirico (1914)

Así, según el italiano, “para liberarse del naturalismo y del realismo, hacia los cuales uno se ve arrastrado frente a una figura viva”, el artista ha de copiar y estudiar profundamente las estatuas, pues llegando a un “trato familiar con los hombres de piedra”, al encontrarse frente a uno real también lo verá “bajo el aspecto estatuario” (p. 74). En su rechazo hacia las contingencias de la realidad aparente, este pintor apuesta por la nitidez de unas formas ideales que, por lo que respecta a la figura humana, pueden ser halladas en “los hombres de piedra”. Su preferencia por una realidad ya simbolizada queda más que patente en *Canción de amor* (Fig. 1), donde el ser humano no aparece como tal, sino a

través de una representación artística o de un objeto antropomorfo, como en los casos respectivos del busto de piedra y el guante. El italiano recuperó el símbolo, el icono cerrado y pregnante, casi por las mismas razones por las que los primeros modernos habían decidido abandonarlo. Allí donde estos vieron un corsé que había de ser eliminado para que pudieran emerger nuevas formas activas correspondientes a realidades inéditas, De Chirico vio un refugio místico de certidumbre conceptual y franqueza plástica, una patria artística a la que la pintura debía volver. No en vano, según Far y Porzio (1979, citado en Sáenz, 1990, p. 24) “el término de pintura metafísica fue sugerido a De Chirico por Otto Weininger en los escritos *Intorno alle cose supreme*, donde propone una metafísica como simbolística universal, como definición del profundo sentido de las cosas” (p. 17). Acto seguido, Sáenz clarifica un poco más la cuestión, afirmando que, según la propuesta anterior, la pintura metafísica podría definirse como “el romanticismo de lo misterioso”, el silencio de lo espiritual, la representación de objetos que como elementos compositivos pierden su significado real, para formar parte de un espacio espectral” (p. 24). Por su parte, Alberto Savinio (15 de noviembre de 1918), a quien la autora cita más adelante (p. 26), hace un somero recorrido por la pintura inmediatamente anterior a De Chirico:

En la pintura moderna la representación del dramatismo es la suprema preocupación entre los mejores pintores modernos. Según el grado de su talento, o de su clarividencia, ellos se han impuesto la misión de imprimir en su obra, por medio de la línea y el color, los innumerables dramas que la vida moderna hace madurar y explotar.

Los cubistas se debaten aún entre dos divergencias: el aspecto dramático de las cosas y de los objetos, y un residuo (aunque laudablemente purgado) de escrúpulo, de una sensibilidad estética refinada.

Los futuristas italianos se limitan a la pureza del aspecto dramático.

Como última etapa debemos indicar al pintor Giorgio de Chirico, que ha penetrado en el misterio del dramatismo moderno. Sus cuadros no reproducen la visibilidad muda del objeto elegido por el dramatismo de su aspecto, de su forma, de su naturaleza, materia o utilidad. Él llega más allá del objeto mismo. Pone al desnudo la autonomía metafísica del drama. Es él el pintor moderno; más concretamente el mago moderno. (p. 4)

Las palabras de Savinio, si bien parten de una cierta desconfianza formal, nos ofrecen, además de una fina reflexión sobre De Chirico, una descripción sumaria de algunos de los aspectos a través de los cuales hemos confrontado el realismo de la Escuela Aschan con el de Hopper. Aunque, en este caso, Savinio no alude a la pintura realista sino a una muestra escogida de las vanguardias previas y coetáneas a De Chirico, el hecho de que base su discurso comparativo en cómo unos y otros abordan la retórica del drama no deja de remitirnos a los cambios formales y narrativos que abordamos en los apartados anteriores. El italiano, preocupado por “la antítesis de apariencia y realidad” y haciendo suyo “el anhelo característico de la década de 1920 de lograr una realidad pictórica convincente y alejada del reino de los sentidos” (Prendeville, 2001, pp. 58-59), consigue crear, a través de la figura, un mundo autónomo, compuesto de signos atemporales, en el que la citada antítesis acaba recayendo en el lado de la idea, de la línea y la figura cerrada. Y es que, en De Chirico, la gramática figurativa, lejos de ser coyuntural o de responder solo a una estrategia representacional basada en la precisión semántica del dibujo, constituye, de hecho, una apuesta neta por la imagen alegórica. En la ya aludida *Canción de amor*, a través de una serie de elementos acotados de manera clara y relacionados entre sí por una sintaxis igualmente nítida, De Chirico construye un complejo sistema de referencias. Mientras que el busto de Apolo representa “el consuelo del orden ficticio del arte, evocando la distinción de Schopenhauer entre la voluntad y la idea”, el guante de goma “se convierte en el vehículo de la fantasía del pintor” al remitirnos, a través de Max Klinger, a la prenda “que deja caer una atractiva mujer” (p. 60). Klinger (Fig. 2), una de las influencias más destacables del artista italiano, había compuesto, a finales de los años setenta del siglo XIX, una serie de diez aguafuertes en los que, a través de una narrativa que oscila entre lo real y lo imaginario, vemos aparecer, entre otras muchas ensoñaciones, el guante que De Chirico habrá de convertir en símbolo. Un símbolo que, como el del busto de Apolo, ni siquiera necesita ser decodificado: su presencia mera y literal, sus propias connotaciones formales, ya aluden con bastante elocuencia a ese mundo detenido, pesado y eterno-retornante en el que Apolo es un eco petrificado de sí mismo y toda reminiscencia erótica depende de un guante igualmente sólido. Estos objetos podrían estar emergiendo, a modo de trampantojo, de la superficie del lienzo, pero la luz vespertina que

los modela sabotea tal ilusión y hace que se alejen del espectador, como ensoñaciones o fantasmas que al ser descubiertos se retraen hacia su limbo onírico.

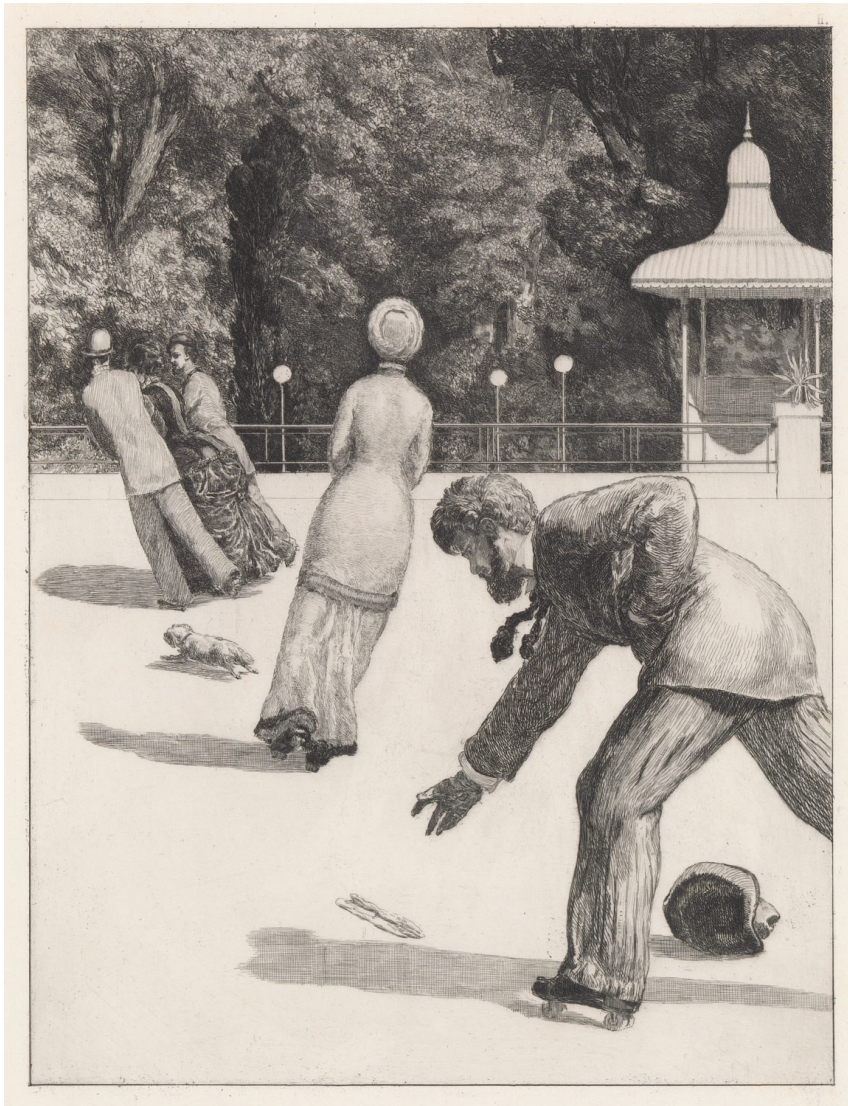


Figura 2. *Action* (plate two from *Paraphrase on the Finding of a Glove*). De Max Klinger (1878-1880)

Volviendo a la influencia de Kilnger, hay que decir que para el pintor italiano era especialmente valiosa la mirada de los germanos hacia el mundo mediterráneo y oriental, ya que estos, como prisioneros tras la barrera de su ventana, deben hacer un esfuerzo por introducirse en el mundo de la reflexión y la fantasía, esfuerzo impuestos por la distancia que acaba relevando, al fin, y una comprensión más profunda de aquello que se ve (De Chirico, 2008). Esta mirada hacia el mundo artístico y filosófico alemán explica, asimismo, la importancia de Nietzsche y Schopenhauer en los presupuestos teóricos del italiano,

aunque, al menos en el caso de Nietzsche, no debemos atribuir esta influencia a su etapa de formación en Múnich (donde conoció a Klinger) sino a su estancia en Florencia, en torno a los años diez del siglo XX, cuando entra en contacto con la bibliografía del alemán a través de Giovanni Papini (Mirón y Sánchez, 1990). No es sorprendente, pues, que su primera obra metafísica se titule *Enigma de una tarde de otoño* (1910), en clara alusión al *Stimmung* de Nietzsche. Esta sensación, definida por el propio pintor como “atmósfera en el sentido moral”, explica la “extraña y profunda poesía, infinitamente misteriosa y solitaria” que caracteriza esas tardes de otoño en las que “el tiempo es claro y las sombras son más largas que en verano” (De Chirico, 2004, p. 77-78). Sobre la gestación de esta pintura, De Chirico (1990) escribía:

En una límpida tarde otoñal estaba sentado en un banco en el centro de la plaza de Santa Cruz, en Florencia. Naturalmente, no era la primera vez que veía aquella plaza: pero acababa de salir de una larga y dolorosa enfermedad intestinal, y me hallaba como en un estado de mórbida sensibilidad. Todo el mundo que me rodeaba, incluso el mármol de los edificios y de las fuentes, me parecía convaleciente. En el centro de la plaza se alza una estatua de Dante, vestida con una larga túnica, con sus obras pegadas al cuerpo y la cabeza, coronada de laurel, pensativamente reclinada... El sol otoñal, cálido y fuerte, aclaraba la estatua y la fachada de la iglesia. Tuve entonces la extraña impresión de mirar aquellas cosas por primera vez, y la composición del cuadro se reveló a los ojos de mi mente. (p. 37)

Parece que el italiano, como salido de la caverna platónica, en ese estado de lucidez que a veces confieren las fiebres o la debilidad física, logró trascender la mera apariencia e ingresar en un mundo de entes desnudos. “Una obra de arte tiene que contar algo que no aparece en su forma visible”, había escrito De Chirico; y, en efecto, en aquella tarde otoño se produjo en él “ese momento de clarividencia” en el que uno es capaz de penetrar en “el aspecto común” de las cosas y revelar lo que tienen de “fantasmal y metafísico”. Sus plazas vacías nos recuerdan a la vacuidad urbana de Hopper, lo que nos permite hablar de una cierta colindancia, poética y moral, entre el pintor neoyorquino y De Chirico. No obstante, mientras que en Hopper sigue habiendo concreciones que nos remiten a una

realidad mucho más física y humana, el afán del italiano por trascender las apariencias le lleva a diseñar un mundo completamente autónomo que no responde más que a sus propias normas semánticas y compositivas. En De Chirico, las líneas espaciales pertenecen a un orden onírico en el que, a menudo, se dan cita perspectivas exageradas o líneas de fuga que, como en la pintura de Giotto, no acaban confluyendo en el mismo punto. Las presencias que habitan estos espacios son parciales e inciertas, a modo de sombras acechantes o de objetos semiocultos tras algún plano superior; y las formas humanas, que en las primeras obras aparecen empequeñecidas, en forma de garabatos casi patéticos que se enfrentan a la magnitud romántica de las moles arquitectónicas, acabarán perdiendo toda traza material y transformándose en maniquís, en meros símbolos antropoides. La pintura de Hopper, a quien en muchos sentidos cabe comparar con el italiano, no llega a tal extremo. Aunque sus espacios son, a menudo, desconcertantes, y sus figuras se nos presentan aisladas y desprovistas de detalles superfluos, es obvio que este pintor, aun con sus escapadas oníricas, no deja de estar ligado, a nivel narrativo, al mundo que le rodea, y a nivel plástico, a unas formas bastante más pictóricas. Este prodigioso equilibrio entre lo esencial y lo aparente, quizá el elemento más destacable de su imaginario pictórico, hizo que, en el año 1952, durante su participación en la Bienal de Venecia, la crítica que se refiriese a él como “el De Chirico americano” (Charris, 27 de mayo de 2004).

5.2. Balthus y Morandi.

Es evidente que Hopper y De Chirico poseían, cada uno, su propia cosmovisión, afín a su carácter y también al carácter singular del devenir artístico, cultural y social de sus respectivos continentes. Pero, más allá de estas diferencias, que no dejan de ser significativas, la pintura de ambos apunta a ese silencio metafísico, de vacuidades y enigmas, que el realismo moderno, cada vez más retraído y hermético, empieza a guardar. Un silencio que contrasta con la vehemencia estilística y semántica de la generación anterior y, también, con los excesos plásticos de la abstracción americana de mediados de siglo. Sobre esto último, hemos de apuntar que, si, como ya se ha dicho, el expresionismo abstracto irrumpe en el escenario estadounidense e para trastocar la apacible cadencia de la

pintura realista, en una Europa doliente y desconcertada, incapaz de retomar los ritmos de la evolución cultural y artística anterior a la guerra, no podemos hablar, al menos a nivel continental, de un enfrentamiento entre el realismo y la abstracción, en la medida en que los lechos movedizos sobre los que habían de erigirse las nuevas prácticas artísticas no posibilitaban el auge de una vanguardia tan convincente, hegemónica e internacional como la americana y, por tanto, no había lugar ni para un totalitarismo abstracto ni, por extensión, para la caída en desgracia del realismo.

Por otra parte, y a diferencia de lo que había sucedido en Estados Unidos, la pintura realista llevaba más de medio siglo siendo denostada. Ni siquiera para ese realismo limítrofe de pintores como Balthus o De Chirico había sido fácil encontrar asiento en un devenir vanguardista en el que las conexiones con la realidad aparente habían ido desapareciendo. En “La luz es tiempo que se piensa” (1998), título extraído de un poema que Octavio Paz dedica a Balthus, Estrella de Diego relata cómo “un conocido surrealista, al entrar en la Galería Pierre de París y hallarse frente a la exposición de Balthazar Klossowski de Rola -Balthus- que allí se presentaba en 1934, exclamó decepcionado: “¡Pero si es figurativo!”. Y es que, según la consideración de la autora, Balthus no es un realista, una negación que, en todo caso, es más retórica que literal:

Balthus atrapa lo eterno porque las nociones de presente o futuro -y hasta de pasado- han sido desechadas de su obra. Lo atrapa a través de la luz, una luz que no enjuicia -“no absuelve ni condena”-, una luz que aparenta una asepsia imperturbable - “no es justa ni es injusta”-, donde las pasiones no tienen sitio claro que ocupar. Parece presentar, no representa. Quizás por eso algunos le llamaron realista.

Pero no es un realista, desde luego. No lo es al menos de la forma en que lo entenderían los historiadores del arte. Pinta las cosas como hubieran podido ser, caso de haber sido, como aparecen en su mente detenidas en un instante infinito de tiempo. (p.169)

Si el poeta de Aristóteles apunta a lo que podría suceder, en Balthus, y acaso también en De Chirico, esta potencialidad se vuelve pretérita, nos remite a un mundo posible, pero pasado e irreal, a una suerte de nostalgia universal y metafísica, pero también

incierta, evanescente. Como el italiano, Balthus no dudó en conjugar pasado y vanguardia, sabiendo estar por encima de los debates entre lo antiguo y lo moderno y basando la realidad de su arte en los grandes temas de la existencia humana (De Diego, 1998). No obstante, y a pesar de los reparos de Tapiès y De Diego a la hora de considerar realista la obra de Balthus (suponemos que, especialmente en lo que respecta a la postura del pintor español, tal categoría hace un flaco favor a quien es incluido en ella), hemos de admitir que, en comparación con la figuración dechiriquiana, el lenguaje del francés se nos antoja hartamente más ligado a la realidad aparente. Aunque su tratamiento de la figura se basa en una delimitación lineal de contornos que, en ocasiones, distorsiona o geometriza las formas, por lo general, a nivel cromático y espacial, sus composiciones guardan un cierto rigor realista, más subjetivo, ciertamente, que en el caso de Hopper, pero más naturalista que en De Chirico.

Por otra parte, hay que decir que esta presencia de la línea, así como los ritmos cubistas de muchas de sus composiciones, nos remiten, a nivel estructural, a ese mundo autónomo, cézannesco, de formas centrípetas. Y es que, en Balthus, la conjunción de lo clásico y lo moderno también es, como en la pintura de Cézanne, formal. Ambos buscaron, de forma pausada y libre, la perfección y armonía de las obras clásicas. Si Cézanne, a pesar de considerar valiosos los hallazgos estilísticos del impresionismo, consideró estas pinturas confusas y sintió que debía recuperar el equilibrio y la trascendencia de Poussin (Gombrich, 1995), la postura de Balthus, aun separada de aquella por varios decenios, no fue muy diferente. En una de sus últimas entrevistas, concedida a su amiga Cristina Carrillo de Albornoz (28 de febrero de 2001) y publicada poco tiempo después del fallecimiento del pintor, este se quejaba de la fealdad imperante en el arte moderno:

Detesto lo moderno. Todo es igual, parece que la fealdad lo ha conquistado todo. No es sólo el aplanamiento general, sino esa atroz fealdad. [...] El arte de hoy está dominado por el gusto al horror. Antes hablábamos de la fealdad. Piensa en el pobre Francis Bacon. Era un hombre inteligente irremediabilmente atraído por la fealdad. Creo que sería lo que hoy llaman un buen pintor. [...] Creo que la belleza es algo objetivo, con cánones universales. Mira las catedrales, todo era bello. La belleza viene del interior y el interior de Bacon era feo. Moderno quiere decir vivo y por eso, las cosas antiguas son modernas. El artista tiene que ser narcisista en

cuanto que tiene que estar enamorado de la belleza. Y el desarrollo de uno mismo debe ser una prolongación de la belleza cósmica.

Las palabras de Balthus, que suponen un testimonio de primera mano de su vinculación moral y estética con la belleza, nos remiten, como su propio devenir artístico y vital, al temperamento de Antonio López García. Pero antes de llegar aquí aún tenemos que referirnos a la pintura de Morandi. Como en el caso de Balthus, cabe relacionar la obra del italiano con el orden retraído y clasicista, acaso también metafísico, de la pintura de Cézanne. Sin embargo, tal y como apunta Predeville (2001), aunque al hablar de esta influencia “suele citarse la exposición de Cézanne de 1920 en Venecia”, lo cierto es que “Morandi reduce el registro de Cézanne, en cuanto a los colores y los objetos” (p. 55). En efecto, a nivel cromático, el italiano se limita a un registro de tonos terrosos, áridos, ocasionalmente opuestos a unos grises algo más fríos. El modelado de sus objetos, conseguido a través de un claroscuro muy sutil, no presenta grandes diferencias tonales entre las zonas de luz y sombra, algo que, unido a los temblorosos contornos de las figuras, genera la sensación desconcertante de que esos objetos rotundos, cálidos y hogareños, que parecen encontrarse al alcance de la mano, pueden desaparecer en cualquier momento.



Figura 3 (arriba, izquierda). *Bodegón*, de Balthus (1937)



Figura 4 (arriba, derecha). *Natura morta*, de Giorgio Morandi (1956)

Si, en De Chirico y, en menor medida, en Balthus, el componente onírico de sus figuras pasaba fundamentalmente por lo riguroso de sus acotaciones lineales, en el caso de Morandi, por más que el orden del dibujo esté presente de forma implícita, la sensación de irrealidad no depende de este recurso sino que, como sucede con Hopper, es la rotundidad de los planos de color lo que dota a los objetos de su propia entidad. En *Bodegón* (Fig. 3), las líneas con que Balthus define los elementos del cuadro hacen que estos nos sean ajenos ya desde el primer momento, pertenecientes antes al mundo de la representación que al de la realidad fenoménica. Sin embargo, en los bodegones de Morandi (Fig. 4), lo que percibimos es, más bien, una promesa rota: la de unos objetos que, siendo accesibles y sensuales, irradian un aura espectral en la que no podemos confiar del todo. A este respecto, podemos decir que Morandi incorpora el lenguaje de la mancha a la poética metafísica europea. Esto implica, como en el caso de Antonio López, la apuesta por una trascendencia de lo aparente, algo más materialista, que, como indica Antoni Marí (1998), no rechaza la realidad aparente sino que se nutre de ella:

Esta forma esencial que busca Morandi, libre de cualquier contingencia, a pesar de ser ideal, no puede ser abstracta, debe ofrecerse a la vista, ha de darse a ver con la misma proximidad y evidencia como se dan a ver las formas de la realidad. El artista debe recoger, por la observación y la contemplación de la naturaleza, la forma esencial que se manifiesta sensible y materialmente en las infinitas variaciones de las formas de la naturaleza y del arte. (p. 192)

Se trata de un “ideal de la belleza como forma esencial y sensible”, algo que, como explica Mari, es coincidente “en su síntesis de platonismo y aristotelismo con la idea de forma que aparece en el Proemio a *Le vite de pittori, scultori e architetti moderni* y es semejante a la idea que a menudo expuso Cézanne en sus declaraciones” (p. 192). Es obvio que ni De Chirico ni, aún menos, Balthus, renuncian por completo a los aspectos sensuales o fenoménicos de la realidad, pues, en última instancia, ¿cómo podría casar esta renuncia con unos modos de representación en los que los objetos, reconocibles por su aspecto, son dispuestos en un plano de la observación empírica? Pero sí que podemos hablar, dentro del irreductible componente ilusorio, de una idealización formal que rechaza los atributos sensoriales del mundo material, y aún más: de la incorporación explícita de este rechazo al

significado de la obra. Por el contrario, pintores como Hopper o el propio Morandi construyen su realidad autónoma, sus formas universalizantes, sin dejar de lado la poética del mundo sensible. Renner (2013) señala que el escritor Peter Handke “interpreta los paisajes de Hopper no como ‘amenazas oníricas’, sino sencillamente como ‘realidad abandonada’, atribuyéndoles en la misma línea una influencia ‘mágica’ y comparándolos con las ‘plazas metafísicas vacías de Chirico’” (p. 8). Más adelante, Renner compara *La colina del faro* (1927), de Hopper, con la obra *La nostalgia del infinito* (1914) pintada por De Chirico. Aunque el autor señala que las luces y sombras que modelan el faro y la casa, más allá de proporcionar al escenario perfiles nítidos, producen, también, un efecto chocante que aproxima el supuesto realismo del cuadro a los conceptos plásticos de la obra dechiriquiana, lo cierto es que, en la obra de Hopper, “el acceso al faro y a la casa parece posible” (p. 38).



Figura 5, arriba. *Colina del faro (Lighthouse Hill)*, E. Hopper (1927)



Figura 6, derecha. *La nostalgia dell'infinito*, de G. de Chirico (1914)

El norteamericano juega con ese extrañamiento característico de los metafísicos, pero lo hace dentro de un espacio más accesible y humano. Si, en *La colina del faro*, el ángulo levemente contrapicado desde el que observamos la escena nos invita a tomar partido de la misma, a contemplarla tal y como lo haríamos si la tuviésemos delante, del mismo modo, en los paisajes urbanos y escenas domésticas de Hopper, las composiciones

no solo no rechazan al espectador sino que, a menudo, ratifican su presencia a través de una perspectiva voyeurística. En cambio, no podemos decir que esto suceda con De Chirico. Aquí, la perspectiva rara vez es subjetiva, lo que establece una barrera insalvable entre el espectador y la escena representada. En sus pinturas de plazas vacías, como *Ariadna* (1914) o *El enigma de un día* (1914), los puntos de fuga, bien por estar demasiado bajos o demasiado elevados, bien por ser, directamente, improbables, excluyen toda relación física entre el espectador y la escena: no miramos esas plazas, no participamos de ellas como si estuviésemos allí sino que, en todo caso, las pensamos, las evocamos o soñamos, como el propio De Chirico, con los ojos de la mente.

Volviendo a Morandi, aunque apuntando ya hacia la pintura de López, podemos decir que la mayor virtud del italiano es la de trascender la apariencia desde la propia apariencia, sin necesidad de invocar un mundo de ensueño, escindido de nuestra realidad. La de Morandi es una poética de lo literal. Aunque, a decir verdad, la naturaleza muerta, como género, casi siempre había tenido un cierto halo trascendente, el italiano minimiza la presencia de los objetos, de manera que, como afirma Cesare Brandit, estos aparecen “sin ningún otro significado que el de su sola presencia, sin ningún mensaje que pueda deducirse de ella, es el mensaje sin mensaje, es la presencia como una realidad absoluta” (Marí, 1998, p. 193). citando la obra de Brandit sobre Morandi). Por su parte, Juan José Sebreli (2011) nos deja una reflexión que conecta directamente con ese espíritu hopperiano al que definimos en oposición a la grandilocuencia de las generaciones precedentes, afirmando que los bodegones de Morandi son “representativos de la modernidad, en el sentido secular, laico, inmanente a lo humano, “desencantado”, opuesto a implicaciones idealistas, religiosas, metafísicas o utópicas antimodernas de la vanguardia”. Más adelante, tras postular que el realismo y la modernidad están indisolublemente unidos, el autor alude directamente a Hopper y López:

La otra cara de la modernidad, sus peligros y acechanzas, la soledad del individuo en la multitud, el extrañamiento del hombre con el entorno, también fueron encarados por algunos realistas periféricos, como Edward Hopper o Antonio López García, artistas aislados, excéntricos, obstinados en seguir evocando la realidad

donde el hombre esté presente y sea reconocible, contra la corriente que predica la “deshumanización del arte”. (p. 231)

5.3. Antonio López. Lo universal de lo concreto.

Si los bodegones de Morandi no solo no rechazan la realidad aparente sino que se nutren de ella, poniendo en valor sus atributos poéticos, aún es más acusada, en el caso de López, esta vinculación con el mundo sensible. De hecho, el aura metafísica de su pintura, como en la del italiano, depende en bastante medida de las connotaciones sensibles de lo aparente, algo especialmente palpable en las obras que el pintor realiza desde mediados de los sesenta hasta, aproximadamente, los años ochenta, cuando su realismo se vuelve más sintético y, asimismo, comienza a centrarse casi en exclusiva en los temas urbanos. A este período pertenecen la mayoría de sus escenas interiores, como *El aparador* (1965-66), *Lavabo y espejo* (Fig. 7), *Taza de váter y ventana* (Fig. 8) o *Mujer en la bañera* (1968). Sobre este tipo de realismo, Cruz Sánchez (2002) observa lo siguiente:

Calvo Serraller, en uno de sus muchos escritos sobre el artista manchego, establecía una reveladora comparación entre la lectura en clave mística que Emilio Orozco realizó sobre los bodegones de Sánchez Cotán y su pintura, de tal suerte que el funcionamiento de la realidad cotidiana como receptora de lo sobrenatural que se advierte en las austeras naturalezas muertas del primero es posible vislumbrarlo en los interiores, retratos y demás escenas del segundo. Así, declara Calvo que “lo natural y lo sobrenatural -entremezclados- van configurando un modo de expresión peculiar que define el gusto artístico español. Esto da lugar a una nueva paradoja: la sobrecarga de significación de lo insignificante; esto es: la intensificación emocional y metafísica en la representación artística de los objetos y las situaciones más vulgares y cotidianos. (p. 93)



Figura 7, arriba. *Lavabo y espejo*, de Antonio López (1967)



Figura 8, derecha. *Taza de váter y ventana*, del mismo autor (1968-1971)

Haciéndose cargo de las palabras de Calvo Serraller, Cruz señala que, para López, la realidad funciona “como un «tragaluz» encargado de dar «luminosidad metafísica»” al ámbito de lo cotidiano, un ámbito que, “debido a su sobrecarga semántica, había adquirido una relevancia, una serie de matices y nuevas faces hasta ese momento desconocidas y ocultas en la sombra de su aparente sencillez” (p. 93). Anteriormente, en la primera etapa de su carrera, la pintura de López, si bien ya ofrecía visos de su metafísica posterior, había estado más conectada, al menos a nivel formal, con el realismo moderno europeo. Si, en obras como *La lámpara* (1959) o *La alacena* (1962-63) es evidente la influencia surrealista, en otras, como *Desnudo y maniquí* (1953), encontramos una alusión directa a la pintura metafísica y, más concretamente, a De Chirico y Carrà. Por otra parte, el subjetivismo de las obras de este período, así como la soltura plástica y la presencia de los modos de representación cubistas, remiten, también, al realismo vanguardista de la primera mitad del siglo XX. No obstante, por más que esta pintura resulte especialmente valiosa a la hora de establecer un diálogo comparativo entre el manchego y sus precursores europeos, aquí nos vamos a centrar en el López más objetivo, ese que, a partir de los años

sesenta, comienza a redescubrir el realismo y a centrarse en la realidad más literal, sacudiéndose los prejuicios de la época para con los excesos imitativos. Sobre esto, el pintor nos habla de sus dudas acerca de si la realidad misma, parca y carente de discurso (refiriéndose, en este caso, a las vistas panorámicas de la ciudad de Madrid) era un motivo artísticamente legítimo:

No era fácil tomar la decisión de iniciar un cuadro con un tema con precedentes notables pero muy lejanos, como Canaletto o Vermeer, y tan poco prestigio en la pintura reciente, especialmente en la española. En 1960 iba inseguro: no sabía si era *poco* tema, si me faltaría algo. Me consolaba pensando que si, finalmente sentía esa falta, pondría un gran perro escarbando en la parte superior del cuadro, que cumpliera una función análoga a la pareja haciendo el amor en la zona baja de *Atocha* (1964). No fue necesario: el cuadro no lo necesitaba. (López y Miranda, 2006, p. 84).

Las dudas de López son bastante reveladoras, pues, más allá de lo que atañe a la vida y obra del pintor, ponen de manifiesto una cuestión más amplia y trascendente: por un lado, las exigencias del contexto pictórico europeo de mediados del siglo XX y, en general, de toda la modernidad artística, y, por el otro, el difícil acomodo a tales exigencias de un realismo tan literal y objetivo como el que el manchego había empezado a vislumbrar hacia la mitad de los años sesenta. De hecho, podemos decir que, si pintores como De Chirico, Balthus o Morandi suelen ser incluidos, a pesar de haberse enfrentado, ellos también, a los prejuicios de la vanguardia para con el arte figurativo, en el relato de la pintura moderna, la pertenencia de López a esta categoría sigue siendo, aún hoy, discutida. En España, este pintor hubo enfrentar una dificultad añadida a la ya de por sí difícil situación del realista moderno: la consolidación en este país de la abstracción informalista en tanto que punta de lanza de una necesaria renovación artística.

Como apunta Díaz Sánchez (2002), a partir del año 1951, cuando tuvo lugar la I Bienal Hispanoamericana de Arte, “una parte sustancial de la crítica de arte se manifestó a favor de la pintura abstracta y apoyó decididamente los éxitos de la misma en acontecimientos internacionales como la Bienal de Sao Paulo de 1957 o la de Venecia de 1958”. La “defensa teórica” de esta pintura fue argumentada “desde parámetros de

españolidad” coherentes con el régimen franquista (p. 39). Esto trajo consigo la necesidad de construir un relato histórico-artístico en el que este tipo de abstracción pudiera ser insertada en una tradición típicamente española, algo que obligó a la crítica conservadora a sortear ciertos escollos, como la desvinculación tácita del Informalismo de tendencias de vanguardia anteriores (especialmente de aquellas que, como el Surrealismo, por su vinculación a “la España de los años 30” y “su consideración como un movimiento anticristiano y, también, de la pintura norteamericana (p. 41). Era necesario dotar al Informalismo de un sentido autárquico y convertirlo en “una manifestación más de ‘lo español’”, para lo cual se precisó “tanto de una relectura de la modernidad española, como de una conceptualización propia del arte abstracto que, sin ser radicalmente distinta a la que se hizo en otros países, no entró en contradicción con los principios ideológicos de catolicismo y españolidad que impuso el ‘Nuevo Estado’ a partir de 1939” (p. 40).

La oficialización de la abstracción española trajo consigo, a nivel institucional, una serie de fricciones entre realistas y abstraccionistas que durante mucho tiempo dirigieron los posicionamientos de la crítica. Según Daniel Villegas (2016), el choque definitivo, vinculado a la clásica disputa entre tradición y modernidad, “tuvo lugar a comienzos de la década de los noventa y se extendió más allá de la mitad de la misma”, por más que, como es dable pensar, las suspicacias que alimentaron el debate habían estado cocinándose durante décadas. Para el autor, el hecho de que tal querella tuviese “un carácter extemporáneo” hizo que esta “se produjera sin la nitidez de su predecesora norteamericana” (p. 31). Pero lo cierto es que, más allá de las similitudes entre el informalismo y la abstracción estadounidense, en lo que se refiere a la relación de esta con el realismo no deja de haber ciertas diferencias: si, en Estados Unidos, el expresionismo abstracto atraviesa la apacible trayectoria de un realismo pictórico consolidado, en España, tanto el informalismo como la nueva pintura realista nacen en el mismo contexto y prácticamente al mismo tiempo. Pese a que, durante los años sesenta, cuando la pintura informalista consigue legitimarse oficialmente y, al mismo tiempo, la obra de López vira de manera irreversible hacia el realismo, ambos caminos empiezan a divergir, en la primera etapa del manchego encontramos multitud de recursos plásticos que nos remiten a la abstracción matérica:

El empaste grueso y seco que aparece en muchos cuadros de esta primera época de Antonio López llegó a convertirse en una materia grumosa, en una adherencia que creaba extraños relieves y recordaba tanto a los murales envejecidos por los adversos fenómenos, como la pintura de materia, trabajada también con erosiones, acúmulos y manchas, que en aquellos mismos años establecía uno de los caminos más singulares de la abstracción informalista. Este procedimiento imponía a las imágenes de Antonio López un carácter de envejecimiento, de deterioro causado por la decrepitud y los depósitos materiales convocados por el tiempo, y la convertía en doloroso testimonio de sus estragos. Éste es otro síntoma de que el realismo de Antonio López se manifiesta de manera particular y sin una clara dependencia de los sistemas de representación tradicionales, además de señalar su interés por los procedimientos expresivos no realistas contemporáneos al pintor. (López y García-Bermejo, 2011, p. 76)

No obstante, el propio pintor ha llegado a manifestar su arrepentimiento por haber llenado de manchas y chorretones las imágenes de aquella época: “yo iba con muchísimo miedo y quería, de alguna manera, hacer muy evidente el lenguaje de la pintura. Eso fue algo que me perjudicó muchísimo y me lastró demasiado, y se nota en los cuadros de cierta época” (López, 2007, p. 78, citado en Serrano, 2011, p. 3). Es evidente que la obra del pintor comienza a volverse más ‘limpia’, menos matérica, a medida que avanzan los años. Aunque el cambio más definitivo se produjo hacia el final de la década de los sesenta, este proceso de simplificación plástica, lejos de detenerse aquí, continuó durante décadas. Si comparamos, por ejemplo, la *Gran Vía* (1974-1981) con las vistas urbanas ejecutadas desde los años noventa hasta la actualidad, encontramos que, en efecto, las manchas se vuelven mucho más sintéticas y ligeras. Más obvio aún es el caso de sus neveras, pintada, la primera, en 1966 (Fig. 9), y la segunda, entre 1991 y 1994 (Fig. 10). Mientras que, en una, las pinceladas se amontan en una composición vibrante y recargada donde, en ocasiones, las sombras de los objetos se funden con el fondo en una amalgama indeterminada de manchas, en la otra, los planos de color son más amplios, precisos y homogéneos, lo que nos remite a un procedimiento mucho más mental, en el que cada intervención del pincel ha sido meticulosamente calculada.



Figura 9. *Nevera de hielo*, de Antonio López (1969)

No obstante, esta evolución no implica una renuncia al lenguaje de la mancha. De hecho, en sus obras más recientes, este recurso es aún más obvio que en las pinturas de su primera etapa, quizás no en cuanto a su condición material, pero sí en lo que atañe a la función simbólica del mismo: mientras que en *Nevera de hielo* los empastes componen una retícula borrosa, de aspecto orgánico, que nos remite a un lenguaje imbricado y opaco, en *Nevera nueva*, los planos de color, adaptados con precisión quirúrgica a un espacio racionalizado por el dibujo, revelan una identificación entre forma y contenido bastante más transparente, menos intrincada. Hacia los años noventa, la mancha se vuelve ligera y adaptativa, pero, al mismo tiempo, se hace más evidente tanto su presencia como su relación con los elementos representados. Mientras que en *Nevera de hielo*, los atributos plásticos se manifiestan a través de un sinfín de intervenciones, correcciones y capas

superpuestas que acaban generando ese efecto de filtro borroso característico de cierto realismo moderno, en *Nevera nueva*, por más que las manchas sean mucho más discretas y livianas, el hecho de que conformen grandes planos casi homogéneos hace resaltar la especificidad de cada una, su servidumbre al armazón escultórico que ordena la escena.



Figura 10. *Nevera nueva*, de Antonio López (1991-1994)

En rigor, ambas formas de proceder coinciden en su explicitación del proceso pictórico. Si *Nevera de hielo* nos hace pensar en un procedimiento más intuitivo, todavía con reminiscencias de la práctica informalista y basado en el ensayo-error y la superposición de capas de materia, *Nevera nueva* nos habla de un López meticuloso y sucinto que abandona toda opulencia plástica. Aquí, las líneas directoras de la

composición, así como aquellas que forman parte de la estructura volumétrica de los objetos, se nos revelan con total evidencia, algo que sucede, también, con las manchas de color. En este caso, los planos cromáticos se adaptan a la presencia sensible de los diferentes elementos del cuadro siguiendo un principio de economía plástica, como si el pintor se hubiese propuesto, de antemano, limitar sus intervenciones. La información que nos dan los objetos respecto de sí mismos y de su situación en el conjunto de la composición no parece excesiva ni tampoco insuficiente. Los artículos de la parte inferior de la puerta, a pesar de ser algo indeterminados y, en algunos casos, irreconocibles, también participan en el juego de persuasión visual, sin que esta ausencia de identidad suponga, en ningún caso, una rémora respecto a la comprensión global de la escena. David Serrano (2011), quizá el autor que con más profundidad ha estudiado la obra del manchego (al menos desde un punto de vista técnico), nos habla de esta transición estilística:

A finales de los años sesenta Antonio López abandona definitivamente las apariencias surrealistas (el denominado Realismo Mágico), el abuso de manchas, “chorreones” y el materialismo pictórico (influencias técnicas propias del Informalismo) para sumergirse en una realidad más “objetiva”. Para conseguirlo necesitó un medio de adecuación entre realidad y obra, es decir, una codificación del espacio físico, íntimamente relacionada con los sistemas de representación espacial, los principios de la visión y la metodología pictórica, cuestiones sin duda bastante alejadas de los intereses artísticos de la época. (p. 3)

No se trata, pues, de un pintor academicista que, ya desde sus comienzos, apostase por unos esquemas caducos, sino de un pintor sin más, antes comprometido con la pintura en general que con un determinado estilo, que, en su particular búsqueda artística, acaba redescubriendo el realismo, o, mejor dicho, *su* realismo. Tal y como cuenta Serrano, el manchego hubo de construir sus propios sistemas espaciales, a menudo radicalmente contemporáneos, en una apuesta casi quijotesca por la representación objetiva. Si, en *Lavabo y espejo*, y, aún más, en *Taza de wáter y ventana*, se unen dos puntos de vista en la misma representación, en obras como *Gran Vía*, *Clavel* (1977-90), es especialmente notable la perspectiva curvilínea⁴³, un recurso que, si bien está asociado a la subjetivización

43 Ver Capítulo 1, Fig. 8

del espacio, en este caso, como en los anteriores, es poco más que una solución técnica. No da la sensación de que ni estas ni otras adaptaciones perspectivas hayan sido tematizadas por el pintor, en el sentido de formar parte, *per se*, del significado de la obra. Su uso es meramente instrumental y su presencia no solo no pretende ofrecerse, en tanto que tal, a la apreciación del espectador, sino que, por el contrario, trata de pasar desapercibida, de integrar en silencio una retórica que cede todo el protagonismo a la presencia literal del objeto.

Dentro de esta línea, hemos visto en qué medida la obra de Morandi, y más aún la de López, contrasta con el idealismo dechiriquiano en su concepción material de lo metafísico: no es en el ensueño ni en la evocación sino en la pura literalidad de los objetos donde estos pintores buscan la trascendencia, una aspiración que no deja de ser curiosa, a la par que complicada, en la medida en que el mundo fenoménico, en esencia mutable y contingente, parece zancadillear constantemente tal pretensión. Joan Obrador (2004) expone esta contradicción:

Alguien podría pensar que el pintor Antonio López intenta realizar una obra grandiosa e inmensamente bella pero, simplemente, inútil; porque el Ser es movimiento perpetuo, como aquel fuego heraclíteo que «se enciende y se apaga con medida» o aquel río, que inventó Platón, y donde nunca te puedes bañar dos veces. En este sentido, su hiperrealismo pictórico, se puede calificar como metafísico, porque lo que nos aportan nuestros sentidos es el cambio eterno y la quietud a la que él aspira sólo se nos hace visible a través de nuestra mente, y no hay ninguna posibilidad de que aquel instante en que la luz acaricia el membrillo sea eterno. Como vemos, nos encontramos en un ámbito metafísico absolutamente contrario al tradicional: la quietud a la que aspira el artista no tiene un carácter ideal o espiritual y, en absoluto, el pintor querría hacer visible el mundo de las ideas platónicas. El artista desea cristalizar, convertir en una imagen estática, unos datos sensoriales irrepetibles porque no dejan nunca de alterarse. (p. 119)

La imposibilidad que parece albergar este planteamiento, al menos así descrito, define en gran medida el estilo del pintor, sobre desde el momento en que sus intentos por convertir en eterno aquello que por naturaleza no lo es van percibiéndose cada vez con más

evidencia en la superficie de su obra⁴⁴. Obrador, alentado por la admiración de López hacia el clasicismo griego, dota de un trasfondo filosófico a esta búsqueda:

Se ha afirmado, especialmente a partir del análisis que realizó Heidegger de su metafísica, que “el eterno retorno de lo mismo” que anheló Nietzsche no constituye otra cosa que el postrero intento por substantivar el instante; es decir, conferir al río heraclíteo la misma consistencia óntica que posee la Idea platónica. Como si Zarathustra hubiese querido cerrar para siempre la dualidad metafísica occidental que portan el nombre de Parménides y Heráclito: gracias al “eterno retorno de lo mismo”, el inestable fuego de cualquier instante, asume la permanencia y la consistencia del Ser de Parménides. (p. 121)

Con base en lo anterior, podemos decir que López busca sustantivizar el instante, destacar las conexiones entre lo aparente y lo ideal para integrarlos en un mismo mundo. En última instancia, y en la medida en que esta dualidad pueda remitir a la especificidad semiótica de la imagen imitativa (donde lo natural ha de encontrar su encaje en lo convencional), se trata de un problema que, lejos de ser original, atañe a toda la pintura realista. Lo que ocurre es que, en el caso de López, más aún que en el de otros pintores que, con anterioridad, trataron de universalizar lo aparente (de nuevo cabe pensar en Cézanne), esta lucha es tan enconada que, incluso cuando no provoca la claudicación del pintor, como sucede en el documental de Erice, no parece que llegue nunca a resolverse. Claro que no se trata de una irresolución amarga: el pintor conoce de antemano sus limitaciones y también las del medio pictórico, y se enfrenta a la representación con una calma ascética, donde lo que importa, por encima de todo, es la relación del artista con la realidad, su capacidad de ordenar lo aparente y recrearlo en la superficie del lienzo. López ha dicho en más de una ocasión que una obra nunca se termina sino que llega al límite de sus propias posibilidades, y seguramente por eso lo que nos ofrece su pintura es el avance hacia ese límite, un proceso lleno de esquemas y correcciones que traduce, por un lado, la

44 El artículo al que aludimos plantea lo quimérico de esta aspiración basándose en el documental *El sol del membrillo*, de Víctor Erice, donde el pintor batalla durante días con su propia obra, persiguiendo algo que finalmente acaba escapándose, una esencia nunca conclusa, como finalmente sucede con la propia pintura.

demora de una mirada larga, analítica, y por el otro, la ejecución concisa de un pincel que nunca se excede.

Un planteamiento similar lo encontramos en la obra del británico Euan Uglow, a quien David Serrano (2017) compara con el manchego. Ambos artistas apostaron por un naturalismo sencillo, a contracorriente de las tendencias de la época (Uglow es de la misma generación que López), y entendieron el ejercicio realista como un proceso de comprensión y racionalización de lo aparente en el que importa menos el resultado final que el propio desarrollo de la obra: “Ninguno de ellos se plantea el acabado absoluto de la obra, pues el proceso creativo y la vivencia junto al espacio real se alzan como verdaderos protagonistas” (p. 275). En la pintura de Uglow, como en la de López, observamos las distintas marcas con las que el pintor ha tratado de ordenar la realidad, primero a través de un riguroso encaje y, más tarde, modelando los objetos con planos de color más ostensibles si cabe que los que encontramos en la obra del manchego. No obstante, en las escenas de este último la realidad no aparece tan cohibida, tan encorsetada en esquemas geométricos, como en las del británico. El proceso pictórico de López es más abierto, son más frecuentes las correcciones cromáticas y espaciales, e incluso los cambios de formato. Además, a diferencia de lo que sucede con los volúmenes de Uglow, por lo general apoyados en cuerpos geométricos básicos, las formas de López son algo más planas, más cercanas al fenómeno visual puro que a la evocación racional de la realidad táctil.



Figura 11. *Curled Nude*, de Euan Uglow (1982)

A fin de cuentas, las estructuras que López aplica no provienen de un inventario fijo y transferible, cuyos esquemas puedan ser implementados sistemáticamente. Antes bien, cada motivo presenta su propio reto al conocimiento y capacidad de aprehensión del artista, y exige por ello ese orden singular, “sin presumible precedente ni fundamento comprobable, en el que fueron halladas las cosas que son ante los ojos del hombre, y la conciencia del hombre que está ahí, insólito morador entre ellas” (Amón, 1977). Frente a ello, “todo otro proceder (simbolista, hiper-realista, mágico-realista...)”, parece un “asunto meramente alegórico, urdido en la pretensión trascendente de los signos”. Así como la abstracción renuncia a toda significación específica, la figuración de López “tampoco se siente muy capaz de descubrir específicos significados”, ya que “el signo, en última instancia, no nos lleva a un significado concreto: nos conduce, más bien, a otros y otros signos subyacente, encadenados e indescifrables”. De manera que solo es posible “o la abstracta generalización del paraje universal, a favor de su esencial diferencia, o la concreción minuciosamente repetitiva de las cosas, con su cara familiar y su envés enigmático, descubiertas en lo inquietante de su suelo.” El signo se resiste a descubrir significados trascendentes, explica Amón, y a ello podemos añadir, pensando en el hiperrealismo de Estes, que el signo contextualiza el objeto, lo inserta en un cerco simbólico que congela su flujo temporal y, con ello, nos niega el descubrimiento, el asombro ante lo verdadero. En cambio, las cosas de López, “un tanto despegadas de Su cerco diario, se dejan ver como objetos indescifrables, bañados por la densa corriente de la temporalidad.” Esta relación entre lo concreto y lo universal, que, sin embargo, parece repeler con igual fuerza tanto un extremo como el otro, nos permite traer a colación el recorrido que efectúa Bozal (1966), con relación a este par enfrentado, a través de las categorías de Hegel y Lukács:

Como hemos escrito, la conciliación entre la singularidad y la generalidad suponía habitualmente la subsunción de una categoría en otra y no una verdadera conciliación equilibrada, sino falsa y aparente. Hegel es el primero que resuelve la cuestión de un modo positivo, dando a luz una categoría intermedia que, posteriormente, Lukács estudiará con cierto detenimiento: la particularidad. El propio Hegel no llegó nunca a emplear este vocablo de modo estricto; habló de la

particularidad sin nombrarla, y habló extensamente a lo largo y ancho de su *Estética*. (p. 35)

La *particularidad* hegeliana se caracterizaría por su posición intermedia entre lo individual colectivo y lo general abstracto. No se sostiene, sin embargo, en un “equilibrio precario” entre ambas realidades, sino que constituye una tercera: el arte. Aunque se trata de “una manifestación sensible del espíritu” (p. 36), esto no implica la anulación de sus motivos reales, “pues el espíritu no es nada aparte de sus momentos, aparte de lo concreto”, de modo que la expresión sensible es tanto más general cuanto mejor reúne estos aspectos concretos. Pero ¿qué determina, entonces, esta particularidad? ¿Qué la hace distinta y trascendente, sacándola de la mera equidistancia entre lo general y lo concreto? La particularidad, según resume Bozal, halla su núcleo “en el ideal determinado”, un ideal que media en realidad, dando sentido a lo que hasta ese momento era “caos amorfo e incoherente” (p. 37). Dado que lo que determina este ideal es el sentido de la realidad, este sentido sería, también, el núcleo de la particularidad. El sentido, entendido como significación de las cosas, constituye, por tanto, su esencia; no una esencia opaca y trascendente, sino accesible, cognoscitiva, que el arte exterioriza. El carácter dinámico del pensamiento hegeliano, en contraste con la ontología que dominaba hasta el momento, es lo que permite poner en contacto esencia y sentido, haciendo de la particularidad algo móvil, evasivo, cuyo “núcleo consiste en ese eterno renovarse, en esa siempre nueva mediación que asume en momentos distintos universalidad y singularidad”. 38 De modo que la historia del arte es, para Hegel, “el proceso de conquista de esa categoría siempre apresada y de continuo huidiza” (p. 38).

No obstante, tal y como nos indica Bozal, el equilibrio hegeliano no termina de conciliar, o categorizar adecuadamente, la cuestión de la particularidad, porque esta es una creación del espíritu” que termina cuando la evolución de este provoca el desequilibrio “en la dirección del idealismo”. Por otra parte, la estética de Hegel no se cuestiona el origen de la categoría o, mejor dicho, se resuelve la cuestión de antemano, entendiéndola como una de las determinaciones del ideal. Lukács, por el contrario, “no puede acudir a ningún ente ideal que cause o motive la particularidad artística” y, en su lugar, trata de encontrar en el modo de realización de esta actividad una razón inmediata. La actividad artística es (y aquí aparece uno de los conceptos fundamentales de Lukács) un *reflejo*, la consecuencia de un

contacto con la realidad objetiva que aspira a reproducirla de la manera más fiel, profunda y veraz. Esta aspiración, si bien, unida al propio concepto de reflejo, podría hacernos pensar en la más ingenua teoría imitativa, no se consuma, sin embargo, en un acto de copia o reflejo especular: el artista ha de introducir una cierta generalización, pues “la fidelidad y la veracidad se consiguen con la expresión de realidades no singulares” (p. 45). Asimismo, el reflejo estético se diferencia del vulgar o el científico en el papel específico que en aquel juega la particularidad. Mientras que en el conocimiento científico, el movimiento de la singularidad concreta a la generalidad abstracta (y viceversa) se desliza de un extremo al otro, desempeñando la particularidad, desde su centro, un papel mediador, en el reflejo estético, este centro es literalmente un centro, un punto colector en el que convergen los movimientos. Por su parte, y como explica, en este caso, el propio Lukács (1969), “el conocimiento vinculado a la práctica cotidiana se fija o detiene donde se lo imponga su concreta tarea práctica” (p. 165).

Lukács se refiere, en primer lugar, a Aristóteles, cuyo “mérito imborrable” es “haber formulado claramente por vez primera la específica generalización que tiene lugar en la reproducción poética creadora de la realidad”. Como ya vimos, el filósofo atribuye a la poesía un valor filosóficamente superior al de la historiografía, porque esta última muestra las cosas tal y como son (es decir, la singularidad) mientras que la poesía muestra cómo podrían o deberían ser. Para Lukács, si bien Aristóteles traza con ello un límite claro “entre la reproducción verdaderamente estética de la realidad y la imitación naturalista de la mera singularidad, del mero aquí y ahora”, el valor que lo universal tiene en su teoría “desdibuja, sin embargo, los límites entre la generalización científica y la artística” (p. 135).

Aunque las precisiones de Lukács trasladan la distinción hegeliana a un ámbito algo más terrenal, aún cabe que nos preguntemos cómo es capaz de acceder el artista a esa particularidad o, dicho de otro modo, cómo podemos conceptualizar la particularidad de manera que esta sea, en efecto, algo más (o bastante más) que un punto medio entre lo singular o lo abstracto. Tal y como apunta Bozal (1966), si los consideramos aisladamente, “los textos de Lukács no van mucho más allá de la interpretación tradicional o de las teorías ontológicas -de las que Heidegger es inmejorable ejemplo- sobre el particular” (p. 47). La coexistencia de esencia y fenómeno, que unos y otros admiten, hace de la actividad artística una “patentización del ser de las cosas”, buscando “la revelación esplendorosa de

la apariencia” y haciendo de ella, del aparecer, la esencia en sí misma. Ciertamente, la noción de esencia, vinculada a esa particularidad que reside en el fenómeno, nos conduce a un callejón sin salida, al menos si la interpretamos desde el idealismo. Sin embargo, podemos considerar esta esencia desde un punto de vista menos trascendente o, en un segundo caso, más dinámico, entendiéndola en su sentido histórico y cultural. En cuanto a lo primero, Bozal explica que “Recurrir a lo esencial no es poner pie en ámbitos extraterrenos, dotar a los fenómenos de una consistencia suprafenomenica, sino ver en ellos lo permanente, lo que no tienen de accesorio y superficial” (p 49). O, en palabras de Lukács (1969):

Desde el punto de vista del contenido esto significa que lo singular pierde su carácter fugaz, casual y meramente superficial, pero que toda singularidad no sólo conserva su individual forma aparential, sino que la recibe aún más acusada; que su inmediatez sensible se convierte en inmediata significatividad sensible, que su modo aparential independiente se refuerza también inmediata y sensiblemente, pero, al mismo tiempo, se pone en indestructible conexión intelectual -sensible con las demás singularidades. Lo universal, a su vez, pierde su directo carácter intelectual. (p. 271)

Por otra parte, pensar en una extensión vertical, histórica, de la esencia del fenómeno, nos permite alejar aún más la amenaza idealista, poniendo en perspectiva su significado. Aquí, Lukács apela a lo *típico*, siendo las situaciones típicas (que constituyen, en la línea de Engels, el “objeto central de la obra de arte y del realismo”) aquellas que resumen, de la manera más ostensible, las determinaciones producidas por tal o cual situación concreta en la sociedad⁴⁵ (p. 50). Estas situaciones son ejemplares, o *típicas*, por cuanto suponen un reflejo objetivo de las relaciones de clase dentro del sistema productivo capitalista, un enfoque que Lukács, tras referirse al universal aristotélico en los términos antes expuestos, ilustra a través de la discusión de Lessing con Diderot y Hurd en la

45 En esta definición hemos resumido las palabras de Bozal, que a su vez parafrasean las líneas de Lukács (1969): “[...] entendemos por tipo el resumen concentrado de las determinaciones que produce con necesaria objetividad una determinada situación concreta en la sociedad, ante todo en el proceso de producción” (pp. 278-279).

Dramaturgia Hamburguesa (1944). En una época en que la “determinación social de las acciones y los caracteres humanos va haciéndose cada vez más consciente” (p. 136), Diderot plantea que el nuevo drama debe sustituir los caracteres por condiciones (*conditions*), de modo que la representación artística del hombre individual habría de llevar en sí “de un modo inmediato, implícito-inmanente, el momento de la determinación social”. En las reflexiones de Diderot podemos percibir, según Lukács, una voluntad de “superar los extremos convertidos en falsedades a causa de la excesiva generalización, lo meramente individual, y lo abstractamente universal, poniendo en su lugar un nuevo *tertium datur*” (p. 137). No obstante, los avances de Diderot, “tan enérgicos y tan originales en importantes cuestiones de detalle” retroceden de nuevo a una “abstracta universalidad al tratar los problemas centrales” (p. 138). Según Lessing, la mayor debilidad del crítico francés “consiste en que la aparición, tan subrayada, de las *conditions* lleva a la concepción de los llamados caracteres perfectos”, al ser concebidas aquellas en una coexistencia armónica con el carácter dramático. Por su parte, frente a la exigencia diderotiana, “también procedente de la tesis de la armonía”, según la cual “el principio rector en los caracteres no debe ser el contraste, sino la mera diversidad”, Lessing aduce que, si bien los caracteres, en sociedades tranquilas, pueden ser meramente diversos, “entrarán por sí mismos en contraste en cuanto que los ponga en movimiento una pugna de intereses” (p. 139). En resumen, el problema de Diderot, al menos desde el punto de vista de Lukács, reside en que su concepto de género no es concebido dialécticamente: “Mientras ese concepto se capte exclusivamente en el sentido de la ciencia natural, clasificadora, todavía no evolucionista, y se aplique sin alteración al género humano, es imposible concebir una relación dialéctica entre los hombres individuales y la humanidad (género)” (p. 142).

Ahora bien, ¿qué nos dice lo anterior acerca de una particularidad esencialmente pictórica? Lo cierto es que, más allá del realismo socialista, donde acaso podrían tener aplicación estos y otros argumentos vinculados a la estética marxista, parece que la pintura no es, desde luego, el medio más propicio para insertar los caracteres humanos en una dialéctica de clases. Cuando así se pretende, es difícil que las obras pictóricas no acaben siendo poco más que la mera ilustración de una realidad falseada, pasada por el tamiz de las ideas o, en el peor de los casos, al servicio de un proyecto político orquestado desde el poder. Incluso si pensamos en la narrativa, el teatro o el cine, parece que la postura de

Diderot en favor de una diversidad de caracteres escindida de cualquier orden superior –“llega a ver incluso en la unidad de caracteres una pura quimera” (p. 138)– ha producido obras realistas más intensas y veraces que el sometimiento de estos caracteres a una dialéctica de clases. Esto no significa que las inclinaciones marxistas de un determinado autor hayan de producir necesariamente un reflejo sesgado de la realidad. Sin embargo, como decimos, no es precisamente despreciable el riesgo de que, desde una tal cosmovisión, la realidad acabe, como sucede casi siempre que esta es examinada desde posturas idealistas, subordinada a un discurso que la limita o, directamente, la falsea. Para Lukács, el arte debe ser “el reflejo justo y profundo de la realidad objetiva” y, para ello, ha de reflejar “las fuerzas impulsoras de la evolución social” (Wahnón, 2010, p. 14). Sin embargo, pese a que no se nos ocurren mejores ejemplos de esta objetividad que los ofrecidos por la tradición de la novela polifónica, desde Cervantes hasta Franzen, con epicentro en los realistas franceses, Lukács se muestra crítico con la literatura de Flaubert o Zola. El primero, al limitarse a la “observación exterior y superficial de los síntomas de la vida burguesa”, se muestra incapaz de captar aquellas fuerzas impulsoras, provocando que, en sus novelas, la vida aparezca “como un río que corre uniformemente, como una superficie lisa y monótona, sin articulación”. Asimismo, en el caso de Zola, los “prejuicios triviales de la sociología burguesa” (p. 14) le habrían llevado a plasmar la vida con la misma ausencia de articulación.

Aunque, tal y como resume Wahnón, acudiendo en este caso al análisis de Garrido Gallardo (1992, p. 21), el filósofo húngaro “otorgó a la forma una primacía que [...] lo separa radicalmente del ‘contenidismo’ de los marxistas vulgares” (2010, p. 12), su postura al respecto de una particularidad basada en caracteres típicos parece deslizarse, al menos si pensamos en el arte pictórico, al ámbito del contenido. A este respecto, si queremos pensar en un casamiento de lo universal y lo singular a través de la forma particular, debemos retroceder un tanto en el análisis de la estética de Lukács (1969) y quedarnos con esa inmediata significatividad sensible encerrada en la individualidad de la apariencia. El hecho de que, aquí, lo universal pierda su directo carácter intelectual nos remite a una experiencia sensible del todo inmediata, pero al mismo tiempo certera y, de algún modo objetiva, “en indestructible conexión intelectual-sensible con las demás singularidades” (p. 271). Este sería el caso –volviendo al análisis de Amón (1977)–, de la pintura de López. Al presentar al ser en su absoluta paciencia, en su misma presencia cotidiana, los objetos de su

pintura parecen repeler el lenguaje, y por ello, a juicio del autor, no resulta sencilla la exégesis de su obra.

Así como, cuanto mayor es la capacidad significativa de una obra, más fácil es la labor exégetica, deberíamos preguntarnos de qué manera podemos interpretar aquello que se resiste a ser verbalizado, aquellas proposiciones cuya concreción clara y radiante apelan, en términos de Lukács, a una inmediata significatividad sensible. Esto no es, claro está, un problema para el espectador que participe de esta conexión, pero sí supone un obstáculo, acaso insalvable, a la hora de entender, desde un punto de vista material, la manera en que el pintor es capaz de alcanzar esta particularidad. Descartando, pues, tanto la apelación hegeliana al ideal como la existencia, planteada por Lukács, de un reflejo objetivo, intentaremos acercarnos, de la mano de Amón, a un entendimiento algo más secular de la particularidad pictórica. Aquí, el autor parte de la obra magna de Proust y su apelación al recuerdo, así como del concepto de epifanía definido por James Joyce. En el primer caso, volver a la infancia, a su visión primigenia, supone hallar “las esencias puras de las cosas”:

Se trata pues de una actitud subjetiva del alma hacia la verdad: el hallazgo de un tiempo en que la duración se detenga, se eternice. Todo un ejercicio espiritual fundado en la actualización de la sensibilidad. La actualización del conocimiento intelectual no ofrece particular dificultad, por ser teórico, discursivo. La actualización, en cambio, del conocimiento sensible es producto de una actividad compleja que Proust desarrolla sumando, en un momento dado y de acuerdo con una circunstancia dada (una sensación, un estado de ánimo), dos sentimientos de distintas temporalidades, capaces de provocar un sentimiento nuevo, concentrado, acumulado, poseedor de una objetividad y una solidez que el simple recuerdo jamás podría transmitir.

Ahora bien, ¿hasta qué punto puede asemejarse la obra de López al procedimiento alumbrado por Proust? No hay que entender, nos dice Amón, la busca del tiempo perdido “como la trama de un argumento peculiar”. Retornar a la infancia es, ante todo, “una actitud cognoscitiva, una senda elegida para aprehender la realidad, una tendencia del alma hacia lo verdadero”. No se trata de resucitar la infancia “a manera de espectáculo o por la vía anecdótica”, ni de “hacer del recuerdo un tema argumental”, sino de proponer “a la

mirada del presente, desvirtuada, intelectualizada, deformadora, contaminada por la lente del saber convencional, una memoria afectiva, inmersa y esclarecida en los manantiales puros de la infancia.” Porque el niño cree en la existencia individual, “se sitúa de cara a las cosas” y, en contacto entrañable con la verdad que hay en ellas, palpa esta verdad y se adhiere a las cosas con todas sus fuerzas.

Al igual que el retorno a la infancia, la epifanía de Joyce adquiere, también, un valor cognoscitivo: a través de ella, “el artista descubre, en un momento de gracia, el alma profunda de las cosas”. De manera que la epifanía es, ante todo, “el modo genuino de conocer la realidad”, una revelación que nos permite conocer el acontecimiento de la costumbre más allá de toda costumbre o, en otras palabras, donde el lugar común (Nota: aquí Amón alude a Novalis) “cobra la dignidad de lo desconocido”. En este punto, el autor se hace cargo de la oposición entre el concepto de epifanía, que aparece en *Stephen el héroe* y la proposición, en el *Retrato del artista adolescente*, de una idea creacionista basada en la “promoción subjetiva de un momento imponderable”. Pese a que ambas ideas han constituido, tradicionalmente, los polos opuestos de la estética de Joyce, Amón las observa como extremos complementarios, perteneciente, el primero, al acto de contemplación, y el segundo a la creación artística:

El instante epifánico origina, ciertamente, el cortocircuito de la creación, pero en él no queda consumado el proceso creador; se requiere por parte del artista esa promoción subjetiva capaz de traducir a los ojos del contemplador aquella plenitud objetiva de la realidad. De no entender en sentido complementarlo el mostrarse la cosa desde sí misma, y el mostrarla el artista, también desde sí mismo, habría necesariamente que admitir la pretendida contradicción latente en el pensamiento de Joyce, quedando, en tal caso, reducida la epifanía a una simple actitud de pureza contemplativa, sin relevancia alguna en las fronteras de la expresión.

Existe, pues, una relación entre la revelación objetiva de la realidad y el don subjetivo de quien transmite esta revelación a otros, de modo que la epifanía, a saber, la realidad revelada en sí misma, “ilumina la sensibilidad del artista, y él (desde sí mismo) la transmite en la forma manifestativa del objeto creado que, al chocar en los ojos del contemplador, se convierte otra vez en epifanía.” Podríamos pensar que la lectura de

Amón, especialmente cuando acude a los conceptos de Joyce, no es mucho más mundana que los acercamientos de Hegel y Lukács al problema de la particularidad: por un lado, la realidad ha de manifestarse desnuda, en su estricto ser, y, por el otro, la práctica artística, si bien subjetiva, responde al “don” de quien es capaz de recrear las condiciones de esta epifanía. Creemos, sin embargo, haber indagado lo suficiente en el relativismo de los lenguajes artísticos como para entender estas cuestiones de la manera más pragmática, acaso como simples metáforas que, entendidas a ras de suelo, nos ayuden a ponderar el peso de lo universal y lo singular en la pintura de López. Así como apelamos a determinados criterios fijos cuando hablamos del parecido (sean estos más o menos racionales o pertenezcan, como es el caso, al ámbito del sentido común y la experiencia intersubjetiva), podemos convocar, al respecto de la particularidad, la existencia de una suerte de “golpe de *verdad*” que, emergiendo de lo sensible, es capaz de trascender la mera apariencia.

Por otra parte, si bien es cierto que, en el caso de López, el efecto provocado por su pintura parece determinado por una revelación previa, epifánica, en la que el artista pudo observar los mimbres de la realidad aparente, no podemos hablar de una identificación plena entre aquella experiencia original y los sentimientos del espectador ante la obra que la evoca. Dejando a un lado el hecho obvio de que una experiencia y otra, mediadas por el imaginario y la sensibilidad de cada cual, jamás podrían ser coincidentes, lo cierto es que la transcripción de aquella revelación al plano pictórico conduce, por lo demás, a una experiencia sensible autónoma, sustancialmente distinta a la desatada en una recepción directa de lo real. La relación, o analogía, es de otro orden: es el artista quien, al recrear la realidad en un plano simbólico y material ajeno a ella, hace de lo cotidiano algo excepcional y nos invita, con su ejemplo, a participar de su método cognoscitivo, sea la epifanía de Joyce (si así queremos metaforizarlo), sea el tiempo perdido de Proust. Esta participación, claro está, no es directa, como no lo es la imitación: la experiencia del contemplador, del López que observa el cuarto de baño o la Gran Vía de Madrid, es distinta a la experiencia del espectador ante la obra. En el primer caso, la confrontación con lo real es directa, y por ello multisensorial y temporal. En el segundo, la experiencia es artística; uno intuye, al fondo, el contacto del pintor con la vida, pero la intensidad, la medida exacta de este choque, nos las dan las formas de la expresión pictórica, los laberintos de la representación o, dicho de otro modo, el recorrido, que en López se percibe

con claridad, desde aquella revelación primera hasta la obra consumada (o, con más propiedad, siempre a punto de consumir).

De este modo, ambas vivencias se tocan, fluyen la una sobre la otra, en ambos sentidos, porque el pintor nos remite a aquella epifanía, a aquel contacto con la cosa en sí, a través de lo que a la pintura le es propio. Percibimos en ella los esfuerzos del pintor por entender la realidad, su intento por descifrar las constelaciones de lo aparente (Hildebrand, 1989), y sentimos aquella realidad original, ahora extrañada, sólida y evanescente al mismo tiempo, como una suma de fragmentos singulares, y a la vez como algo unitario, pleno.

5.4. La ejemplificación.

En su acercamiento a los síntomas de lo estético, Goodman (2018) se pregunta por el propósito de la simbolización artística, y ofrece, acto seguido, tres posibles respuestas. En primer lugar, “las facultades simbolizantes que van más allá de las necesidades inmediatas” serían útiles a la hora “de hacernos desarrollar nuestras habilidades y técnicas para enfrentarnos a contingencias futuras”, explicación que sirve de consuelo, en opinión del autor, a “aquellos que tratan de reconciliar una inclinación estética con la convicción de que cualquier valor se reduce a su utilidad práctica” (p. 234). La respuesta contraria, algo más simple, explica la simbolización como “una propensión irreprimible del hombre, que continúa simbolizando más allá de la necesidad inmediata sólo en virtud del disfrute que esto le provoca o porque es incapaz de detenerse” (p. 232). Por su parte, la tercera respuesta, al margen del enfrentamiento entre lo práctico y lo divertido, “señala la comunicación como el propósito de la simbolización”: el hombre, para el intercambio social, necesita de la comunicación, y los símbolos son su medio. A juicio de Goodman, ninguna de estas explicaciones sirve, ni de manera individual ni en su conjunto, para establecer una imagen total del problema:

Lo que se para por alto en los tres casos es que la motivación es la curiosidad y el objetivo, la iluminación. Los símbolos se utilizan más de lo que requiere la necesidad práctica en pos del entendimiento, no de la práctica; lo que estimula es el

deseo de saber, lo que deleita es el descubrimiento y la comunicación es secundaria a la aprehensión y formulación de lo que ha de ser el comunicado. El objetivo primario es la cognición en sí misma; el uso práctico, el placer, la compulsión y la utilidad comunicativa dependen de ella. (pp. 232-233)

La estética pictórica, al menos vista desde la obra de López y, en general, desde el tipo de realismo que estamos analizando, nos acerca, por la vía del extrañamiento, a un conocimiento inédito de la realidad. Los principios realistas de veracidad y autenticidad, que, según venimos remarcando, operan antes en la construcción de ejemplares expresivos que en la naturaleza del contenido, ponen a prueba las posibilidades de la estética ilusionista en busca de nuevas formulaciones visuales y, con ello, nos llaman la atención acerca de lo que la realidad aparente es o podría ser. Aunque las vías por las que transita el realismo del siglo XX son demasiado plurales como para establecer una norma que dé sentido a su evolución, tanto los puntos analizados en el capítulo anterior al respecto de la estética de Hopper como el desarrollo planteado en este apartado con relación a la pintura metafísica dan cuenta de una tendencia histórica que no deja, por lo demás, de ser significativa.

En primera instancia, el componente *natural* del lenguaje realista podría hacernos pensar que los síntomas estéticos de la imitación (principalmente el extrañamiento) son asimismo naturales, esto es, ajenos a la tradición pictórica y las convenciones de los modos de representación. No en vano, es este un extremo al que apuntan aquellos estilos que, como el de López, Uglow o Morandi, parecen escindidos de las singularidades sociales y culturales de su época, e incluso de la propia historia de la pintura. Sin embargo, por más que ante tales ejemplos nos veamos tentados a buscar esencias o relaciones estéticas universales, lo cierto es que estas relaciones se encuentran, como la semiótica visual de la que dependen, en algún lugar entre lo natural y lo convencional. Es posible que, en los casos citados, la balanza se incline antes hacia el primer extremo que hacia el segundo. O, siguiendo con la estética de Goodman, podríamos decir que, sobre todo en la obra de López, la ejemplificación tiene mucho más peso que la denotación. Para este autor, una experiencia es ejemplificadora “siempre que tenga que ver con las propiedades ejemplificadas o expresadas, es decir, con las propiedades poseídas y mostradas por el símbolo, y no sólo con las cosas que el símbolo denota” (p. 228). Asimismo, la

característica que diferencia un sistema de otro, que distingue el mostrar del decir sería, junto con la densidad sintáctica, la densidad semántica y la repleción sintáctica, uno de los cuatro síntomas de lo estético (p. 228). Es por ello que, partiendo de la naturaleza de la ejemplificación, y entendiendo que el lenguaje del realismo moderno y, en especial, la literalidad de López tiene mucho más que ver con mostrar que con decir, podríamos llegar a pensar que, en efecto, la estética que emana de la ejemplificación es de un orden natural. Sin embargo, el propio Goodman establece a este respecto una salvedad que no podemos pasar por alto:



Figura 12. *El Campo del Moro*, de Antonio López (1999-1994)

Considerar que lo ejemplarizador es estético puede parecer una concesión a esa tradición que asocia lo estético a lo inmediato y lo no-transparente, insistiendo en que el objeto estético debe entenderse como lo que es en sí mismo, más que como significante de otra cosa. Pero la ejemplificación, igual que la denotación, relaciona un símbolo con un referente, y la distancia entre el símbolo y aquello a lo que se

aplica o aquello que lo ejemplifica no es menor que la existe entre el símbolo y aquello que denota, a lo que se aplica. Del mismo modo que lo “inefable”, cuando se somete a análisis resulta ser una simple complicación y no un misterio, la “inmediatez” se convierte en cuestión de ejemplificación y no de intimidad [...] (pp. 228-229)

El placer estético que produce una determinada mancha, pongamos por caso cualquier pincelada verde que imita un particular fragmento de vegetación en *El Campo del Moro* (Fig. 12) de López, no es de la misma clase que el provocado ni por la vegetación misma, en caso de observarla directamente, ni por otra mancha idéntica que perteneciese a un plano de la expresión no imitativo. Aquí, el placer deviene de la imitación, de la puesta en contacto de dos mundos ajenos, el real (o el de la apariencia de lo real) y el simbólico. La literalidad de López no excede este campo, ni tampoco lo hace su estética, de modo que, partiendo de la ejemplificación, quizá podamos volver algo más asequible la inmediatez o resistencia al símbolo a la que apuntaba el análisis de Amón. Porque, tal y como señala Goodman, la inmediatez es fruto de la ejemplificación, y esta es, a su vez, tan simbólica como la denotación. Le debemos este tipo de confusiones (acerca de una presunta “intimidad”) al hecho de que, en el acto de mostrar, el signo comparta algunas de las propiedades del referente (no en vano, las inclinaciones a naturalizar la imagen icónica parecen estar muy relacionadas con el carácter inmediato de la ejemplificación). Sin embargo, ni siquiera este tipo de signos, que aparentemente se autoactivan, dejan de mostrar una cierta dependencia del contexto comunicativo al que pertenecen o en el que funcionan en un determinado momento. Para entender mejor esta cuestión podemos acudir al ejemplo que plantea el propio Goodman:

Pensemos en el muestrario de un sastre, con pequeños retales de tela. Éstos funcionan como muestras, como símbolos que ejemplifican ciertas propiedades. Pero un retal no ejemplifica todas sus propiedades; es una muestra de color, tejido, textura y estampado, pero no de tamaño, forma, peso y valor absolutos. Ni siquiera ejemplifica todas las propiedades -como la cualidad de haber sido acabado un martes- que comparte con un rollo o retal de tela. La ejemplificación es posesión más referencia. Tener sin simbolizar es simplemente poseer, mientras que

simbolizar sin tener es referir algo de una manera que no es la ejemplificación. El retal ejemplifica sólo aquellas propiedades que tiene y a las que se refiere. (pp. 59-60)

Es importante esta última distinción entre las propiedades poseídas y referidas, porque las primeras son intrínsecas, pero la referencia dependerá “de qué sistema particular de simbolización se esté utilizando” (p. 60). Por ejemplo, el retal podría poseer la propiedad de ser rectangular y caber en una mano, pero esta propiedad no está siendo referida. Del mismo modo, la pincelada verde de López solo ejemplifica el color de una determinada región vegetal (vista desde la posición del artista), mientras que las marcas más sutiles del pincel o la composición química del óleo no han sido activadas como referentes. Otras cualidades, como la carga o forma del trazo, sí actúan en el juego simbólico, pero no terminan, al menos comparándolos con la inmediatez del color, de ser un caso evidente de ejemplificación. En cuanto a la forma de la pincelada, si nos basamos en aquellas zonas en las que es posible detectar signos plásticos relativamente unitarios, habremos de convenir en que este rasgo no está (no con la *intimidad* con que lo hace el color) ejemplificando el área del contenido a la que pertenece la mancha. Pese a que, aquí, no es desdeñable la influencia de lo aparente (sus constelaciones motivan los planos más o menos homogéneos que el pintor sintetiza, y también las relaciones entre estos planos), las operaciones de codificación que determinan la forma de estas manchas sugieren una relación con su referente algo más mediata.

Hay que señalar, no obstante, que la tendencia de López a la ejemplificación, su discreción y parquedad a la hora de transformar el fenómeno visual en relaciones de color hacen que la naturaleza de esta codificación resulte menos artificial, o convencional, que en otros realismos. Las manchas no se adaptan a un dibujo descriptivo, mental, a la manera de los primitivos flamencos, de los pintores-ilustradores de Ashcan o del hiperrealismo de Richard Estes. Los objetos de la realidad, tanto más cuanto más contundentes son, no dejan de imponer sus límites, pero López hace valer la aspiración del ilusionismo moderno al ojo inocente para alejarse lo máximo posible de los esquemas descriptivos. Tampoco la carga de la pincelada corresponde a las analogías volumétricas de cierta pintura de mancha: la aplicación de la materia no se inspira en la orografía del bajo relieve sino que es homogénea, afecta prácticamente por igual a todos los elementos tanto en la versión

recargada de sus primeras obras como en la liviandad a la que progresivamente va desplazándose su estilo (vemos que, de los años ochenta en adelante, este atributo va perdiendo relevancia hasta prácticamente desaparecer en los estudios urbanos del siglo XXI).

La forma de la mancha, decimos, está motivada por el fenómeno, pero se somete, en última instancia, al orden pictórico. López busca en el arte esa “armonía paralela a la naturaleza” de la que hablaba Cézanne (Bozal, 2006, p. 36), una armonía que, en el medio natural, parece insondable, pero a la que podemos acercarnos a través de la pintura. Como explica Bozal al respecto del pintor francés, “el ritmo que imprime el movimiento de la pincelada se convierte en factor de composición y contraste, la descomposición no responde a las exigencias de la impresión retiniana sino a las necesidades de la construcción”. López, como Cézanne, más que pintar lo que ve, “construye para ver” (p. 41). Quizá se encuentre precisamente aquí el punto de mayor irradiación estética, la fisura representacional o, en otras palabras, el culmen del extrañamiento: en el contraste entre la ejemplificación del color y las analogías creadas por la forma de las manchas y sus relaciones, en el impacto de lo que es similar en grado sumo (la literalidad del cromatismo) con aquello que corresponde al orden humano de un artista que, conectado a la tradición pictórica, construye una armonía simbólica a la medida de su experiencia. Después de todo, parece que aquello que convierte a la ejemplificación en un síntoma de lo estético no son los atributos que comparte con el referente sino, antes bien, aquellas características del ejemplar expresivo que son ajenas, o distan más, de la naturaleza del contenido. Una copia literal del objeto representado sería ejemplificadora en grado sumo, pero no poseería esa distorsión, esas grietas en que descansa la estética imitativa.

5.5. Desmitificación en el gesto.

Terminábamos el último apartado hablando de grietas, y ello nos remite a las palabras que dedicábamos anteriormente a la estética de Hopper: las grietas que se destacaban, según Renner (2013), “en la plasmación de aspectos de la vida moderna”. Aunque estas fisuras son, en la obra de López, mucho más discretas (la “ley de extrañamiento”, por seguir con

los términos de Renner, opera con menos intensidad), al igual que en el estilo del norteamericano, la disrupción de la que nace la estética parece emanar, en bastante medida, de la colisión entre lo símil y lo disímil, entre lo familiar y lo extraño. Ya que esto no acerca la obra de López a la de Hopper más que a la de cualquier otro pintor realista (venimos insistiendo en que este choque caracteriza de la manera más amplia la estética imitativa), habremos de precisar un poco más y centrarnos en las particularidades que, en uno y otro, adquiere esta disimilitud. A Hopper no daremos demasiado espacio, más allá de lo que ya comentamos hacia el final del apartado dedicado a él: la “torpeza fingida” de sus manchas, unida a su sencillez estructural y a un colorismo a medio camino entre la distorsión naíf y el cromatismo de la ilustración enrarecen unas escenas que, por lo demás, no desafían en exceso (en parte debido a la mesura que gobierna estas distorsiones) nuestro conocimiento de lo aparente. En el caso de López, el extrañamiento es mucho más sutil, o quizá aparece con más demora. Ciertamente, el estilo de este pintor no tiene mucho que ver con las características que hemos enumerado, pero la cuestión a la que fiamos este paralelismo es algo más abstracta: se trata de una actitud que, como la de Hopper, parece oponerse a la animosidad del trazo modernista, en concreto a la de aquellos pintores que, como los discípulos de Henri, hicieron de la pincelada suelta un testimonio de libertad e inmediatez representacional. Pese a que no podemos decir que la mancha de Hopper sea menos libre o menos resuelta que la de los pintores de Ashcan, hay en su estilo una modestia, una contención, que parece conectar con la parquedad y discreción de López, constituyendo ambas formas de representar una suerte de enmienda a la opulencia del gesto modernista.

La propia trayectoria artística de López da cuenta de esta tendencia. Tal y como explicamos anteriormente, poniendo como ejemplo sus dos *Neveras*, el pintor abandona relativamente pronto los excesos matéricos y comienza a apuntar, cada vez con más firmeza, a ese lenguaje discreto, atemperado, en el que nos hemos detenido. No sería preciso, sin embargo, establecer una analogía entre este cambio y el que supone la parquedad hopperiana con respecto al estilo vivo e intenso de los pintores de Ashcan, sobre todo porque la manera de representar del primer López, influenciada por la plástica informalista, no tiene gran cosa que ver con la de los discípulos de Henri. Mientras que en estos prima el dibujo, el buen hacer del pintor-ilustrador-caricaturista a la hora de tomar el pulso, con unas pocas líneas, a una ciudad bullente y llena de estímulos, en López

encontramos prácticamente lo opuesto: un alud de manchas e intervenciones sobre el plano que, por su carácter orgánico, a menudo accidental, entierran casi con pudor cualquier traza de certidumbre, o de poesía, que pudiera haber en las marcas. Parece, pues, que este realismo informalista trata de subvertir, o de ocultar, precisamente aquello que brilla en los realismos más gestuales. Las obras cercanas en el tiempo a *Nevera de hielo* rechazan el valor autógrafa característico de la primera modernidad, sepultándolo bajo capas de materia o, aún más, invirtiendo su significado. En primera instancia, el espectador no percibe marcas de instrumentos pictóricos sino algo parecido a un sedimento, a un poso de materia de aspecto natural, orgánico, que parece haber ido cayendo sin evidentes intervenciones por parte del pintor. Luego, deshecho este espejismo, si somos conscientes de la mediación humana, lo que interpretamos nos aleja aún más de la autografía decidida y animosa del pintor moderno: aquí no hay nada parecido a un boceto, nada que nos recuerde al registro instantáneo del pintor-reportero o, de manera más amplia, yendo más allá del ejemplo de Ashcan, a la marca certera e incuestionable del genio.

Vimos que la gestualidad de Ashcan conectaba con la *action painting* de Pollock, siquiera por suponer esta práctica una epítome de algunas de las cuestiones a las que apuntaba el estilo de aquellos pintores. Siendo esto así, y siendo, además, todavía más claros los vínculos entre las primeras obras de López y el lenguaje del informalismo abstracto, podría parecer que, después de todo, al menos con base en este juego de relaciones, no ha de ser tanta la distancia, o la oposición, entre el instinto gestual de la Escuela Ashcan y las tentaciones informalistas de López, conectadas, a su modo, con determinados procedimientos típicos de la pintura de acción (acúmulos, tachaduras, *dripping*, etc.). Sin embargo, estas conexiones con la abstracción informalista o expresionista parecen descansar en aspectos bien distintos, tan distintos, de hecho, como pueda llegar a serlo la práctica antiformal y antiestética de determinados informalistas europeos (especialmente los que optaron por la vía matérica, como Jean Fautrier o Antoni Tàpies) con respecto a la (a pesar de todo) escrupulosidad formal de los norteamericanos. Aunque no es nuestra intención adentrarnos en una comparativa rigurosa entre un movimiento y el otro ni, aún menos, caracterizar ambas tendencias en torno a los ejes formal-antiformal y estético-antiestético, todavía podemos, en aras de un acercamiento más nítido a lo que supone la lucha matérica de López (sobre todo en su contraste con la

destreza y gracia típicamente modernistas), añadir una nueva distinción, en este caso alrededor de lo sublime y lo antisublime.

En el próximo capítulo profundizaremos un poco más en estas categorías con la intención de explorar nuevas estrategias de desmitificación de la mano de los realismos pop, el hiperrealismo, el realismo cínico o, a modo de precedente, las representaciones bélicas de Wislow Homer y Otto Dix. Por el momento, y dada la frugalidad y el papel accesorio de nuestra comparativa entre la abstracción informalista y el expresionismo abstracto, usaremos estos términos de forma algo más somera, limitándonos a los caracteres que, en uno y otro movimiento, pretendemos subrayar. Nos interesa, especialmente, el carácter antisublime de un informalismo europeo fuertemente vinculado a las cenizas culturales y morales de la posguerra. Si, tras la Primera Guerra Mundial, dadaístas y surrealistas se habían opuesto a la razón desde el sinsentido o, en el caso del Surrealismo, desde el sentido antirracional del inconsciente, los informalistas tratan de subvertir no tanto el orden simbólico de la realidad o la sintaxis del discurso sino, más aún, la consistencia formal de los propios símbolos (Ibáñez, J. I., 2010).

En cierta medida, esto podría remitirnos a Pollock, en especial por los vínculos que cabría establecer entre el carácter instintivo de su práctica y las estrategias de creación surrealistas. Sin embargo, como ya explicamos en nuestra crítica a la lectura antiformal de Rosenberg, el instinto de Pollock, la aparente ceguera de su proceso, acaban encontrando la luz y el equilibrio. Diremos, parafraseando la frase bíblica, que sus renglones torcidos terminan por describir una escritura recta que no solo no abandona los caminos de la belleza sino que, por la vía de la epítome, los ratifica. Qué decir, por otra parte, de la abstracción de Rothko: mientras que, en el caso anterior, uno podría pensar que lo sublime llega con dificultad o, desde luego, no por el itinerario más corto, los campos de color de Rothko parecen condensar, de la manera más ascética, la visualidad sublime. Frente a la depuración estética de este último, o aun del propio Pollock, las obras de Dubuffet o Fautrier (nos remitimos en este caso al *informel* francés) parece poco menos que un reverso de la profundización de los norteamericanos en la esencia misma de la forma. Además de en el arte tribal, naíf y popular, Dubuffet recurrió al “arte psicótico” de los enfermos mentales, en concreto al material recopilado por el psiquiatra suizo Charles Ladame, viendo en él un “retorno a las ‘profundidades’ puras”. Claro que esta profundidad no apuntaba a un origen del arte en el que encontrar redención sino a un “exterior del arte”

que pudiera “irrumper transgresoramente en sus espacios culturales” (Foster, 2006, p. 339). Observando obras como *Volonté de puissance* (1946) albergamos pocas dudas acerca de estas intenciones: la cuestión no es sublimar el gesto o encontrar la esencia perdida de la forma pictórica sino embrutecer el uno y aniquilar las otras desde un estado de salvajismo en el que las obras sean producidas “por personas no dañadas por la cultura artística” (p. 339). No es de extrañar, pues, que el crítico Henri Jeanson escribiese el siguiente aserto en respuesta a la exposición de Dubuffet celebrada en la Galerie René Drouin de París en mayo de 1946: “Después del Dadaísmo, aquí está el Cacaísmo” (p. 337).



Figura 13. *Le géologue*, de la serie *Tables paysagées, paysages du mental, pierres philosophiques*, de Jean Dubuffet (1950)

Cabe pensar, a tenor de lo anterior, que el estilo de López en la época de *Nevera de hielo* persigue una subversión similar, en este caso afectando tanto al buen hacer de la pintura tradicional como al brillo, ya institucionalizado en la etapa de formación de este pintor, del realismo moderno. Lo cierto es que el uso de la poética (o antipoética) informalista tiene, en este caso, algo de contingente, casi de impostado, o de impuesto. Como vimos, López ha llegado a arrepentirse de aquellos excesos por considerarlos un

añadido innecesario, quizá el mismo tipo de añadido, de suplemento redentor o pasaporte de artisticidad que hubiese supuesto el perro escarbando en su primer paisaje urbano. Es, de hecho, este componente artificioso el que nos invita a leer la posterior evolución del artista como un camino hacia la honestidad, un proceso relacionado, según el principio que venimos invocando, con la pulsión desmitificadora del realismo. Las precisiones establecidas al respecto de aquella primera etapa, tamizadas por el contraste entre las prácticas antiformales de la abstracción europea y el esteticismo americano, pretenden señalar que, ya desde el comienzo, este principio está operando en el lenguaje de López. Los diversos estilos o variaciones estilísticas implementados en las décadas posteriores no suponen tanto un cambio sustancial en el influjo de esta pulsión como un encauzamiento, cada vez más lúcido, sofisticado y personal, de la misma. A grandes rasgos, podemos decir que tanto el estilo informalista de los primeros años como la deconstrucción cézanniana de las décadas siguientes comparten una característica fundamental que, no en vano, reafirma la pertenencia de ambas vías a una trayectoria artística y vital bien vertebrada. Esta característica, a la que nos referimos en la introducción de nuestro estudio, tiene que ver con una suerte de reticencia a mostrar signos plásticos ya gráciles y abocetados, ya excesivamente adaptados a los objetos y volúmenes del plano simbólico. Tanto en una etapa como en la otra (y por supuesto en el periodo de transición entre ambas) rige un principio de no concordancia o de extrañamiento entre el plano de la expresión y el del contenido, como si la imitación se fundamentase casi en exclusiva en la precisa ejemplificación de las manchas y planos de color (dispuestos, eso sí, sobre los rigurosos esquemas del dibujo) y el resto de atributos plásticos, la carga, forma y dirección de la pincelada perteneciesen no al terreno imitativo sino al de la distorsión, al de lo disímil.

En cuanto a las diferencias entre el estilo recargado y el sintético podemos señalar, más allá de lo evidente, que el sentido de este cambio progresivo, de esta suelta de lastre, descansa en buena medida tanto en el principio realista de honestidad como, de manera más amplia, en la autocritica y depuración estilística propias del pensamiento artístico moderno. En líneas generales, lo que percibimos no es muy diferente al proceso casi canónico de maduración del pintor, donde usualmente, incluso en el arte de la tradición, el estilo tiende a la templanza. En el caso de López, el resorte desmitificador ya presente en su etapa informalista no opera de una vez para todas sino que sigue ejerciendo su crítica y

provocando, al cabo, que el pintor renuncie a los aspavientos (en este caso no enérgicos y optimistas sino con carga negativa, antiformal) de este modo de proceder.



Figura 14. *Gran Vía, 1 de agosto, 13:45 horas*, de Antonio López (2010-2011)

Aún podríamos, inclinándonos por esta pendiente, ratificar la deriva con un tercer estadio, característico principalmente de los apuntes de la Gran Vía de Madrid efectuados entre 2008 y 2011. Desde un ángulo comparativo, teniendo presente la obra anterior del artista, hay dos cuestiones que llaman la atención: la síntesis de los planos de color, en ocasiones más cercana a los paisajes posterizados de corte pop que a la vibración del

realismo atmosférico; y, en segundo lugar, el modo en que estos planos se funden en las zonas más detalladas. Es posible que el primer punto, pese a ser el que más llama nuestra atención, no sea de mucho interés, pues todo apunta a que una síntesis cromática tan radical se debe más al carácter abocetado de las escenas (el pintor ha tenido que plantear rápidamente las relaciones de color elementales y, no habiendo tenido tiempo de precisar por igual todas las zonas, algunas han acabado conservando este aspecto preliminar) que al uso de un procedimiento sustancialmente distinto al de los paisajes de etapas anteriores. La segunda cuestión es algo más curiosa: en las regiones en las que el pintor se ha detenido, el signo plástico parece aplicarse a la construcción del icono de la manera más discreta, sin que nada o casi nada nos llame la atención acerca de su presencia, ni la típica descomposición en planos que encontramos en muchas de sus obras anteriores ni, aún menos, la materialidad que adquieren las pinceladas y empastes en sus primeros trabajos.

Al tratarse de apuntes rápidos (al menos en términos relativos, teniendo en cuenta lo que este pintor suele demorarse) es difícil establecer una radiografía clara del estilo de estas obras. La mayoría de planos son provisionales y poco pueden decirnos acerca de las intenciones del artista o de un supuesto cambio en su manera de proceder; algo que, por cierto, no podemos descartar que suceda también en *Nevera nueva*, dado el carácter inacabado de esta pieza. Sin embargo, si pensamos en una hipotética finalización de estas obras o, cuanto menos, las imaginamos en un estado más avanzado, donde aquellos elementos apenas esbozados tuviesen la nitidez de los que se han representado con más detalle, habremos de convenir en que el resultado sería mucho más pulido de lo que suele ser, o había venido siendo costumbre en este artista. Por ejemplo, la balaustrada que vemos a la derecha en *Gran Vía, 1 de agosto, 13:45 horas* (Fig. 14) está resuelta de una manera aparentemente ajena al uso de este pintor: el componente cézanniano ha desaparecido por completo y las manchas, fundidas entre sí y adaptadas a los contornos no de un dibujo de área sino de un dibujo clásico, simbólico, parecen sepultadas en sus respectivos iconos casi a la manera del hiperrealismo o los realismos fotográficos. Además, los distintos tonos de gris que definen los volúmenes de la balaustrada (también nos sirve como ejemplo, tanto de esta cuestión como de la anterior, la cúpula apizarrada que hay un poco más al fondo) responden antes a un modelado valorista que a cambios cromáticos evidentes, lo que choca con el tradicional colorismo de este pintor y nos lleva, de nuevo, a pensar en otro tipo de pintura.

En resumen, y pese a que este material es demasiado escueto y excepcional como para extraer conclusiones certeras, podríamos aventurar que tales tratamientos se inscriben en la evolución estilística de López constituyendo, hasta la fecha, su estadio más avanzado. Una fase en la que, al menos desde la mirada que estamos arrojando en este apartado, los valores plásticos se han replegado hasta casi desaparecer y, con ellos, también lo ha hecho en bastante medida el extrañamiento asociado a la tosquedad de la mancha, a su disposición atípica e, incluso, a tenor del último punto comentado, al modo en que los tonos de color aislados venían aplicándose a una ejemplificación precisa y a la vez sorprendente.

5.6. Humano, demasiado humano.

En 2018 tuvo lugar en la Tate Britain una exposición que rescataba el título nietzscheano con este añadido: *Bacon, Freud y un siglo pintando la vida*⁴⁶. En torno a estos dos nombres se congregaban artistas como Santley Spencer, Chaïm Soutine y David Bomberg, o las pintoras actuales Paula Rego y Jenny Saville. Contemplando las obras expuestas tenemos pocas dudas de lo que une a artistas tan dispares y tan separados en el tiempo, como Soutine, Bacon, Saville o incluso Giacometti, representado con su bronce *Woman of Venice IX*. Podríamos decir, a grandes rasgos, que el tema de la muestra es la figura humana, pero debemos ser más precisos. En las páginas de *The Guardian*, Tim Adams (4 de marzo de 2008) resumía el evento bajo el subtítulo “flesh in the game of British painting”. La pintura de Bacon y Freud, nos dice el crítico, está precedida por una selección juiciosa de lo que había sucedido antes: los actos de atención por capas de David Bomberg, el realismo curiosamente distante de Stanley Spencer, la carnicería de Chaïm Soutine y la pincelada deconstruida en los oscuros desnudos de Walter Sickert. En este contexto, casi se puede sentir que Bacon examina estos modelos y los traslada a lo que en 1945 es honesto y posible. Más adelante, continúa el autor, a medida que se desarrollan la exposición y el siglo, las figuras en descomposición de Bacon se ven desafiadas por otras estrategias:

⁴⁶ *All too human: Bacon, Freud and a century of painting life*

nuevos enfoques aplicados a la relación más antigua de todas, la que existe entre el pintor y el modelo.

A alguien que sin conocer la obra de estos artistas, leyese algunos de los reportajes aparecidos le llamaría la atención, en primera instancia, la aparente heterogeneidad de los temas o criterios que caracterizan la muestra, principalmente por las palabras y descripciones que apuntan, por un lado, al interés de los artistas en los aspectos materiales o visuales del modelo, y por el otro, al componente psicológico y social de los retratados. La introducción de este último elemento nos lleva a pensar que la relación del pintor con su modelo no puede ser fría y analítica, a la manera de otros realistas más objetivos como Uglow o el López de *Mujer en la bañera* (1968). Y, sin embargo, la representación de la piel, de las facciones, de los músculos y ondulaciones del cuerpo es esencial en los pintores de esta muestra: lo que pueda haber de trascendente, de psicológico o narrativo, empieza y termina en la materia, en la carne (*flesh*) de las figuras humanas pero también, en algunos casos, en las texturas del mobiliario y las superficies domésticas.

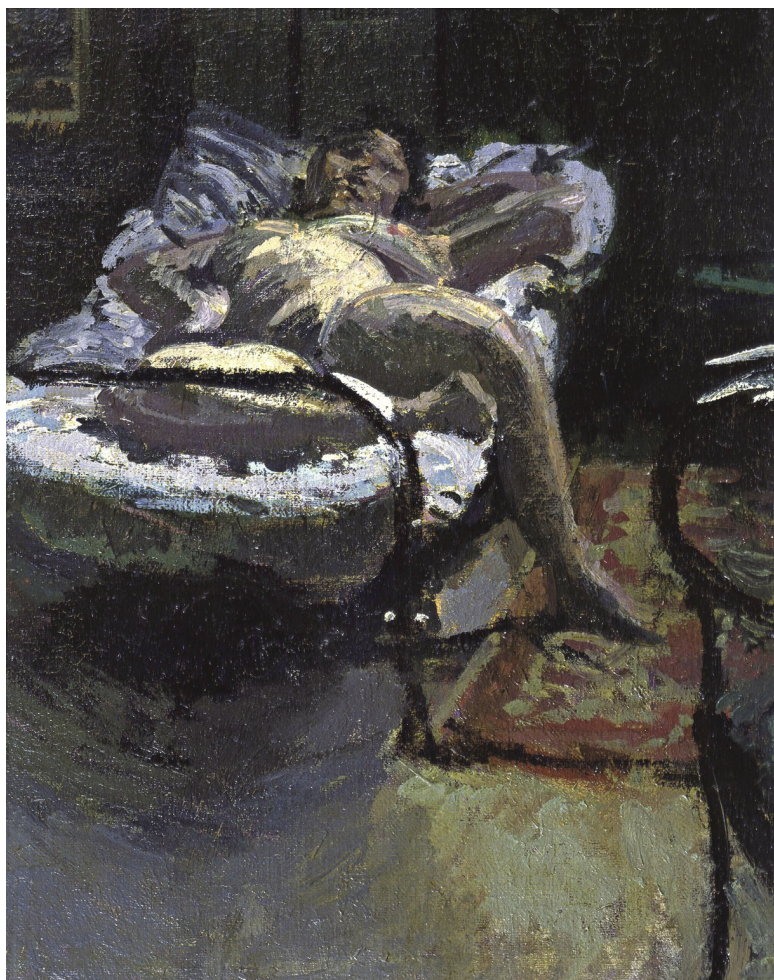


Figura 15. *Nuit d'été*, de Walter R. Sickert (1906)

Si observamos *Nuit d'été* (Fig. 15), de Sickert, que es, junto a sus dos hermanas⁴⁷, la obra más antigua de la exposición, vemos que los diferentes elementos de la escena, especialmente la funda blanca del colchón pero también la alfombra, el suelo y las paredes del fondo son de la misma materia que el cuerpo recostado, no porque este se identifique con aquellos, sino a la inversa: todo en el cuarto es corpóreo, orgánico, hecho de la vida que se derrama desde la carne de la modelo hasta las sábanas, y de ahí al suelo, para llenar la estancia de una vida prosaica, animal. Ni siquiera es contundente la estructura metálica de la cama, apuntada con un trazo trémulo. Su presencia apenas alivia, con las características plásticas y semánticas asociadas a este tipo de objetos, las contorsiones orgánicas del resto de elementos y en, general, el carácter mundano, desgastado por la vida, de la escena. De hecho, esta cama de hierro, que forma parte de numerosos estudios de figuras pintados entre 1905 y 1906, es un símbolo de los temas sociales que Sickert buscó retratar en su trabajo: funcional y resistente, pero también barata y sin refinar, sirve como metáfora de las clases trabajadoras urbanas y los deslucidos interiores de Londres (Moorby, marzo de 2007).

Desde el punto de vista cromático, los desnudos de Sickert se enmarcan en una relación colorista restringida, que va desde los grises violáceos o azulados de las penumbras hasta los amarillos blanquecinos o manchados de azul y ocre de las regiones más iluminadas. Entre unos planos y otros, los tonos medios tienden al gris oscuro, verdoso en algunos casos y levemente encarnado en otros, principalmente en el envés de las extremidades. En general, la luz parece sugerir esa metafísica hogareña del amor de la lumbre, solo que en este caso lo hace en clave colorista: no es una luz limpia y clara que modele los objetos desde la oscuridad uniforme del fondo sino un enfrentamiento entre los tonos cerúleos de la lámpara y los planos fríos a los que, suponemos, les afecta el resplandor lunar del cielo nocturno. Ni en esta obra ni en *La Hollandaise* (Fig. 17), parte de la misma serie, hay representada una ventana, pero el tono y valor de los objetos en penumbra nos hace pensar en una iluminación natural proveniente del exterior, más aún en esta última obra donde la luz artificial se ha suprimido y podemos ver, con bastante evidencia, que el resplandor nocturno se cuela por la derecha.

Por lo demás, hay una diferencia notable con el colorismo desatado de otros realistas más superficiales: aquí la configuración lumínica de la escena no parece una mera

⁴⁷ *The Studio: the Painting of a Nude y Noctes Ambrosianae*, ambas de 1906

excusa para poner en práctica, de la manera más alegre, el enfrentamiento plástico entre tonos fríos y cálidos, entre azules, violetas y verdes y carmines, ocre y amarillos. Más bien, el colorismo se aplica con rigor a la sensación percibida. Pese a que esta sea pobre o no resplandezca en todas sus posibilidades, el pintor se resiste a redimir esta pobreza a través de los juegos estéticos y poco importa si predominan los tonos rotos, o incluso si la moderación del color, especialmente en las zonas más oscuras, nos remite a un modelado valorista.



Figura 16, izquierda. *L'Affaire de Camden Town*, de Walter R. Sickert (1909)

Figura 17, arriba. *La Hollandaise*, del mismo autor (1906)

En otras obras de la serie similares a *Nuit d'été*, como *L'Affaire de Camden Town* (Fig. 16) la relación dominante es la que componen, por un lado, el violeta del suelo y las sombras, y por otro la gama de amarillos y verdes que forman el mosaico de la pared y aclaran (con fuerza, aunque en zonas muy limitadas) la piel de la figura y los tejidos blancos. El paso de aquel violeta pesado, sucio, al amarillo pálido de las luces nos remite a una metafísica de lo mórbido donde el hogar no es tanto ese refugio afable, original y

placentario, sino una cavidad tosca en la que anida lastimeramente lo humano. La puntual aparición de tonos bermellones en aquellas zonas de piel que no están ensombrecidas del todo, pero tampoco iluminadas incide, como en los casos de Bacon y Freud, en el carácter cárnico de los cuerpos. En las últimas páginas del estudio que Gilles Deleuze (2005) dedica a la pintura de Bacon, se alude con frecuencia a esta clase de cromatismo: “El “retrato moderno” sería color y tonos rotos, diferenciándose del antiguo retrato, luz y tonos oscuros”. Porque la carne llama a los tonos rotos, nos dice el filósofo, “y el retrato es apto para hacer resonar los tonos rotos y el tono vivo, como el cuerpo voluminoso de la cabeza y el fondo uniforme del color plano” (p. 83).

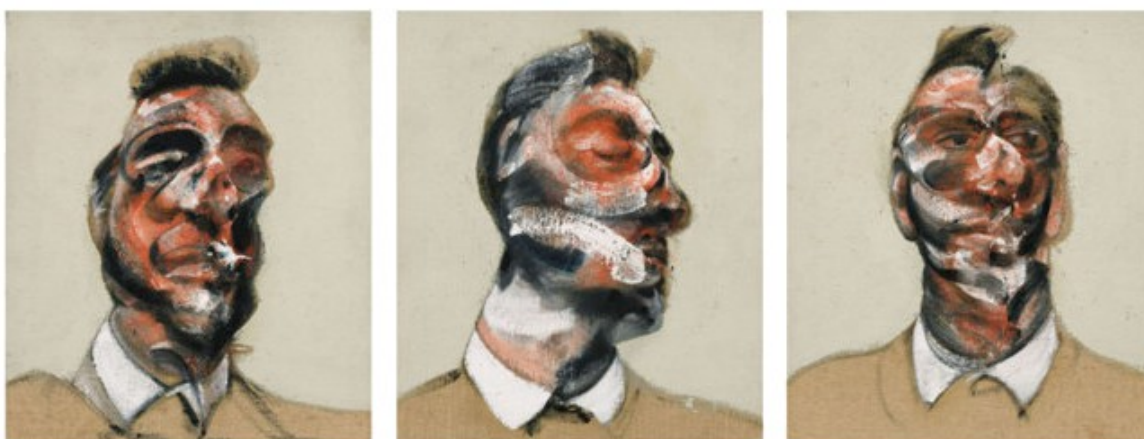


Figura 18. *Tres estudios de retrato de George Dyer –sobre fondo claro– (Three Studies for a Portrait of George Dyer), de Francis Bacon (1964)*

Deleuze se refiere, concretamente, a los juegos que plantea el artista británico entre sus carnes agrisadas y vibrantes y los fondos resplandecientes y casi monocromáticos. Sin embargo, en el propio Bacon observamos que este contraste se da, también, en la coloración de las pieles. En *Tres estudios de retrato de George Dyer (sobre fondo claro)* (Fig. 18), el pintor aplica profusamente el rojo sobre la base grisácea de los rostros. A un lado y al otro, pinceladas negras y blancas, estas últimas superpuestas al resto de tonos, perfilan, respectivamente, los contornos ensombrecidos y las zonas en las que incide la luz. Aunque, al menos tal y como aquí se manifiesta, se trata de un modo de proceder genuinamente baconiano, el ejemplo es válido para muchos de los retratos y temas relacionados con el cuerpo humano de la pintura moderna y contemporánea. Desde Sickert y los pintores de *All too human* hasta realistas actuales como Mark Tennant o el retratista Colin Davidson, observamos que la piel ha abandonado la regularidad valorista de la

tradición en favor de esta coexistencia de colores intensos y tonos medios. En estos casos, las regiones grises, por lo general tendentes al verde o al azul, funcionan como catalizador para que los tonos cálidos puedan emerger con toda su fuerza. Si no existiese este contraste, si, por ejemplo, las pinceladas más encendidas se aplicasen sobre una base de colores asalmonados o cerúleos (propios de las ‘pieles’ de la tradición), el resultado no solo iría en detrimento del naturalismo de la obra sino que se perderían, también, los valores táctiles sugeridos por el contraste entre fríos y cálidos. Porque esta relación, más allá de sus repercusiones estéticas, emocionales o simbólicas, entre otras, desempeña, según explica Deleuze, un papel fundamental en la constitución de las formas:

El colorismo pretende extraer un sentido particular de la visión: una visión háptica del color-espacio, diferenciándose de la visión óptica de la luz-tiempo. Contra la visión newtoniana del color óptico, Goethe despeja los primeros principios de una visión háptica. Y las reglas prácticas del colorismo: abandono del tono local, yuxtaposición de pinceladas no fundidas, la aspiración de cada color a la totalidad ayudados por el complementario, la travesía de los colores con sus intermediarios o transiciones, la proscripción de las mezclas salvo para obtener un tono "roto", la yuxtaposición de dos complementarios o de dos semejantes donde el uno es roto y el otro puro, la producción de la luz, y aun del tiempo, por la actividad ilimitada del color, la claridad por el color... (p. 81)

Para el autor, la modulación “por pinceladas distintas y puras y siguiendo el orden del espectro era la invención propiamente cézaniana para alcanzar el sentido háptico del color.” Como vimos anteriormente, el pintor francés enmendó la arbitrariedad y falta de profundidad del impresionismo a través tanto de una recuperación de lo aéreo como de un acotamiento individual y claro de las figuras. En este sentido, cuando Deleuze habla de la “exigencia de una forma singular o específica, que la dimensión de las manchas parece poner en cuestión”, parece estar aludiendo de manera bastante específica a los problemas de la teoría mosaística señalados por Gombrich. En este punto, el colorismo se encontraría con un problema doble: “enfrentarse a los grandes planos de color homogéneo”, y, al mismo tiempo, “inventar las formas en variación, singulares, desconcertantes, desconocidas, que eran, verdaderamente, el volumen de un cuerpo” (p. 82) Podemos

establecer, siguiendo las alusiones posteriores de Deleuze a los modelos cromáticos de Cézanne y Van Gogh, dos tipos de colorismo posteriores a la pintura impresionista: el inaugurado por el pintor francés, que subordina los planos de color a un armazón escultórico, y el de Van Gogh, que recrea el espacio a través de una pincelada análoga en su dirección a los contornos y volúmenes de los objetos. Esta última sería la ruta seguida por los pintores que estamos analizando, quienes, participando de la empatía o implicación psicológica del artista holandés, recorren la orografía de sus motivos con una mirada analítica, pero también sensual, y posteriormente mimetizan en el lienzo la memoria de este recorrido, “masajeando” la forma simbólica en un acto de representación que tiene tanto que ver con lo visual como con lo manual. En cuanto a la comparación Cézanne-Van Gogh, es pertinente traer a colación las palabras de Pinotti (2015):

Sin embargo, una línea importante del desarrollo posterior del arte figurativo, constructivista en sentido lato, tendrá la mirada puesta en la lógica geológica de Cézanne. En 1919, Worringer reconoce dos almas en el arte moderno, una mística, cálida, del color, y otra académica, fría, del dibujo, y remite la primera al pariente mayor, Van Gogh, y a su furor expresivo, mientras que lleva la segunda a Cézanne y a su nueva concepción arquitectónica del cuadro⁴⁸. (p. 107)

Por otra parte, según matiza el autor, Kandinsky “capta estas dos almas en el interior del propio Cézanne, auténtica naturaleza bifronte que se desplegará en dos direcciones divergentes”: la del color, representada por Matisse, y la de la forma, correspondiente a Picasso (p. 107). Ambas interpretaciones no son, al cabo, excluyentes, sobre todo teniendo en cuenta que si Worringer atribuye al francés un alma de formas racionales no es porque se olvide del color cézanianno sino porque al otro lado de la comparación (que además se da en términos compositivos, o constructivos) se encuentra el orden trémulo y emocional de Van Gogh. Aunque no es cosa menor la expresión cromática de Cézanne (en la que, con Kandinsky, no podemos dejar de ver un precedente del simbolismo colorista posterior), no hay duda de que la gestualidad en la que se insertan este tipo de relaciones cromáticas juega un papel fundamental en nuestra percepción de las

48 Según indica Pinotti, la alusión ha Worringer ha sido extraída de *Problematik der gegenwartskunst* (1948), editado en castellano como Rosenthal, L. (trad.) (1958). *Problemática del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Nueva Visión

obras así ejecutadas. Podríamos decir, incluso, que el rastro de las pinceladas, su sensualidad a la hora de definir formas y volúmenes, son aún más decisivos que los contrastes de color en la representación de la corporeidad. En un pintor como Uglow, de inspiración cézanniana, las pieles se encienden de una manera similar a como lo hacen en la pintura de Freud o Saville, pero, más allá de las implicaciones estéticas o imitativas de estas relaciones entre los tonos rotos y los vivos, la presencia de los cuerpos dista mucho de la que ofrecen los pintores de *All too human*. Aquí, la mirada que se posa sobre los modelos es distante, aséptica. Para Uglow, el misterio no está en la respiración de la carne ni en las tribulaciones de lo humano sino en los volúmenes y la relación de estos con el espacio. Sus tonos anaranjados o bermellones, tan encendidos como los de Freud, se subordinan al armazón escultórico y por tanto, las sugerencias hápticas de las relaciones abstractas de color se atenúan o, desde luego, ya no cargan con la responsabilidad de remitir por ellas mismas al mundo físico. Si el sistema vangoghiano es especialmente apto para sugerir una materia con la que se empatiza y que supone un misterio físico y existencial para el pintor, en la vía de Cézanne parecen encontrar acomodo las aspiraciones de los realistas más objetivos. Esto no significa que pintores como Uglow o Antonio López estén desprovistos de empatía o que la relación de ambos con la naturaleza sea desafecta. Lo que ocurre es que esta conexión con lo aparente, similar en el fondo a la de Van Gogh y los pintores británicos de la muestra, desemboca en un compromiso artístico distinto: como si el amor hacia lo natural, intenso en su asombro por las cosas que simplemente *son*, que no se dedican más que a existir en un mundo en el que el caos parece ser la norma y el orden de la vida una excepción milagrosa, volviese espurio cualquier acto de subjetivización, cualquier intromisión de los gestos del pintor y su materia en una relación que se pretende limpia y clara. Ya que estos pintores son conscientes de que siempre habrá una mácula en el acto de representar, por ser este humano y contingente, buscan en la armonía de lo geométrico una estructura trascendente que ordene los planos de color y les salve de su propio instinto. Así, sus gestos quedan prácticamente anulados, convertidos en testimonio de una práctica modesta, casi apocada, subordinada a ese armazón trascendente que precede al acto de pintar y que parece preexistir, también, bajo el despliegue de lo natural. Es, como decimos, la búsqueda de Cézanne, que Merlau-Ponty (1993) expone así:

En sus obras de juventud, Cézanne primero buscaba pintar la expresión, y por ello no lo lograba. Poco a poco aprendió que la expresión es el lenguaje de la cosa misma y que nace de su configuración. Su pintura es un intento por llegar a la fisionomía de las cosas y los rostros mediante la restitución integral de su configuración sensible. Es lo que sin esfuerzo y a cada instante hace la naturaleza. Y es por eso que los paisajes de Cézanne son “los de un pre-mundo en el que aún no había hombres”⁴⁹. (p. 336).



Figura 19. *Mujer en la bañera*, de Antonio López (1968)

Si observamos un cuadro como *Mujer en la bañera* (Fig. 19), de López, lo primero que nos llama la atención, al menos desde el punto de vista de nuestra comparativa, es la similitud temática con los artistas de *All too human*. Sin embargo, la percepción que tenemos de esta mujer es radicalmente distinta a la que connotan los desnudos de Sickert o Freud: aquí no hay dramatismo, ni el cuerpo es la huella doliente de la existencia humana ni los elementos domésticos bailan alrededor de la figura como jirones de carne. La inserción de la modelo en su contexto parte de la luz, es esta la que convierte al desnudo en una extensión plástica del ambiente pulido y verdoso que la rodea, y no es, por el contrario, la carne, la que con sus rojeces y rasgaduras matéricas se apropia del resto de la estancia

⁴⁹ Novotny, (1932), p. 275

para verter en ella su humanidad lacerante. Podríamos pensar que la diferencia radica, sobre todo, en el color (y no es esta una cuestión menor) pero ya hemos visto que en el caso de Uglow las sensaciones eran similares pese a su colorido. De nuevo, hemos de referirnos al orden y contención con que el pintor estructura sus tonos rotos, y no tanto a la preeminencia de estos. La precisión del dibujo y los juegos cromáticos de la luz imponen un orden unitario que repele cualquier distinción entre lo vivo y lo inerte. Así, la mujer se nos presenta como poco más que un objeto puesto en remojo:

Antonio López no oculta la fascinación que siente hacia la vida que transcurre en los espacios privados y las actividades que se desarrollan en ellos. Actividades cotidianas, realizadas a diario, en soledad, como la escena que reproduce *Mujer en la bañera*: “Visto con la perspectiva que tengo hoy, siento que el tema pertenece al mundo de las imágenes de los estudios y de los cuartos de baño, de la ropa en remojo... no deja de ser una señora en remojo. Me pareció muy atractivo reflejar como el cuerpo se sumerge en el agua, como se transforma el color de la carne al entrar en el agua, y como corre el agua por el cuerpo cuando sale”. (López y Miranda, 2006, p. 88)

Aquí, la figura humana es analizada como si fuese un tejido en remojo, una mirada conectada a aquella frialdad cézanniana que Merlau-Ponty (Pinotti, 2015) identifica con una profunda inhumanidad, con una devoción por lo visible en la que el pintor se fuga del mundo humano (p. 174). La entrega e intensidad que el pintor dedica a su piel es la misma que la aplicada al resto de elementos del baño y las pinceladas se reparten por toda la superficie de una forma similar, componiendo una vibración discreta donde el ruido de lo pictórico se reduce al mínimo. No obstante, la superficie no es pulida ni los planos aparecen fundidos unos con otros, sino que cada mancha es evidente y limpia, centrípeta en su mismidad. Pese al predominio de los tonos rotos, estos no aparecen, como en algunos desnudos de Sickert, sucios o desaturados. Se diría que el pintor trabaja cada tono en la paleta con el mayor cuidado y trata de llegar a la mezcla por el camino más corto, evitando así que el color se adultere. El armónico juego de unas manchas tan obvias como contenidas y suaves en sus relaciones recíprocas no deja de inscribirse en el ilusionismo de mancha tal y como hemos venido caracterizándolo. Lo que ocurre es que los aspectos

estéticos y pragmáticos de este juego son de lo más sutiles. Desde el punto de vista estético, el extrañamiento es leve, aunque insólito y sugestivo; no desconcierta tanto por su intensidad como por su originalidad, basada en una medida que desmitifica los procesos instintivos, casi ciegos, de la modernidad. En cuanto a lo pragmático, que, como se ha dicho, depende en cierta medida de los aspectos estéticos, el papel que juega la disposición de manchas es similar. Aunque estas constituyen un obstáculo formal, un muro de pinceladas al que hay que interrogar antes de restituir el icono, la barrera es débil y no cuesta trabajo traspasarla: el espacio simbólico aparece con docilidad, de forma casi natural, sin distorsiones ni fracturas que hayan de ser apartadas o suturadas por la imaginación del espectador.



Figura 20. *Leigh Bowery*, de Lucian Freud (1991)

El contraste entre esta suavidad y la violencia con que, en los pintores que estamos analizando, se ponen en contacto el plano de la expresión y el del contenido se debe, en

parte, a que en la pintura de López se ha suprimido la función háptica del color mientras que en la de los británicos esta constituye, junto a la dirección y carga de la pincelada, el principal aliado del volumen. Consecuentemente, las relaciones cromáticas de *Mujer en la bañera* crepitan de manera homogénea en una superficie relativamente plana, donde la ilusión de profundidad queda en manos del dibujo y la estructura valorista que subyace al color. En cambio, en una obra como *Leigh Bowery* (Fig. 20), de Freud, los contrastes entre tonos fríos y cálidos (de los grises y el azul verdoso hasta los ocre y bermellones) no dejan de sugerir, a cada pincelada y por exigua que sea su aplicación, la realidad física, táctil, de unos volúmenes que, llenos de oquedades y protuberancias, alimentan al ojo prensil. Es de notar que incluso los hoyuelos de ambos lados de la cara corresponden a sendas pinceladas, una decididamente azul y la otra violácea. Ambas marcas están circundadas por tonos más oscuros, de una temperatura similar a la de las mejillas. Pero este conato de valorismo no concluye, como dictaría su lógica, en un punto aún más negro, al contrario: la pincelada se aclara de manera sorpresiva, aunque también se enfría, porque aquí es el tono frío de los colores y no su oscuridad lo que nos precipita a un plano anterior al del resto de la mejilla, tan anterior, de hecho, que el hoyuelo casi parece un estigma en el que uno podría meter el dedo.

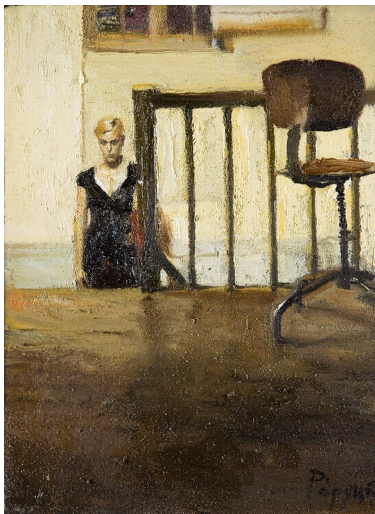


Figura 21, arriba, izquierda. *Labrini*, de Giorgos Rorris (2003)

Figura 22, arriba, derecha.. *Primera visita de la nueva modelo*, del mismo autor (2010)

Un tratamiento parecido lo encontramos en Giorgos Rorris (1963). Pese a que no forma parte de la muestra, su obra está emparentada con la de los artistas de *All too human*: los interiores, ajados al modo de Sickert, sirven de escenario a unos personajes que a menudo adquieren la corporeidad dramática y lánguida de los modelos de Freud. En

algunos casos, estas conexiones son evidentes, como en *Labrini* (Fig. 21) o en *Retrato de Takis Pitselas con corbata naranja* (2005). En otros, las poses son más naturales y nos remiten a acciones cotidianas, como las mujeres que suben por la escalera en *Primera visita de la nueva modelo* (Fig. 22) o en *Pintor y modelo* (2010). Sin embargo, más allá de estas diferencias, las obras pertenecen, todas ellas, al mismo mundo íntimo y psicológico de los retratistas británicos. Las visiones “cotidianas” resultan tan artificiales como aquellas en las que la figura posa reclinada en un asiento, sobre un mueble o directamente en el suelo. Pese a que, en aquellos casos, el lenguaje corporal es mucho más comedido, las modelos no han sido sorprendidas por el ojo de un *voyeur* que las retrata en su propio ensimismamiento sino que posan para este de la manera más explícita, detenidas como estatuas en medio de la escalera y mirando directamente al sujeto que las observa. Aquí no se representa, ni en su universalidad ni tampoco a partir del instante literal, el acto de subir una escalera o habitar un espacio doméstico. De hecho, este espacio no es tal: se trata, más bien, de un escenario destartalado y vacante, casi sin muebles, en el que el pintor ubica a sus modelos en torno a un atrezo medido, significativo más en lo estético que en lo simbólico, pero casi nunca casual. En general, el ámbito que ocupan los modelos, a veces centrados y otras llevados a los márgenes, es el espacio vacío y resonante, acaso intimidatorio, del escrutinio formal y psicológico. Cuando no se trata de elementos arquitectónicos o piezas incrustadas en ellos, como cables o mecanismos eléctricos, los objetos que acompañan al retratado (calefactores, ropa colgada o fotografías y apuntes pegados a la pared) más que pertenecer a su vida o al discurrir de una cotidianidad natural, aluden al propio acto de representar, a la relación artística del pintor y su modelo.

La explicitud de esta relación es el catalizador que permite que lo psicológico se adhiera a lo carnal, a la manera de Bacon, Freud o Saville. Si estas descripciones del cuerpo se aplicasen a escenas narrativas o con una significación propia, escindidas del ojo y la vida del pintor, el peso psicológico de las figuras quedaría mermado, reducido a la entidad parcial y aplicada de un figurante encadenado a su acción y contexto. Pero los modelos de estos pintores no hacen otra cosa que posar, comparecen frente al pintor como en el diván de un psicoanalista, empequeñecidos por su sometimiento a una observación que los desnuda y los muestra impúdicos. Fried insiste en el hecho de que, a partir de Manet, el impulso antiteatral de la pintura realista acabó coexistiendo con la aceptación de lo teatral (Fried, 2018). Pese a que los recursos antiteatrales seguirán teniendo sentido para

muchos realistas posteriores (el ensimismamiento de los personajes de Hopper es un ejemplo claro de ello), otros continuarán por la vía manetiana, combinando temas ensimismados con la confrontación característica del retrato para dar lugar a una suerte de género mixto en el que las figuras, desde la entidad psicológica o social de sus respectivos contextos, devuelven la mirada al pintor-espectador que los escruta. Rorris y los pintores de *All too human* van un paso más allá. Ni el flujo semántico y temporal al que pertenecen las figuras es el de una vida anónima que el pintor observa desde la distancia ni las miradas de los retratados parecen haber sorprendido al artista en su práctica furtiva. En estos casos, y también en el del retrato tradicional, es el modelo quien tiene el control de la situación: bien porque en la relación entre el observado y el *voyeur* es este último quien, al menos desde un punto de vista moral, queda expuesto, bien porque, en el retrato por encargo, el retratado posa como un símbolo restringido de sí mismo. Comparecer frente a un pintor como Freud es cosa bien distinta. Aunque se ha hablado mucho, desde el punto de vista biográfico, de su relación con algunos modelos, la pintura, tomada en sí misma, guarda silencio acerca de todo lo que no sea la presencia carnal del posante y su servicio a una representación que, por empática, solo puede ser inescrupulosa:

Pese a pintar personas cercanas, Freud rara vez las nombra en los títulos. No gesticulan ni se visten. Tenemos la impresión de estar ante un escenario donde los actores efectúan una pausa para recordar sus frases en el transcurso de un ensayo general. En *Painter and Model* no hay acción. Los personajes parecen aguardar algo o reflexionar. El espectador analiza la inversión de roles de género: la mujer viste el blusón manchado de pintura, mientras el hombre aparece desnudo. Se trata de un cuadro filosófico: una meditación en torno a la naturaleza de la pintura, al hecho de ejercer de modelo del pintor, de exponerse, de permitir ser devorado. Este canibalismo puede interpretarse como un acto de traición o de amor (si se considera amor estar a merced de otra persona). Con independencia de si el modelo es víctima o cómplice, Freud utiliza el sofá para exponer el simbolismo de estos roles. (Godfrey, 2014, p. 170)

Así como el actor que hace una pausa se separa de la ficción y muestra lo que hay detrás del personaje, los modelos de Freud, al desgajarse de la corriente vital a la que

pertenecen, ingresan en un limbo donde solo queda de ellos una presencia pura, aunque carnal y doliente. El estudio es una habitación hermética que repele las contingencias de lo social y biográfico: lo humano es despojado de cualquier accesorio que lo acote, explique o redima, y la psique, ahora sin muros de contención, se derrama y reverbera como en una cámara de resonancia. Es de señalar, a este respecto, la diferencia que existe entre la obra madura de Freud y otros retratos más tempranos, como *Interior en Paddington* (Fig. 23). Aquí, la presencia del sujeto es implosiva, no se expande hacia afuera porque la rotundidad del dibujo la contiene, como sucede también con la planta y el resto de elementos de la composición. La claridad figurativa, esculpida por una iluminación metafísica que todo lo vuelve pétreo, retiene cada objeto en los límites de sí mismo. Pese a que el contexto se percibe enrarecido y la anatomía del protagonista es sinuosa (lo que apunta al Freud de las siguientes décadas), ni su cuerpo ni su psique se derraman por la estancia, como sucede, por ejemplo, en los retratos de Leigh Bowery. Asimismo, el detalle con que han sido estudiadas las distintas superficies, a la manera de los primitivos flamencos (Valcárcel, 13 de abril de 2018), nos remite, por la claridad de los volúmenes y sus relaciones espaciales y lumínicas, a una práctica medida y cuidadosa, pasada por el tamiz metafísico de Balthus y alejada, todavía, de la gestualidad baconiana. La intuición de la mano, que rebasa los límites de la figura humana para convertirlo todo en carne, será un elemento clave en la obra de Freud posterior a 1960.



Figura 23, izquierda, *Interior en Paddington*, de Lucian Freud (1951)

Figura 24, derecha, *Gran interior (Paddington)*, del mismo autor (1968-1969)

Es frecuente, hasta el punto de ser percibida casi como la evolución más natural, que los pintores, en su madurez, vayan concretando un estilo cada vez más sintético, donde la economía gestual se pone al servicio de un ojo que se ha vuelto meditabundo, trascendente; un ojo al que empiezan a estorbarle las rebabas de lo aparente y por eso las aparta, buscando, en lo profundo, las constelaciones más sólidas de lo visual. Es el paso de Antonio López desde el estilo matérico y recargado al esquematismo de planos y manchas limpias, pero también el de muchos otros realistas que, con el paso del tiempo, han acabado reconduciendo su relación con lo real a algún tipo de figuración sintética e, incluso, a la abstracción. Según se ha argumentado, una evolución inversa rara vez acontece y “la obra postrera tiende más bien a caracterizarse por la repetición y por una conformidad cada vez más mermada entre ojo y mano” (Godfrey, 2014, p. 170). Sin embargo, el caso de Freud nos remite a una trayectoria a contracorriente en la que, en su etapa madura, el pintor recupera lo manual y sustituye la precisión del dibujo por una intuición táctil donde la forma, a la manera de Bacon, nace del gesto:

[Bacon] se nutre exclusivamente de la existencia real en su aceptación más empírica: la realidad del hecho acaecido se resuelve en la realidad del hecho artístico, es decir, en el acto de ejecución de una forma. Con la fuerza y la capacidad de resonancia de la expresión, la pintura de Bacon estimula al máximo el esfuerzo de comprensión de la naturaleza humana, de su constitución concreta y de su funcionamiento, de su forma de sentir. Para Bacon, la experiencia de existir proviene de todos los sentidos y las fuerzas del ser humano, y no a través de la primacía de la vista. Es más, esto, como el intelecto racional, ahoga en la consiguiente confusión la simultaneidad sintética de los sentidos. (Ficcaci, 2003, p. 7)

Esta comunión entre lo táctil y lo óptico desafía las exclusiones de los principios purovisualistas y, en general, cualquier intento de establecer distinciones entre una visualidad pura, con su inevitable e ingenua apelación al mito del ojo inocente, y los valores que, ya en el propio acto de mirar, se adhieren a lo óptico condicionando nuestra comprensión de lo aparente. Si la vía cézariana, explotada por Uglow o López, devuelve a la mirada su mecanismo selectivo y racional, la de Bacon, Freud y otros artistas similares reivindica las facultades prensiles del ojo. Aquí, los valores hápticos apelan a una forma

primigenia de conocimiento que, conservada en la memoria de nuestra mirada, la precede y condiciona. Un conocimiento prensil, característico del animal, pero también del niño y de un antropoide primitivo todavía horizontal, en comunión con la tierra y las vicisitudes de lo físico. No parece casual que algunos idiomas conserven esta relación: en alemán, el sustantivo *begriff* (concepto), y el verbo *begreifen* (comprender o conceptualizar) provienen de *griff* (garra); en español, como en la mayoría de lenguas romances, aun se conserva esta ambivalencia, directamente en el caso de *aprehender* (que significa coger o asir, pero también adquirir conocimiento) o de manera dividida en los verbos *aprender* y *prender*, todos ellos provenientes de la palabra latina *apprehendēre*, atrapar. El pintor Frank Auerbach (Fig. 25), retratado por Bacon junto a Freud en un díptico de 1964, hace aún más explícita esta asociación manual:



Figura 25. *Cabeza de J.Y.M. IV*, de Frank Auerbach (1986)

Frank Auerbach ha pintado una y otra vez al mismo limitado grupo de personas, como si buscara algo que el ojo no puede descubrir por sí mismo: “Percibí que existía un elemento de la experiencia, el tacto, lo tangible, lo que se nota al tocar a alguien que permanece junto a uno en la oscuridad, que no se había plasmado antes en pintura”. Sus lienzos, pese a encontrarse entre los más materiales y densos, no giran en torno a la pintura *per se*: “La pintura alcanza su máxima elocuencia cuando deviene un subproducto de algún concepto corpóreo, espacial o estimulante para la fantasía, una identificación creativa con el tema”. Pintar es alquimia, no química, sostiene. (Godfrey, 2014, p. 175)

Por su parte, la obra de Jenny Saville, la artista más joven de *All too human*, explora este concepto corpóreo para llevarlo a un terreno que no es, como en el caso de Freud (el artista con el que se la suele comparar), estrictamente pictórico. Su obra, aunque de una técnica impecable, es tan solo la punta del iceberg de una práctica más cercana a la *performance* feminista y los discursos en torno al cuerpo-objeto que al arte de la pintura. No obstante, incluso observando su producción desde un punto de vista formal, centrado en la obra en sí, percibimos no pocas diferencias con respecto a la pintura de Freud, por más que tanto el tratamiento de la carne, con los colores cálidos irrumpiendo en el *continuum* marmóreo de los cuerpos, como la identidad de los figurantes (personajes *queer* o, como en el caso de los obesos, en disonancia con los cánones estéticos o de comportamiento social), nos remitan a él. Lo primero que llama la atención en una obra como *Fulcrum* (Fig. 26), en contraste con los *tableaux* de Freud o de los artistas más veteranos de la muestra, son las dimensiones de la obra, no tanto porque el formato sea panorámico sino porque lo son, también, las figuras que contiene. Esto supone, a la manera del hiperrealismo o el realismo pop, una ruptura del espacio naturalista del cuadro-ventana así como un ingreso en el terreno de la imagen publicitaria o, más ampliamente, de la imagen reproducida y replicable, perteneciente ya a lo simbólico. Pese a ello, hay algo en la obra que se resiste a abandonar, mal que su escala lo sugiera, el espacio ilusionista. En la obra de Saville, a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, en el fotorrealismo a gran escala de Chuck Close, la iluminación, los tonos de piel o el tratamiento aéreo del espacio pertenecen antes al ámbito de la seducción naturalista que a la estética plana e irreal (o hiperreal) del realismo fotográfico. Esto genera una respuesta ambivalente, donde la

entidad pop o descontextualizada de la imagen no llega a consumarse, pero tampoco la experiencia ilusionista, haciendo que nos encontremos, ante el rechazo mutuo de ambas posibilidades, frente a un formato indeterminado. Aunque, a modo de concesión a la planitud del medio (quizá la única), podemos ver una serie de líneas verticales o diagonales, de distintos colores, pasar por encima del plano icónico, su presencia no llega a ser disruptiva. De hecho, al margen de las asociaciones semánticas que pudieran establecerse en el contexto poético y conceptual de Saville (cortes quirúrgicos o laceraciones), estas marcas están en consonancia con el tratamiento de las figuras, si bien remiten antes a las tensiones plástico-icónicas planteadas por el realismo de nuestros días que a los remanentes de la gestualidad modernista (por ejemplo, los restos de líneas enérgicas que remiten al abocetamiento o las manchas intuitivas).



Figura 26. *Fulcrum*, de Jenny Saville (1997-1999)

Esta vinculación al realismo actual es, de hecho, otra de las características que alejan a Saville del estilo de Freud. Este, aun habiendo hallado un lenguaje original que, de hecho, junto con el de Bacon o Auerbach, entre otros, se antoja como índice y factor del interés por el cuerpo en las prácticas contemporáneas, circunscribe su labor a unos principios esencialmente pictóricos, provenientes del realismo moderno, sobre todo en sus aspectos plásticos y en la sinceridad de la relación entre pintor y modelo, pero anclados, en una última instancia, a un entendimiento primario, atemporal y trascendente de la pintura. En Saville, en cambio, la relación con este arte es mucho más abierta: las fotografías no

solo son un material legítimo sino que forman parte, junto con los procesos performativos o de manipulación del propio cuerpo, del significado de la obra. Los estudios fotográficos, propios de un instituto de anatomía forense, son trasladados al lienzo de la manera más limpia, sin que ninguna marca parezca estar de más. La economía plástica de *Fulcrum* nos recuerda al estilo sencillo, aunque agudo y certero, de los desnudos de Mark Tennant (Fig. 28). Los planos de color se extienden, tanto como el motivo lo permite, hasta encontrarse, sin transición, con las regiones cromáticas aledañas, generalmente de un tono complementario o, en todo caso, distinto de los de alrededor. Los juegos de color, como decíamos antes, remiten a los contrastes cromáticos de Freud, pero el modo en que se disponen es más propio de la mancha escultórica de López o Uglow. Aunque los planos son algo más sensuales, menos racionales y contenidos que los del manchego y, especialmente, que los de Uglow, la manera en que se adhieren a las distintas áreas de la figura poco tiene que ver con el modelado enérgico, casi compulsivo, de algunos de sus compatriotas.

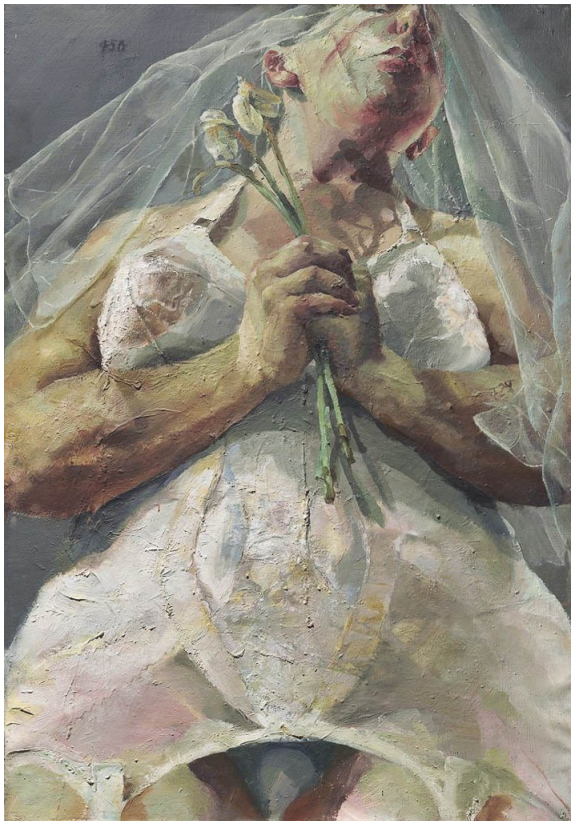


Figura 27, izquierda. *The Bride*, de Jenny Saville (1992)

Figura 28, arriba. Obra perteneciente a la serie de desnudos de Mark Tennant (2013)

En obras más tempranas, como *The Bride* (Fig. 27) o *Strategy* (1994), percibimos una complejidad plástica mayor, testimonio de un proceso menos planificado y certero que el sugerido por *Fulcrum*. Pero aquí tampoco aparece, más que de manera puntual, la trayectoria orográfica de las pinceladas de Freud y Bacon: las capas y acúmulos de pintura nos hacen pensar, más bien, en los juegos matéricos de la abstracción informalista (frecuentemente reeditados por los realistas actuales). No podemos decir, sin embargo, que la relación de Saville con la materia a lo largo de los años tienda a eliminar o reducir, como en el caso de López, los excesos de su primera etapa. En las obras de las últimas dos décadas encontramos continuas idas y venidas desde la pincelada cargada a los tratamientos líquidos y discretos, casi siempre con resultados novedosos que eluden repetir fórmulas. En resumen, y pese a que lo variado y original de su estilo nos impide ser más precisos, la recreación de la carne, de los volúmenes humanos, no se apoya tanto en evocaciones táctiles análogas a la forma de los motivos como en relaciones menos literales que, en muchos casos, pertenecen a esa tradición realista especialmente dada a potenciar las tensiones entre lo plástico y lo icónico.

En un contexto discursivo similar al de Saville, al menos en su relación con la crítica del arte feminista al cuerpo y la sexualidad, encontramos la obra de Ambra Wellmann, cuya sensibilidad manual, aplicada al tratamiento de figuras tan intensamente humanas como irreales y desconcertantes, la convierten en una de las más originales continuadoras de la tradición de *All too human*. Aunque las evocaciones táctiles de Wellmann se encuentran en las antípodas de los músculos ajironados característicos de Bacon o Freud, el extrañamiento al que la artista somete a sus modelos antropomorfos conecta con las anatomías imposibles del primero. En su obra más reciente, en la que encontramos piezas de pequeño formato como *Foot Fetus* o *In medias res* (Fig. 29), la amalgama de extremidades, cabezas y órganos sexuales (en significativa interacción) testimonian un deseo femenino impúdico y desatado, donde el cuerpo se funde con otros cuerpos, o consigo mismo, en violentos torbellinos que desarticulan la figura, a veces al modo picassiano. No obstante, pese a la tensión de estos nudos humanos, el espacio psicológico de Wellmann se aleja de las angustiosas escenografías de Bacon, así como de los gritos de auxilio que parecen proferir sus personajes. No es la angustia existencial, sino el goce de un deseo liberado, de una lascivia consciente y segura de sí misma, lo que retuerce los cuerpos y los consume en un deleite caníbal.



Figura 29. *Foot Fetus* o *In medias res*, de Ambera Wellmann (2019)

El brillo cerámico de las figuras y los tonos que las envuelven, ingenuos y artificiales como el colorante de los dulces, nos invita a considerar la distancia discursiva entre Bacon y Wellmann en el marco de nuestro acercamiento al realismo cínico: si la poética de aquel penetra de lleno en lo abyecto, la de la artista canadiense podría estar enterrando su crítica social bajo el parapeto naíf y dulce de un estilo que aparentemente celebra o, desde luego, no condena, los avatares sexuales de la cultura contemporánea. Sin embargo, esta crítica no es explícita, ni siquiera en el limitado grado de explicitud que puede alcanzar en el realismo cínico. Se presenta, más bien, como una posibilidad cuyo mero planteamiento pone a prueba la moral de quien la considera, invitándonos, de esta forma, a pensar de una manera crítica en la sexualidad femenina y los prejuicios y escrúpulos que, desde ambos lados del espectro ideológico, la condicionan. En cualquier caso, y más allá de estas consideraciones, no cabe duda de que, en las escenas de Wellmann, la figura femenina se apropia del espacio sexual, incluso cuando en este intervienen bestias o seres monstruosos. En la serie de dibujos *La Belle et la Bête* (Fig. 30), la artista revisa el cuento tradicional francés:

Like Belle, Ambera Wellmann is fearless in approaching the beast, who, as an image of male domination, is a familiar figure in art history. He can also represent the unknown, which looms large and dangerous and therefore dark. Charcoal is a traditional drawing medium, so we read black and white without pause. We see the long tradition of women being carried off by all species of male creatures, but Wellmann here taunts cross-species prohibitions and posits instead non-differentiation between lovers where mutuality and not struggle and submission is the outcome. She also taunts the blackness of one figure and the whiteness of the other, where one slips into the other without any pause between them⁵⁰ (Walsh, marzo de 2018)

El texto continúa recordando la serie de dibujos *Vollard Suite* (1930-1937), de Picasso, donde los minotauros aparecen, en muchas de las imágenes, a la manera de artistas que acechan a su musa, a veces con gestos intimidatorios y otras consumando directamente la posesión, como en *L'Étreinte III* (Fig. 31). La serie de Wellmann parece remitirnos a esta obra en concreto, con sus violentos remolinos de carne y el rostro de la bestia vuelto hacia arriba, enajenado por el placer. Sin embargo, la diferencia, casi la inversión de roles, es percibida ya en un primer vistazo: en la obra de Picasso, la figura masculina se agiganta ante la musa, que se comprime, aterrorizada, entre los brazos colosales de la bestia; en los dibujos de Wellmann, la modelo, aquí *alter ego* de la artista, tiene las mismas dimensiones que el animal e interactúa con él en una relación de igualdad. La escena descrita por los amantes, que gozan mutuamente del cuerpo del otro, no es la del rapto o la violación. Si existe dominación, vislumbrada acaso en la vehemencia con que los cuerpos se devoran, esta se da en el contexto virtual del sexo, un limbo al margen de las relaciones sociales convencionales donde encuentran asiento el intercambio de roles, el fetichismo o, incluso, el sexo entre especies.

50 [Al igual que Belle, Ambera Wellmann se acerca sin miedo a la bestia, figura familiar en la historia del arte como imagen de la dominación masculina. También podría representar lo desconocido, que se vislumbra grande y peligroso y, por lo tanto, oscuro. El carboncillo, técnica de dibujo tradicional, nos hace leer sin pausa a través del blanco y negro. Vemos la larga tradición de mujeres dejándose llevar por los machos de todo tipo de criaturas, pero Wellmann se burla aquí de los tabúes interespecies y postula en su lugar una no diferenciación entre amantes donde la mutualidad, y no la lucha y la sumisión, es el resultado.]



Figura 30, izquierda. *Minotaur II*, parte de *La Belle et la Bête*, de Ambera Wellmann (2018)

Figura 31, arriba. *L'Étreinte. III*, parte de *Suite Vollard*, de Pablo Picasso (1933)

La misma reseña establece un paralelismo entre esta obra y la de la artista sudafricana Marlene Dumas, por la investigación de esta en el papel del modelo femenino pero también a causa de las texturas que aparecen en muchas de las obras de Dumas. Texturas que, como las de Wellmann, remiten a unas pieles pulidas, donde los accidentes corporales (esos en los que se recrea la pintura de Freud y, a su manera, la de Saville) son igualados o suprimidos de la mano de unas superficies que desrealizan la viveza de la carne. Este efecto deshumanizador, de tintes universalistas o simulacrales, nos hace pensar tanto en los maniqués y bustos de la pintura metafísica como en las estrategias antiilusionistas del hiperrealismo. Sin embargo, pese a que no son gratuitas estas relaciones, en especial las que existen entre las figuras de porcelana usadas por Wellmann y la humanidad petrificada, reducida al objeto simbólico, de la obra dechiriquiana, en la pintura de la canadiense esta desrealización no parece responder a un rechazo hacia lo aparente o, como en el caso de las escenas urbanas de Estes, al refugio cínico y pretendidamente desafecto en una realidad ya simbolizada. La porcelana se adhiere a lo humano no tanto para congelarlo o convertirlo en un índice de sí mismo (aunque esta posibilidad se resiste a ser descartada) como para dotarlo de unas cualidades sorprendentes, ajenas, en la medida en que resultan originales y desconcertantes, a los accidentes de la

carne, pero igualmente sensuales y en estrecha comunión con lo aparente. Si, en la pintura de Bacon, son los colores de la carne, su textura y valores hápticos, los que naturalizan un espacio figurativo hecho de colores planos y estructuras tridimensionales simbólicas, las texturas porcelánicas de Wellmann parecen cumplir una función similar, desatando las sugerencias sensibles de la realidad fenoménica en un espacio que, por lo demás, aparece continuamente tensado por la planitud de determinados elementos, cabezas y extremidades principalmente, resueltos a la manera de Matisse o Picasso.



Figura 32. *Temper Ripened*, de Ambera Wellmann (2017)

Más allá de esta serie de obras, la presencia de la porcelana es constante en la pintura de Wellmann, al menos desde 2017, cuando obtiene el primer premio en la *RBC Canadian Painting Competition* con *Temper Ripened* (Fig. 32). En las obras de esta etapa, la artista recrea cuidadosamente diferentes objetos de porcelana, desde figuras decorativas, a veces rotas o deformadas, hasta un lavabo completamente desnudo y fuera de cualquier contexto doméstico, representado sobre un fondo oscuro y desprovisto de grifos o partes metálicas. Los agujeros que dejan estas piezas nos hacen pensar en unos ojos abiertos similares a los que encontramos en el rostro humanoide de uno de los dibujos de *La Belle et la Bête*, aunque, en el caso de *Sunk*, la expresión se siente aún más enrarecida por la sonrisa abierta y bobalicona que insinúa la cavidad del lavabo, un labio redondeado, tan benigno y sonriente como una marsopa amable (Walsh, agosto de 2016). En otras obras de

este periodo, observamos diferentes elementos antropomorfos, casi siempre cortados por el encuadre de la pintura o fundidos en sensuales masas que, si bien apelan a nuestro recuerdo de lo humano, no llegan a concretarse en órganos o accidentes corporales identificables. Pinturas como *Swum* (2015) o *Judith* (2016) nos desvelan solo en parte lo que parecen, en el primer caso, los hombros de una figura acostada boca abajo, y en el segundo, un objeto romo, mezcla de taza y busto femenino, donde los brazos se adhieren, como asas, a un cuerpo del que emerge, en el centro, un único pecho. La parte de arriba de Judith se sale del encuadre, pero nuestra vista sube continuamente hacia ese lugar, en busca de una cabeza o de cualquier otro elemento que nos ayude a identificar el objeto para acabar así con la ambigüedad. En realidad, el nombre de la obra se refiere a Judit decapitando a Holofernes, tema relativamente frecuente en el arte cristiano. Según apunta Walsh (agosto de 2016), la figura es un recipiente, un contenedor de poder femenino que, para Wellmann, muestra un equilibrio entre la violencia que sugiere el propio objeto y la que se percibe desde el exterior. Esto, nos dice la autora, se acerca a la distinción de Fried entre lo inmerso o absorto (*immersive*) y lo especular, donde el autor, refiriéndose a Caravaggio, diferencia al artista absorto en el acto de pintar del artista-espectador que, separándose de su creación, convierte la obra en un objeto al que puede mirar. Ambos estados implicarían un “desplazamiento perceptual” –Fried (2000) usa la palabra “oscilación” para describir la tensión generada–, proceso que es aplicado por Walsh a la comunicación que se establece entre la pintura de Wellmann y nuestra visión, con la obra afirmando su autonomía y permaneciendo inmóvil tanto para el creador como para el espectador.

En otra obra, *Held* (Fig. 33), las manos de la figura de porcelana aluden a *Louise de Broglie, Comtesse d'Haussonville* (Fig. 34), de Ingres, una pintura que Wellmann visitó frecuentemente en el Frick Museum durante su estancia en Nueva York. Sobre su respuesta a este cuadro, la artista destaca “el tipo de hipnosis” que siente al mirarlo, una hipnosis que percibimos en los ritmos suaves de las manos de porcelana, dispuestas sobre un azul similar al del vestido de la *Comtesse*:

I know the kind of hypnosis I experience when I look at that Ingres. It's like slowing time, elongating it as the eye moves across the surface which is actually a composite of parts. And the hypnosis isn't just a magic trick; it's evidence of the

eye and hand working together to produce a strange sensation of time.⁵¹ (Entrevista en Walsh, agosto de 2016)



Figura 33, izquierda. *Held*, de Ambera Wellman (2016)

Figura 34, arriba. *Louise de Broglie, Comtesse d'Haussonville*, de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1845)

Con relación a esto, Walsh destaca las referencias que otros artistas han hecho a la obra de Ingres, en particular Man Ray y sus contemporáneos en el período posterior a la Primera Guerra Mundial, marcado por el recuerdo de una carnicería inédita hasta la fecha. En este contexto, nos dice la autora, Ingres provee, por un lado, un sentido del orden visual y la claridad, y por el otro, una distorsión y violencia física y corporal encubierta y disfrazada. Tal y como apunta Kirsten H. Powell (23 de diciembre de 2003, citado en Walsh, agosto de 2016), el elevado realismo de Ingres, así como las distorsiones anatómicas orientadas a producir su propia forma ideal le hicieron atractivo para los artistas del período de posguerra. Los brazos adelgazados y sin huesos de *La Grande Odalisque* (1814), la espalda curvada más allá de lo que la columna vertebral permitiría a un humano o el pecho enrollado de manera improbable bajo el brazo (Fig. 36) habrían

51 [Conozco el tipo de hipnosis que experimento cuando miro este Ingres. Es como ralentizar el tiempo, alargarlo a medida que el ojo se mueve a través de una superficie que es, en realidad, una suma de partes. Y la hipnosis es solo un truco de magia; es la prueba del ojo y la mano trabajando juntos para producir una extraña sensación de tiempo]

instruido a Ray en el “poder de la deformación”. Esta lección es evidente en su fotografía *Anatomía* (Fig. 35), donde, según indica Powell, la coherencia narrativa y el sentido global de la imagen se han ido, pero el erotismo de la deformación anatómica se intensifica por la atención a la parte, en lugar de al todo.

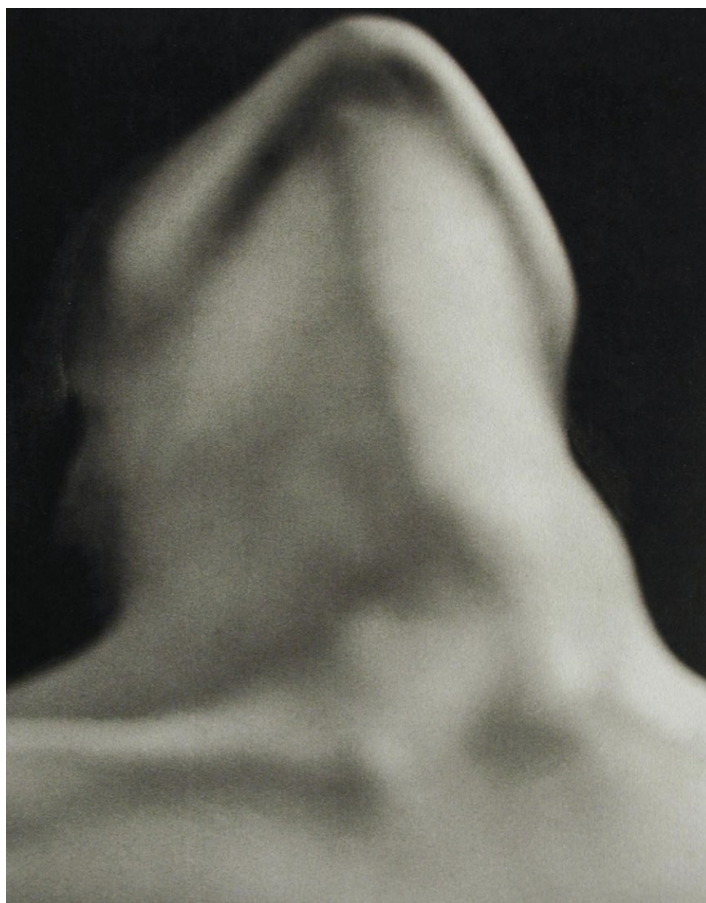


Figura 35, izquierda. *Anatomies*, de Man Ray (1929)

Figura 36, arriba. *Anatomie et la beauté*, de Ruytchi Souzouki (1967). Son muchos los pintores y artistas gráficos que a lo largo del siglo XX, y aun en el XXI, han hecho alusión a la obra de Ingres. De entre todos ellos, cabe destacar esta caricatura, donde se muestra una radiografía de la modelo que evidencia su imposible esqueleto.

Es lo que hace Ambera Wellmann: atender al fragmento, mostrándolo en el contexto más improbable, al igual que el cuello de la *Anatomía* (1929) de Man Ray, o haciéndolo emerger, como los brazos y el seno de *Judith*, de objetos romos que parecen haber sido sorprendidos en mitad de una transformación. Es también la vía de Bacon, quizá el artista más cercano a Wellmann en su tratamiento del cuerpo. Si Bacon se rodea de fotografías y reproducciones de piezas barrocas para acabar condensando esta documentación en remolinos de carne, la canadiense hace lo propio con las figuras de porcelana. En ambos casos, las referencias se vierten en la obra no de manera directa o través de fragmentos tomados literalmente, como en un *collage*, sino a través del tamiz del recuerdo, de una experiencia visual que se confunde en la memoria para servir de alimento

a una práctica intuitiva, tan difícil de prever como la evolución de un organismo desconocido cuya anatomía, siempre a medio camino entre lo amorfo y lo inteligible, pone a prueba nuestro conocimiento de lo animal y lo humano:

Es precisamente esta oscuridad sobre el origen de la sensación suscitada y sobre la identidad verosímil del sujeto visible lo que permite que la imagen se libere de todo valor de ilustración e impacte en cambio en el nivel más vivo e intuitivo de la mente, es decir, aquel en el que actúan las sensaciones, formas de conocimiento que preceden a la lógica y son más profundas que ésta. (Ficacci, 2003, p. 16-17)

Si nuestro acceso a la realidad pasa por suposiciones, por hipótesis que se confirman o desmienten a medida que vamos poniéndolas a prueba, podemos decir que las anatomías de Bacon y Wellmann nos mantienen continuamente en un estado de indeterminación. La familiaridad que, de manera instintiva, percibimos en estas formas nos promete un sentido que nunca se confirma, provocando que las formas giren una y otra vez sobre sí mismas, centrifugando lo familiar y lo extraño en una tensión visual irresoluble. Este sería, según Goodman (2018), el momento de mayor interés de un símbolo, el instante de su revelación, “en algún lugar a mitad de camino entre lo ininteligible y lo evidente” (p. 234). Claro que, como dijimos antes, la confusión de Wellmann es mucho más afable. El volumen petrificado de Judith o los amantes fundidos de su serie más reciente (*Foot Fetus*, *In medias res*, etc.), por poner solo algunos ejemplos, nos remiten a una existencia muy alejada de la agonía baconiana. Las formas de esta pintora ponen a prueba nuestra familiaridad con lo humano, y en esta relación con el espectador pueden resultar desconcertantes o, incluso, siniestras. Sin embargo, cuando las dejamos habitar su propio espacio, los cuerpos parecen amables y francos, instalados en la plenitud mineral de los modelos de porcelana o en la existencia absorta del sexo. La artista espera que el público vea sus pinturas de manera fragmentada, como cosas que poseen su propia línea de tiempo (Walsh, agosto de 2016).

El proceso de Wellmann, intuitivo y prolongado en el tiempo, sin metas establecidas o diseños previos que acorten la ejecución, parece, también, menos instintivo que el de Bacon. Sin embargo, tal y como relata la propia artista (entrevista en Vaughan, 18 de octubre de 2017), su trabajo suele empezar con una capa rápida, por lo general en

acrílico y completamente ajena al modelo elegido, con la que se introduce en la obra un elemento incontrolado, casual. De manera que siempre hay pinturas debajo de las pinturas, imágenes que la han atrapado y en las que encuentra un punto de partida. Estas imágenes subterráneas hacen que la obra tenga una historia extraña, “un subconsciente propio”, oculto bajo las decenas de capas de óleo que conforman el motivo. Las veladuras, aplicadas antes de que la capa anterior haya secado, contribuyen a crear esa complejidad visual que, en la mayoría de artistas estudiados, depende casi siempre de la interacción de las manchas opacas o de las marcas de la espátula y el pincel seco. Se trata, pues, de una técnica ajena a los estilos del realismo moderno, algo que incluye a Wellmann en ese tipo de prácticas (de las que nos ocuparemos, en gran medida, el próximo capítulo) que podemos considerar instaladas en un eclecticismo reactivo, crítico con los dogmas de la modernidad.

6. LAS RUTAS DE LA DESAFECCIÓN.

6.1. Richard Estes y el hiperrealismo.

En torno a los años sesenta irrumpió en Estados Unidos el arte pop, un movimiento considerado por Danto (1999) como “el más crítico del siglo” (p. 135). A principios de los sesenta, nos dice el autor, “algo empezó subrepticamente”, si bien los impulsos de ese algo aún estaban disfrazados bajo las gotas y chorros de pintura del expresionismo abstracto:

Pero hacia 1964 se había quitado las máscaras y se mostró tal como era en toda su realidad. Es bastante interesante que el Whitney decidiera montar una retrospectiva de Hopper en 1964. Ciertamente, esto tuvo muy poca relación con los esfuerzos de los realistas, o con su revista *Reality*, o con las líneas cercadas en el frente de los museos, o con sus cartas en apoyo a los ataques de John Canaday al expresionismo abstracto en el *New York Times*. (p. 136)

No pretendemos dar cuenta aquí de las decisivas implicaciones que el arte pop tuvo para la filosofía del arte. Si traemos a colación las palabras de Danto es porque estas aluden, también, a la situación de la pintura realista en un contexto artístico que hasta aproximadamente 1962 había estado dominado por el expresionismo abstracto. Aunque, tal y como afirma el filósofo, la particular lucha de los realistas durante aquellos años de hegemonía abstracta apenas tiene relación con la ruptura de tal hegemonía por parte del arte pop, lo cierto es que la pérdida de vigencia de la ortodoxia greenbergiana dio lugar a un escenario artístico en cuya pluralidad volvieron a encontrar acomodo las inquietudes realistas. Si, hasta entonces, “un artista joven que hiciera pintura figurativa lo hacía con la intención de defender una práctica peligrosa y herética” (p. 134), la irrupción del arte pop, con todo lo que ello implicó, permitió que las indagaciones pictóricas en la figuración y el realismo dejaran de estar proscritas. Esto no solo se tradujo en una vuelta de ‘viejos’ realistas como Hopper a las instituciones que durante años les habían dado la espalda sino,

también, en la aparición de nuevas formas del realismo entre las que, ciñéndonos al escenario norteamericano, destaca sobre todo el hiperrealismo.



Figura 1. *Mar de fondo* (*Ground Swell*), de Edward Hopper (1939)

El uso cada vez más abusivo de este término exige puntualizar que, cuando hablamos de pintura hiperrealista, no nos estamos refiriendo a toda la pintura que, basándose, por lo general, en la fotografía, ofrece resultados de una minuciosidad y pulcritud sorprendentes sino, antes bien, a una práctica que hace destacar la artificialidad de la representación pictórica a través, precisamente, del artificio. A este respecto, Prendeville (2001) compara *Mar de fondo* (Fig. 1), de Hopper, con *El buque Amsterdam frente a Rotterdam* (Fig. 2), de Malcolm Morley:

El cuadro de Hopper, con los navegantes paralizados ante la visión de una boya con campana inclinada por una ola, muestra la misma atención que prestaríamos nosotros al escudriñar en la profundidad del cuadro. Morley, al pintar a partir de una postal o una fotografía de un folleto, disocia la imagen representada de la percepción del plano profundo del cuadro y nos invita a deslizar nuestra mirada igual que el buque de línea se desliza sobre la superficie del cuadro. La pintura de Morley sigue siendo característica de nuestra era actual en su rechazo a representar

un objeto o una vista como si fuera algo realmente presente en el plano visual y externo al espectador. (p. 158)



Figura 2. *El buque Amsterdam frente a Rotterdam (SS Amsterdam in Front of Rotterdam)*, de Malcolm Morley (1966)

La escena de Morley se encuentra, además, circundada por un rectángulo blanco que nos remite a las imágenes impresas, lo que incide en el carácter prestatario de la representación. Pero, incluso sin tener en cuenta esto, ni, tampoco, la fuente original de la imagen (Prendeville habla de una postal o un folleto), podemos notar que hay en ella una ausencia total de atmósfera, un hermetismo que ahoga los elementos de la obra haciendo que, a pesar de la minuciosidad con que están representados, nos parezcan artificiales. Queda excluida, por ello, cualquier tentativa de participar en la escena. Mientras que la obra de Hopper nos invita a sentir el sol, las salpicaduras de agua y el aire salino, en la de Morley, la experiencia marítima, metabolizada y plastificada por el lenguaje gráfico de la publicidad, no es más que una desencantada alusión a sí misma, una mentira nítida y detallada.

El realismo había vuelto, pero de una manera extraña, descreída y casi fantasmal, como la sombra o el reflejo a la vez centelleante y fatuo de una realidad con la que ya no se podía o no se pretendía conectar. Es significativo que esta práctica aparezca al abrigo de una figuración pop que, lejos de haber recuperado el espacio simbólico reprimido por la abstracción, lo había comprimido aún más. Tal y como indica Tom Wolfe (1989), dedicando unas líneas a Leo Steinberg, este crítico “podía atacar el expresionismo abstracto precisamente porque daba a entender que había encontrado algo más nuevo y mejor”. Y es que estos ataques no iban dirigidos a la teoría Greenbergiana en sí, ya que, también para Steinberg, “la falta de relieve era todavía un dios” (p. 98). Lo que sucedió, más bien, es que el crítico había encontrado un arte aún más plano, más cercano a la estética moderna tal y como la habían concebido Greenberg y los suyos. Según esta consideración, el arte pop estaba tan lejos del realismo como lo había estado la pintura de Pollock o Rothko, pues no consistía en “la representación de una realidad externa” sino, antes bien, “en sistemas hechos a base de los signos que habían llegado a ser un lugar común en la cultura americana”. Se trataba, pues, de “un arte acerca de signos y sistemas de signos” (p. 99).

Basándonos en lo anterior, podemos decir que la vinculación de la pintura hiperrealista con el arte pop es especialmente oportuna por lo que respecta a Morley. De hecho, a pesar de que la imagen publicitaria que inspiró *El buque Amsterdam frente a Rotterdam* tiene un grado de iconicidad bastante más bajo que los logotipos de Warhol, la mecánica representacional es, en esencia, la misma. De modo que la obra de Morley se ubicaría en un punto intermedio entre la pintura pop y el fotorrealismo de Richard Estes. Este último también basa sus composiciones en la fotografía, pero, en su caso, no se trata de fotografías procedentes del mundo publicitario sino de instantáneas tomadas por él mismo, lo que supone, en cierta medida, un mayor compromiso con lo real. Sin embargo, las obras de Estes no nos invitan a participar en la realidad representada, sino que, como en la pintura de Morley, esta repele al espectador a través de unas formas que también se nos presentan plastificadas e irreales:

También en Estes todo queda enfocado, confirmando así que a pesar del aspecto de encuadres falsamente unitarios que presentan sus obras, en realidad se trata de distintas miradas secuenciales soldadas, perspectivas multifocales donde no existe

la diferencia de intensidad visual entre lo lejano y lo cercano. El aspecto de estas pinturas, aparentemente fotográfico y realista en una apreciación apresurada, se revela inequívocamente pictórico y actual e imposible de percibir de manera instantánea cuando distinguimos los distintos enfoques ensamblados y la imposible transparencia absoluta de la atmósfera de sus paisajes (como si un clima permanentemente invernal, soleado y ventoso acompañase al artista a las más diversas localizaciones) que neutraliza cualquier sensación de jerarquía perceptiva espacial en función de la distancia; [...] (Bigas, Bravo y Contepomi, 2010, p. 134).

Según Prendeville (2001), “Estes no cuadrículaba sus fotografías ni proyectaba diapositivas en la tela, sino que volvía a dibujarlas, a menudo recurriendo a varias fotografías a la vez” (p. 154), lo que nos lleva a pensar que su realismo es bastante menos pasivo que el de Morley, ya que el autor no solo toma las fotografías, implicándose directamente en los ambientes representados y tomando decisiones compositivas con cada instantánea sino que, más tarde, el material de partida es seleccionado y combinado, poniéndose así de manifiesto su carácter provisorio e instrumental. No obstante, es innegable que, por más que este proceso haga que la obra de Estes sea más pictórica que la de Morley, tanto la mediación de la imagen fotográfica como las consecuencias que esta tiene en el resultado final de la obra acaban excluyendo de la ecuación a ese observador empírico que para la tradición realista había sido crucial. Con relación a esto, Prendeville establece otra comparativa, en este caso entre las escenas urbanas de Estes y las de Bellows:

La visión de Nueva York de Estes contrasta de manera chocante con la de George Bellows, cuya técnica impresionista implicaba involucrarse en la escena en cuestión. El retrato de las calles de la ciudad resaltado con todo lujo de detalles que realiza Estes, a pesar de lograr un intenso efecto ilusorio, retiene nuestra atención en la superficie y, por consiguiente, nos provoca la sensación de “no hallarnos presentes”. En realidad, jamás vemos una calle así; cuando nos dirigimos hacia algún lugar en concreto, recorreremos con los ojos la escena, como Estes destaca, y seleccionamos lo que nos interesa de acuerdo con nuestras necesidades. (p. 155).

El hecho de que en este caso también podamos hablar de un arte acerca de signos contribuye en buena medida la desbordante presencia de todo tipo de letreros y carteles publicitarios. En *La ferretería suprema* (Fig. 3), por ejemplo, la cantidad de información gráfica excede, por mucho, el límite de signos que un espectador podría abarcar de un vistazo. La sobrecarga es, en efecto, arrolladora: por si no bastase con la acumulación de letreros, objetos y logotipos, los escaparates muestran, también, una serie de reflejos que, lejos de haber sido sintetizados o convertidos en un eco lumínico indeterminado, como sucede en algunas obras de Hopper, nos muestran con todo detalle la realidad que excede los límites del encuadre. Los edificios, coches y demás elementos urbanos que vemos reflejados en las vitrinas de los comercios ni siquiera presentan, en la mayoría de los casos, las atenuaciones propias de la reflexión. Más bien, y a pesar de algún abombamiento puntual, los percibimos como si estuviesen presentes de manera literal, y no a través de un reflejo, lo que nos hace preguntarnos, dada la similitud formal entre las presencias físicas y aquellas de las que solo tenemos constancia a través de sus reflejos, si no formarían, unas y otras, parte del mismo espejismo.



Figura 3. *La ferretería suprema* (*Supreme Hardware*), de Richard Estes (1973)

De manera resumida, podemos decir que la sobreinformación gráfica, los acabados pulidos e irreales, la ausencia de atmósfera, el uso de la fotografía, los juegos especulares

y, por último, el carácter prestatario o metalingüístico definen, a grandes rasgos, el hiperrealismo norteamericano. No obstante, aún podemos deslizar algunas notas acerca del muy particular contexto en que aparecen, entre otras, los obras de Morley y Estes, algo que nos ayudará a entender el carácter desafecto o escéptico que preside este tipo de realismo, así como a establecer las bases, eminentemente psicológicas, de esa mirada fría en la que seguiremos profundizando en el siguiente apartado. En este sentido, es de especial interés el análisis que Foster (2001) dedica a la actitud warholiana, regalándonos una lectura que parece reconciliar las dos perspectivas desde las que había sido abordada la obra de este artista, señalando unos su carácter acrítico y complaciente con la sociedad de consumo, otros el compromiso y la implicación que se esconde en la aparente oquedad de sus iconos. El autor desempolva una trayectoria artística que había sido soslayada por las posturas más críticas con el arte imitativo o, en su caso, “desplazada por la genealogía minimalista en la literatura crítica” (p. 129). Comprometida con el realismo, esta trayectoria incluye tanto al arte pop como a la mayor parte del hiperrealismo y se basa, fundamentalmente, en dos posturas alternativas: “que las imágenes están atadas a referentes”, trátase de temas iconográficos o aspectos del mundo real, o bien, “que lo que todas las imágenes pueden hacer es representar otras imágenes”, es decir, “que todas las formas de representación (incluido el realismo) son códigos autorreferenciales (p. 130)”. Para Foster, el arte de posguerra basado en la fotografía había sido explicado a través de una de estas opciones: la imagen como referencia o como simulacro. Por lo que atañe al arte pop y, más concretamente, a la obra de Andy Warhol, los críticos adheridos a la lectura simulacral de sus imágenes, generalmente vinculados al postestructuralismo, veían en ellas una desimbolización del objeto en la que toda significación es trasladada a “la superficie simulacral” (p. 130). Por otro lado, quienes postulaban su referencialidad lo hacían desde una consideración política de la obra warholiana que vinculaba sus iconos a diversos temas de actualidad: el mundo de la moda, la celebridad o la cultura gay, entre otros. Según esta última lectura, el artista, lejos de entregarse a un juego de signos sin referencia, “forma parte de la tradición popular americana de ‘contar la verdad’” (p. 132). Para Foster, ambas interpretaciones son una proyección. Y, sin embargo, no le parece que ninguna de ellas sea errónea. Pero, ¿cómo pueden coexistir, entonces? ¿Pueden ser las imágenes de Warhol⁵²

52 El autor se refiere, en concreto, a la obra *Muerte en América* (1963), un espectáculo proyectado en París con imágenes de la silla eléctrica, los perros de Birmingham, accidentes de tráfico y suicidios.

“referenciales y simulacrales, conectadas y desconectadas, afectivas y desafectas, críticas y complacientes”? (pp. 132-133)

Planteadas estas dudas, el autor aventura una respuesta a través de lo que llama “realismo traumático” (p. 133). Según esto, Warhol, a través de su aparente complacencia, estaría exponiendo el automatismo de la producción y el consumo seriales, de manera que lo desafecto no entraría en conflicto con la implicación política, en la medida en que, dentro de esta estrategia nihilista, cercana a la actitud dadá, la producción repetitiva de imágenes simulacrales revelaría, en clave crítica aunque no sin cierta ambigüedad, los procesos productivos del capitalismo. Aunque, más adelante, Foster, basándose en las implicaciones lacanianas de la repetición, aborda esta cuestión en profundidad, por lo que respecta a nuestro estudio hemos de quedarnos, sobre todo, con la idea que acabamos de exponer. Si Warhol decide “unirse al enemigo” y adoptar su aspecto y sus normas productivas para así ponerlo en evidencia, la pintura de Estes y, más aún, la escena marítima de Morley, responden a una claudicación similar. Así como el realismo moderno había puesto al desnudo los mitos de la pintura premoderna, los nuevos vientos teóricos relativos a la representación de la realidad parecen haber erosionado, a su vez, la entidad de aquel. Tanto los realistas franceses como quienes se adhirieron a sus proyectos con posterioridad habían apostado por reconstruir (o resimbolizar) la realidad a través de nuevos lenguajes basados en la subjetividad y la inmediatez representacional. De esta forma, el signo icónico, privilegiado por la pintura anterior, había empezado a relacionarse con el signo plástico, más maleable a indeterminado aunque, en tanto que hablamos de pintura realista, ligado inevitablemente al icono. Sin embargo, debido, quizá, al agotamiento de una ortodoxia moderna basada, precisamente, en las implicaciones expresivas y semánticas del signo plástico, el hiperrealismo se enfrenta a la realidad desde una perspectiva mucho más icónica, y lo hace, según Foster, de tres maneras:

La primera consiste en representar la realidad aparente como un signo codificado. A menudo manifiestamente basado en una fotografía o una tarjeta postal, este hiperrealismo muestra lo real en cuanto ya absorbido en lo simbólico (como en las primeras obras de Malcolm Morley). La segunda es reproducir la realidad aparente como una superficie fluida. Más ilusionista que el primero, este hiperrealismo desrealiza lo real con efectos simulacrales (relacionada con las pinturas pop de

James Roscnquist, esta categoría incluye a Audrey Flack y Don Eddy entre otros). Según la tercera, se representa la realidad como un acertijo visual con reflejos y refracciones de muchas clases. En este hiperrealismo, que participa de los dos primeros, la estructuración de lo visual se tensa hasta el punto de la implosión, el colapso sobre el espectador. (pp. 145-146)

El hiperrealismo norteamericano socava lo ilusorio, pero no lo hace renunciando a la perspectiva o a una imitación precisa de las figuras y los juegos de luces sino que se apoya, precisamente, en estos modos de persuasión: llevándolos hasta la hipérbole, consigue un efecto de saturación visual que aborta la experiencia ilusionista. Esto aleja al movimiento hiperrealista de otras prácticas realistas en las que, como en la de López o Uglow, la consciencia de los problemas ligados a la representación no implica el abandono del ilusionismo sino, en todo caso, la puesta al desnudo de sus estrategias. Si, según Foster, el hiperrealismo es “un arte empeñado no sólo en pacificar lo real sino en sellarlo tras las superficies, en embalsamarlo en apariencias” (p. 159), la pintura de López abre la realidad en canal, la ofrece al espectador de manera que coincida con una experiencia visual auténtica.



Figura 4. *Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas*, de Antonio López (1990-2016)

Contemplando una obra como *Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas* (Fig. 4), no tenemos la sensación de estar ante un mar de iconos cuya abundancia y planitud nos retenga en la superficie sino de encontrarnos frente a la realidad misma, respirando su aire y siendo tocados por su luz. Pese a la cantidad de información contenida en la escena, esta no es abrumadora. Los edificios, calles, árboles, vehículos y demás elementos urbanos no están amordazados, como en el caso de Estes, en sus respectivos iconos. Las manchas son sueltas, aéreas y, al mismo tiempo, sintéticas y precisas, siguiendo ese principio de economía plástica que ya vimos en *Nevera nueva* y volviéndose más sucintas e indeterminadas a medida que se alejan del espectador. Se trata, pues, de un realismo volcado en el fenómeno visual: las líneas del dibujo ordenan, pero no constriñen, se aplican a la construcción de una perspectiva naturalista que privilegia el punto de vista subjetivo, refrendado, en este caso, por la inclusión en la escena de la propia atalaya desde la que el pintor mira y representa. Los abombamientos de este primer plano nos incluyen, asimismo, en la realidad capturada, como si, en efecto, estuviésemos allí, en la torre de bomberos, compartiendo la visión de López y experimentando, como él mismo, las deformaciones de los elementos más cercanos. Diremos, entonces, que si la pintura de Estes nos impide el acceso a la realidad, quedando esta sellada tras la superficie vítrea de los signos cerrados, la de López, por el contrario, nos invita a tomar parte en ella.

No obstante, pese a estas diferencias (fundamentales en cuanto al tipo de experiencia visual propuesta por uno y otro), ambas actitudes nos remiten a un nuevo estadio de la representación realista en el que los pintores, desde una lucidez que ya supera a la de la cosmovisión artística moderna, tratan de huir de todo aquello que su nueva mirada empieza a considerar ingenuo, bien trascendiendo lo aparente o los recursos ligados a su captación inmediata, bien exagerando el mundo de los fenómenos visuales “hasta el punto de la implosión”, o bien, como en el caso de López, buscando el punto de unión entre lo contingente y lo eterno, y haciéndolo, además, a través de un estilo que da cuenta de lo tortuoso de esta búsqueda. Aunque no podemos caer en una lectura teleológica de la evolución realista, lo cierto es que, si estudiamos algunos de sus ejemplos más significativos tal y como lo hemos venido haciendo hasta ahora, estos no dejan de girar en torno a la sinceridad planteada y cultivada por los primeros modernos. Este desarrollo está, como no podía ser de otro modo, plagado de excepciones, ramificaciones díscolas, vueltas al pasado y, en general, todo tipo de disonancias. Pero, más allá de ello, podemos decir que

el realismo moderno, a lo largo del siglo XX, se entrega a un proceso de maduración filosófica cuyos principios motores son, de alguna manera, inherentes al propio concepto de realismo. En el caso de Estes y los realismos surgidos en el contexto del arte pop, esta sinceridad se convierte en claudicación: el pintor no intenta acortar la distancia que separa la realidad de su representación sino que la asume y se entrega a ella. Pese a que esta desconfianza con respecto a la posibilidad de aprehender la realidad aparente no es nueva, lo que distingue a los hiperrealistas de otras figuraciones escindidas del fenómeno visual empírico o, en el caso más general, de la mayor parte de la pintura modernista (caracterizada, al menos en su relación con el arte tradicional, por su carácter antiilusionista) es la ironía con que opera este escepticismo. Aquí, el rechazo se convierte en una suerte de alianza táctica donde la naturaleza simbólica, superficial y mediata de la representación es puesta al desnudo mediante la hiperbolización de sus rudimentos.

6.2. Ante el dolor de los demás. Goya, Dix y Homer.

La pintura hiperrealista nos ha proporcionado un ejemplo casi paradigmático, por el carácter de sus propuestas visuales pero también por el contexto artístico y filosófico en que hace, de cómo el enfriamiento de la mirada realista puede afectar a los modos de representación. En los casos que vamos a tratar a continuación, las consecuencias de este enfriamiento exceden el núcleo duro del ilusionismo y su estética imitativa, con lo que habremos de observar la cuestión desde un punto de vista más amplio, atendiendo a cuestiones relacionadas con la postura ético-estética del pintor frente a los contenidos representados. De todas formas, tales cuestiones no son ajenas a los puntos señalados al respecto del arte pop y la pintura hiperrealista, sobre todo aquellos que tienen que ver con la actitud que preside el lenguaje implementado por estos pintores. Lo que ocurre es que, mientras que en aquellos casos la desafección afecta, principalmente, a las propiedades semánticas de la obra, en las representaciones bélicas de Otto Dix y Winslow Homer, así como en el realismo cínico chino, la distancia o aparente ausencia de implicación recae, sobre todo, en sus propiedades pragmáticas. Conviene especificar que, según Danto

(2005), quien a su vez recoge la distinción planteada por Morris en su *Teoría de los Signos*, las propiedades semánticas son aquellas relacionadas con la mimesis, toda vez que las pragmáticas “tienen por objeto disponer al público a experimentar sentimientos de una clase u otra respecto a lo que la obra de arte representa” (pp. 22-23):

En un momento dado Morris comenta que eso que él llama pragmatismo en el pasado se denominaba retórica, y la retórica era una de las disciplinas fundamentales de la época clásica. La función pragmática de la belleza podría ser inspirar amor por lo que muestra una obra de arte, y la función de la sublimidad inspirar terror. Pero hay muchísimos otros casos, como la repugnancia, para inspirar asco o el ridículo, para inspirar desprecio. O la lubricidad, para suscitar sentimientos eróticos. Hasta cierto punto, las propiedades pragmáticas corresponden a eso que Frege llama "color" -*Farbung*- en su teoría del significado. (p. 23)

Lo particular de las obras que vamos a tratar y lo que, al cabo, conecta a estos pintores a una suerte de historia de la desafección realista es la aparente ausencia de estas propiedades o, si se quiere, de retórica, a la hora de representar temas en los que tal ausencia se antoja especialmente perturbadora. Es cierto que el realismo moderno, desde Courbet y Manet hasta Hopper y López, se caracteriza en gran medida por su prescindencia de la retórica: frente al profuso manejo de un amplio repertorio de propiedades pragmáticas por parte de los pintores de la tradición, los modernos se muestran fríos y distantes, en ocasiones casi crípticos. También es cierto que ni en el arte de la tradición ni, mucho menos, en el de la modernidad son infrecuentes las incursiones en el terreno de lo feo, lo mórbido o lo abyecto. Sin embargo, resulta bastante más extraño, tanto más cuanto más retrocedemos en el tiempo, que aquella actitud desafecta se aplique a estos temas, unos temas que parecen exigir de forma casi automática algún “color” que los oriente, que nos dé cuenta de la postura del pintor. Ni siquiera en el arte de las últimas décadas, donde son tan frecuentes la ambigüedad o el cinismo, ha terminado de perder intensidad, o sentido crítico, la formulación de lo repugnante. Danto (2000), tras afirmar que el arte abyecto aprovecha “los emblemas de la degradación como una forma de gritar en nombre de la humanidad”, recupera la reflexión de Foster (2001):

“En la cultura contemporánea, la verdad reside para muchos en el tema traumático o abyecto, en el cuerpo enfermo o lesionado. De manera que el cuerpo es el foco manifiesto de importantes testimonios en aras de la verdad, de necesarios testimonios contra el poder”. (pp. 100-101)

La belleza del arte, que “reconciliaba a los espectadores con un mundo visto en los términos apropiados para que se percibiera como bello”, es trasgredida en el momento en que a los artistas se les exige que “provoquen una gama de sentimientos mucho más amplia”:

Cuando los cabecillas revolucionarios exhortaron a David para que pintara la muerte de Marat -con la que, según el historiador del arte T.J. Clark, dio comienzo la modernidad- el objetivo era promover la ira y la indignación, e incrementar el fervor revolucionario y el odio contra los enemigos de la revolución. Los pintores de la Contrarreforma representaron a los santos como sufrientes para suscitar piedad. A veces, la belleza es compatible con estos contenidos, otras no. Si un cuadro pretende suscitar deseo, conviene que sea bello. Si lo que pretende es infundir aversión, quizá convenga más que sea repulsivo. (Danto, 2005, p. 176)

En contra del poder, como apunta Foster, o a su favor, este tipo de contenidos suelen aparecer en el seno de un determinado programa, religioso o político, que, por medio de una retórica inequívoca parece redimir o positivizar la carga intrínsecamente negativa de lo abyecto. Es posible que, en el caso de Dix y sus retratos de la guerra, la abyección grite “en nombre de la humanidad”, pero este grito no pretende reverberar en el diapasón de la fe, como en el arte contrarreformista, o de la razón, como en las representaciones bélicas de la pintura napoleónica. De hecho, no parece haber una estrategia de persuasión clara que justifique estética o moralmente la abyección de los contenidos. López Hernández (2015) relaciona a ambos pintores con una suerte de estética negativa que habría sido alumbrada por Goya y continuada y potenciada por Dix:

Con Goya lo que se inaugura en el arte y fuera del terreno del arte es una nueva manera de ejercer, sufrir, contemplar y representar la violencia bélica; por eso supone un punto de partida ideal. Y que en el otro extremo de ese intervalo encontremos a Otto Dix responde a que éste lleva a su máximo la forma en la que Goya empieza a dar cabida a nuevos actores y nuevas formas de presentarlos, de la misma forma que en la Primera Guerra Mundial se llevan a cumplimiento esas líneas maestras que comienzan en las guerras napoleónicas: la guerra moderna con su poder de movilización masivo, su uso intensivo de medios técnicos y el abandono de cualquier limitación con respecto al ejercicio de la violencia. (p. 184)

La ambigüedad de Dix con respecto al tono (o “color”) de su mensaje nos lleva a pensar en lo sublime, una categoría que, al situarse más allá de las propiedades pragmáticas de la obra parece casar, en primera instancia, con unas representaciones en las que el horror se muestra desnudo, sin paliativos ni modulaciones que volteen la carga negativa del contenido. Sin embargo, para López Hernández, el tipo de experiencia propuesta por Dix (también por Goya) no llegaría a encajar del todo en la categoría de lo sublime, pues, a pesar de que “existen concreciones de esta categoría como lo sublime terrorífico o lo sublime espantoso”, en última instancia, “o bien lo terrorífico o espantoso se legitima como ejercicio o entrenamiento de nuestras facultades espirituales”, lo que estaría vinculado a la propuesta empirista, o bien, siguiendo a Kant, existiría “una superación moral de la negatividad en virtud del sujeto autoconsciente”. Así pues, “lo sublime viene a significar la positivación de una primera instancia negativa, por lo que es, de las categorías estéticas positivas, la que se encuentra en una zona más limítrofe con la negatividad, pero sin asumir su centralidad”. Partiendo de esta concepción de lo sublime, así como de las limitaciones de la misma a la hora de dar cabida al tipo de experiencias estéticas propuestas por Goya y Dix, el autor recurre a la categoría de lo “patético”, un ámbito en el que lo negativo “no se invierte en una positividad placentera”, y no existe, pues, “esa distancia interpuesta por el absoluto” que caracteriza a lo sublime (p. 204).



Figura 5, arriba, izquierda. *Las tropas de asalto avanzan bajo el gas* (*Sturmtruppe geht unter Gas vor*), de Otto Dix (1924)



Figura 6, arriba, derecha. *Lisiados de guerra* (*Kriegskrüppel*), del mismo autor (1920)



Figura 7, arriba, izquierda. *Para eso habéis nacido*, en *Los desastres de la guerra* (12/82) de Francisco de Goya (1810-1815)



Figura 8, arriba, derecha. *Tampoco*, en *Los desastres de la guerra* (36/82), del mismo autor (1810-1815)

Es posible, no obstante, que resulten vanos los intentos de ajustar la obra de Dix a cualesquiera categorías estéticas que positivicen o den algún tipo de sentido a la crudeza de su horror. Tal vez la respuesta esté, precisamente, en el sinsentido del Dadá y su revuelta antiestética. Tras la Primera Guerra Mundial, entran en crisis los valores que con anterioridad habían posibilitado el establecimiento de coordenadas éticas y estéticas claras, bajo las cuales podía promoverse la piedad por los mártires, la aflicción por la devastación propia o la condena de quienes, al otro lado, infringen este daño. En este escenario, artistas como Dix parecen abdicar no solo de lo bello sino también de aquella autoridad moral desde la que había sido posible usar la abyección para lanzar mensajes inequívocos en nombre del Estado o la religión. El artista dadá pretende “desvincular la belleza del arte”, y lo hace como “expresión de revuelta moral en contra de una sociedad que rinde culto a la

belleza, y al arte por motivo de la belleza”. (Danto, 2005, p. 89) Una revuelta que encontrará el reverso de los valores estéticos convencionales no tanto en la fealdad o la abyección como en la pura necedad. Y es que, tal y como apunta Danto -recogiendo la afirmación kantiana-, “el antónimo de lo sublime es lo *necio*”, a diferencia de lo que sucede con lo bello, cuyo extremo opuesto sería lo feo o, según reitera el autor, lo *repugnante*. Según esto, la mayor transgresión estética acaecida en el arte moderno habría sido la del movimiento Dadá, cuya apuesta por lo absurdo habría violentado la estética kantiana con bastante más eficacia que las anteriores incursiones modernas en la fealdad, la abyección o la repugnancia. De alguna forma, siquiera por encarnar su negación, lo repugnante se encontraría emparentado con lo bello, lo que habilita la posibilidad de que “mantenga con la moralidad el vínculo que mantiene la belleza” (p. 99), hallándose más cerca del arte en tanto que candidato a una apreciación noble o intelectualmente elevada que lo necio, lo absurdo o, simplemente, lo intrascendente. En cuanto a esto último, debemos entender que la crítica a lo sublime no pasa solo por el absurdo y el sinsentido sino que, más allá de estos extremos, hay todo un haz de actitudes y posturas artísticas entre las que se encuentran, en lo tocante al realismo moderno, la vacuidad, el escepticismo y, en general, la oposición al heroísmo y la grandilocuencia. Desde esta perspectiva quizá podamos entender un poco mejor, al menos dentro de los contrastes de la estética kantiana y, en general, de las estrategias que confrontan los valores artísticos establecidos en pos de la subversión estética o moral, los planteamientos realistas vistos en los últimos apartados, desde los estilos fingidamente toscos de Hopper y López hasta la frialdad pop de Estes, pasando por el refugio de pintores como Morandi o Uglow en la más parca literalidad.

Por su parte, la distancia de Dix, que podemos acercar sin mucho esfuerzo al cinismo de Warhol, parece proferir, como en el caso del neoyorquino, un grito velado, oculto por la aparente desafección. Un ejemplo aún más temprano y atípico de esta clase de mirada lo encontramos en las pinturas y litografías con las que Winslow Homer (Fig. 9) se acerca a la Guerra de Secesión (1861-1865), mostrando un humor distante, críptico, asociado por Greenhill (Abril de 2009) a esa clase de comedia que, tras la guerra, tomó el relevo de la escuela anterior. Si en el humor de los años cincuenta abundaban las bromas sencillas y la complicidad entre humorista y público, los nuevos y polémicos comediantes llegaron para satisfacer, a través de una retórica insondable, la demanda planteada por la

crítica de un humor más elevado. En consonancia con los gestos inexpressivos (*deadpan*) de los nuevos comediantes:



Figura 9. *Playing Old Soldier*, de Winslow Homer (1863)

Homer's paintings do not offer their punch lines so easily. In Homer, the joke is 'told gravely', to borrow a phrase used by Mark Twain in his explanation of the mechanics of verbal deadpan. In this way they present an interpretive quandary, as utterances poised halfway between levity and gravity. Indeed, we could say that Homer's paintings withhold the conspiratorial wink and nudge to frame the joke in more understated, and perhaps even ambivalent terms. (p. 352)⁵³

Más allá de las representaciones bélicas (aunque con alusiones explícitas a las consecuencias de la Gran Guerra), la vinculación entre el cinismo crítico de Warhol y el de Dix se torna aún más estrecha si pensamos en *Metrópolis* (Fig. 10), un tríptico bastante experimental en el que, entre reminiscencias a estilos y recursos tan diversos como el *collage* dadaísta o la técnica mixta de óleo y témpera, característica del renacimiento alemán, el pintor nos presenta, a través de tres escenas o actos (hay una cierta indeterminación en cuanto a si la división es espacial o temporal), la estampa de un ocio burgués agitado y estrafalario, en cuyos márgenes aparecen sendos veteranos de guerra, marginados y maltrechos, que interfieren con ironía en los ritmos jazzísticos de la composición. Prendeville (2001) ofrece una comparativa entre esta obra y *La calle* (Fig. 11), de Balthus:

Si colocamos esta obra junto a *La calle*, del pintor francés Balthus (nacido en 1908), otra composición inquietante, nos encontraremos oscilando entre dos visiones de la ciudad radicalmente distintas, y la diferencia refleja en parte la disparidad de contextos como son el de la cultura alemana de Weimar y la complejidad pareja del período de entreguerras en Francia. *La calle*, pintada en 1933, no trata de la modernidad de una manera evidente, a pesar de su escenario urbano y sus figuras planteadas como autómatas. (p. 72)

53 [Las pinturas de Homer no ofrecen sus golpes de efecto tan fácilmente. En Homer, el chiste es "contado con gravedad", por tomar prestada la frase que Mark Twain utiliza en su explicación de la mecánica del humor seco. De esta forma, presentan un dilema interpretativo a través de una expresión a medio camino entre la frivolidad y la gravedad. De hecho, podríamos decir que las pinturas de Homer, toda vez que ocultan cualquier guiño cómplice, rodean el humor de una expresión discreta, incluso ambivalente.

Y es que, tal y como afirma el autor más adelante, “durante el período de entreguerras los pintores franceses jamás llegaron a considerar un tema central la cultura urbana del capitalismo, como sí hicieron de manera insidiosa algunos pintores de Weimar”. Por el contrario, “lo primordial para ellos fue un humanismo universalizador: una ‘vuelta al hombre’ en la época de las máquinas” (p. 73). Por lo que se refiere al contacto entre la mirada de Dix y la de los pintores metafísicos, debemos señalar que la intensidad del alemán se alterna, y en algunos casos coexiste, con lo que podríamos llamar una poética de la vacuidad: mientras que su serie gráfica sobre la guerra es decididamente abyecta, en otras obras, especialmente en los retratos y autorretratos, lo que encontramos es, más bien, un tratamiento metafísico que recuerda al de las pinturas de Balthus, si bien no deja de aflorar, aquí y allá, la morbidez del Dix más truculento.

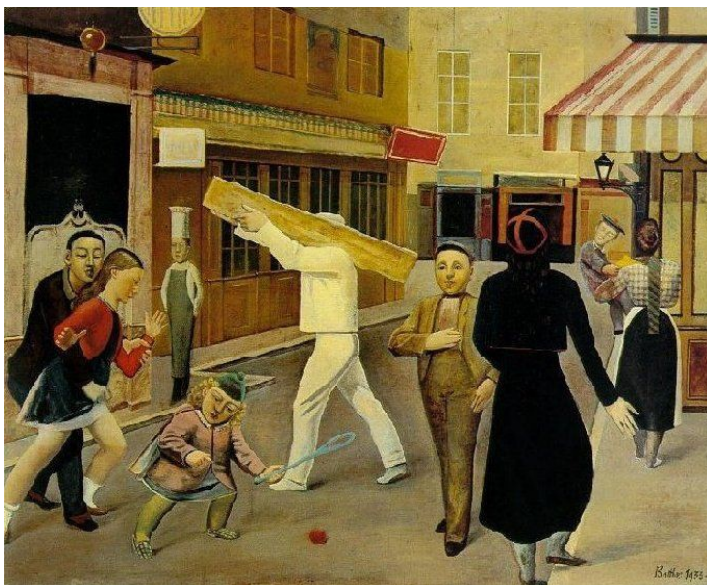


Figura 10, arriba. *Metrópolis*, de Otto Dix (1928)

Figura 11, izquierda. *La calle*, de Balthus (1933)

Cuando la retórica del horror y la de lo vacío se entremezclan –como sucede, por ejemplo, en el *Retrato de Max John* (1920)–, tal cohesión suele estar atravesada por un desencanto dado que, aun siendo espiritualmente afín al carácter antiheroico de este movimiento, no deja de presentar una agudeza vanguardista donde el nervio estético está más cerca de los ritmos formales de la pintura cubista o futurista que de los eriales metafísicos de Balthus o De Chirico. Aunque la poética de Balthus no es exactamente análoga a la de Hopper, lo cierto es que, saltando sobre las no pocas diferencias derivadas de sus contextos y actitudes particulares, la pintura de Balthus vendría a corroborar, desde el otro lado del Atlántico, ese viraje estético y narrativo que anteriormente leímos a través de la obra hopperiana. Más complicado, en cambio, sería asimilar las escenas urbanas de Dix a las de los discípulos de Henri. Pese a que en ambos casos existe una tematización del capitalismo y sus efectos en la vida de la gran ciudad, la visión cínica y amarga de Dix es prácticamente opuesta a la energía y optimismo mostrados por los pintores de Ashcan. En lo que concierne al estilo, las diferencias no son menos evidentes. Los integrantes de la Escuela Ashcan se muestran, como Dix, eclécticos. Sin embargo, mientras que, en los primeros, el ala moderna de este eclecticismo se nutre fundamentalmente de la estética del realismo francés, tanto en Dix como en otros realistas de su cuerda las referencias a las vanguardia son bastante más contemporáneas, algo que, por otra parte, no supone ningún misterio: los movimientos cubista y futurista, así como el Dadá, se cruzaron en la trayectoria de unos pintores que, por sus principios, contexto y formación, tuvieron menos reparos a la hora de formular su realismo en términos vanguardistas que sus homólogos norteamericanos. Como ya dijimos antes, los pintores del otro lado del Atlántico, a pesar de haber tenido acceso al arte más avanzado de Europa de forma casi simultánea a la aparición de este en el Viejo Continente, no se mostraron muy interesados en incorporar a su lenguaje tales hallazgos estéticos, quizá porque la inmediatez y soltura de los primeros modernos franceses se adecuaba mucho mejor al tipo de compromiso representacional que Henri había transmitido a sus alumnos.

En Europa, escenario de dos guerras mundiales y epicentro de las mayores tribulaciones filosóficas y estéticas que el arte había conocido hasta el momento, la pintura realista, al menos la más cercana a las vanguardias hegemónicas, fue, desde luego, bastante más trémula e intensa que la producida en Estados Unidos. En este sentido, la heterodoxia estilística de artistas como Dix contrasta con las limitaciones de la mayoría de realistas

americanos, encajados entre las fórmulas tradicionales y los aportes formales del realismo e impresionismo franceses. Para Dix, los esquemas y recursos clásicos no constituyen un cimiento ineludible y reverenciado sino, antes bien, un amplio repositorio de técnicas y procedimientos que el realista de vanguardia cita con una actitud distanciada y, en ocasiones, cínica, más cercana al homenaje que a la mera instrumentalización. Un ejemplo de ello sería el empleo, por parte de Dix, de la técnica del óleo y la témpera, un tratamiento que, por cuanto exige paciencia, meticulosidad y amplios conocimientos del medio, poco o nada tiene que ver con la inmediatez y frescura características tanto del primer realismo moderno, ligado a la sinceridad y presteza del *alla prima*, como de la pintura de Ashcan, basada en la impronta abocetada de los estudios urbanos y, relacionado con ello, en la elocuencia y expresividad del lenguaje de la caricatura y la ilustración periodística.

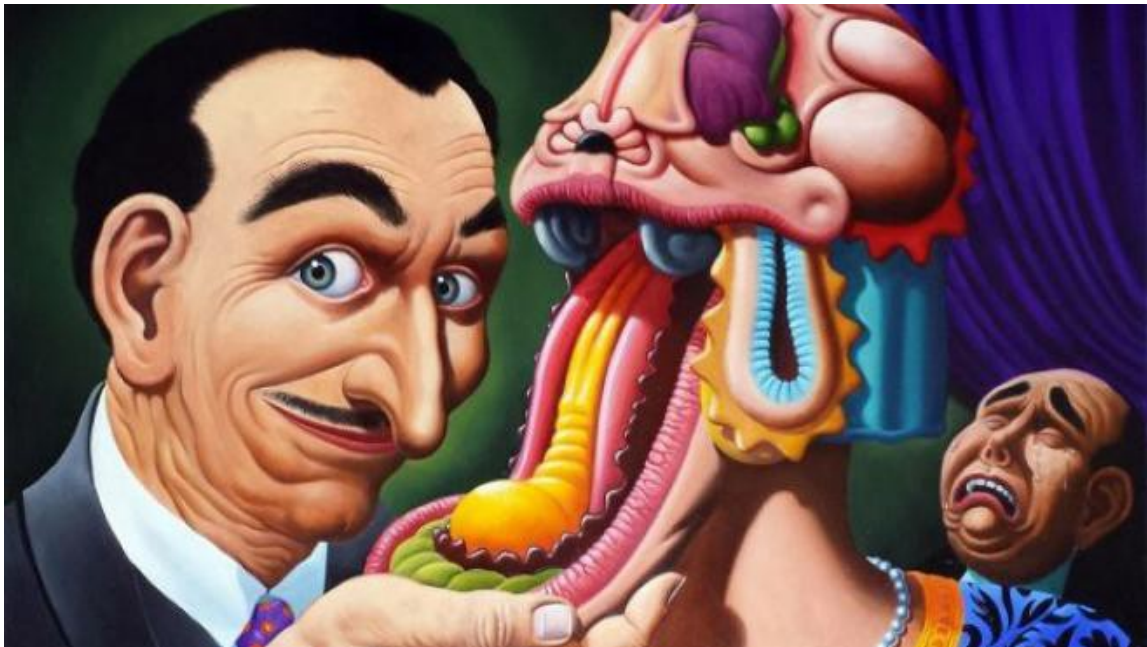


Figura 12. *The Veil*, de Jim Woodring (2014)

En cierto modo, las representaciones de Ashcan suponen, como las de Dix, una vuelta a las posibilidades semánticas de la figura. Sin embargo, los fines a los que se aplica este ejercicio del dibujo difieren ostensiblemente: mientras que los alumnos de Henri, cercanos a las soluciones degasianas, tienen por objetivo plasmar el dinamismo y diversidad de la urbe a través de la observación directa de sus fenómenos, en las escenas de Dix, al menos si tomamos *Metrópolis* como ejemplo, las figuras construyen un mundo autónomo que se aleja varios pasos de la observación empírica. Para este pintor, bastante más ajeno que los discípulos de Henri a los preceptos del realismo francés, la relación del

artista con el mundo ya no está sujeta a la captura instantánea o, cuanto menos, poco mediatizada, del mundo sensible, sino que pasa por una metabolización, más intelectual y discursiva, de los mimbres del devenir humano. Pese a que pintores como Bellows transmitieron a través de su pintura un mensaje más explícito que el que encontramos en Courbet, Manet o Degas (mucho más ambiguos en este sentido), no podemos decir que en la obra del norteamericano primase la narración, o al menos no del modo en que lo hace en la de Dix. En *Metrópolis*, la elocuencia de las figuras es tal que bien podrían formar parte de alguna novela gráfica contemporánea del estilo de *Cuento de Arena* (2012) de Jim Henson o del óleo *The Veil* (Fig. 12), del también novelista gráfico Jim Woodring. Claro que esta elocuencia no necesita apoyarse, como la pintura dramática del siglo XVIII, en cánones clasicistas que, en busca de esa unidad pictórica capaz de exponer “la necesidad causal de cada elemento” (Fried, 2000, p. 96), rechacen los excesos decorativos y, en general, todo aquello que pueda considerarse accesorio al instante dramático. La obra de Dix, rendida a la electrizante opulencia de la urbe contemporánea (si bien se trata de una redención ambigua), no solo no renuncia a estos añadidos sino que se recrea en una suerte de libertinaje estético basado tanto en el dinamismo y planitud de la composición futurista como en la desbordante presencia de los elementos decorativos. Estos últimos están presentes en el plano del contenido (la variedad de vestidos, complementos y joyas es abrumadora), pero también en la propia superficie pictórica, donde la presencia del óleo, la témpera y, sobre todo, el pan de oro, hacen del cuadro en sí mismo un objeto tan fastuoso como la escena representada.

6.3. Realismo cínico y desafección posmodernista.

En *Metrópolis* encontrábamos un juego de contrastes, acentuado casi hasta el delirio por la mirada cáustica de Dix, entre el pesimismo posbélico instalado en los artistas e intelectuales de la época y el lujo nocturno de Weimar. Por su fatuidad y artificio, la obra no hace sino subrayar la miseria moral de un ocio burgués frívolo y superficial, descaradamente opulento en su oposición a las figuras de los veteranos de guerra. Si pensamos en la pintura de las últimas décadas, este tipo de antítesis suelen ser frecuentes en los realismos más críticos, particularmente en aquellos que parodian las imágenes

estereotípicas de sociedades corruptas o infelices difundidas por la publicidad, los medios de masas o la propaganda de regímenes totalitarios. Es lo que sucede en las obras de Fang Lijun, donde el carácter genérico de la pintura oficial, centrada en las masas y no en el individuo, es despojado “de cualquier rastro de felicidad y de sensación de rumbo”. Aquellos retratos de la China de Mao que, salvo para inmortalizar al líder, eran genéricos, “destinados a inmortalizar obreros felices”, representan ahora a “corpulentos hombres calvos con la espalda encorvada”. Según explica el propio artista, la cabeza rapada encarna “la ambigüedad entre la rebeldía y la desobediencia”, es lo que une a monjes, soldados y presos, demoliendo la personalidad propia pero representando, al mismo tiempo, “un concepto mucho más potente de humanidad”. Si el arte tiende a centrarse en individualidades, los retratos de Fang se vuelcan en la generalidad, en esa irradiación de humanidad que descansa en una colectividad sin matices, hecha de cabezas calvas y rasgos prácticamente idénticos. Del mismo modo, en una estrategia que bien podríamos relacionar con el decorativismo de Dix, el pintor asiático ha reflexionado también “acerca del mundo policromo de la China poscomunista, abordado también desde un punto de vista irónico”. En sus lienzos se insertan el color, las flores y las mujeres “con un aire decorativo y jovial en lugar de melancólico”, a medio camino entre la alusión crítica al arte popular y su uso propagandístico por parte del régimen y el optimismo ante “la situación personal del artista” y el “efervescente mercado del arte de la nueva China” (Godfrey, 2014, p. 177).



Figura 13. *Series 2 No.10*, de Fang Lijun (1992-1993)

Las obras de Fang se inscriben en el llamado “realismo cínico”, cuyo precursor fue Geng Jianyi con su obra *Four Heads (The Second Situation)*, expuesta en la muestra

“China/Avant Garde” de 1989, en Pekín. La pieza de Jianyi, que “se convirtió en icono de la alienación de la pintura oficial para toda una generación”, muestra cuatro rostros a gran escala, similares en tamaño a las efigies de Mao que pueden verse por toda China. En lugar de “la sonrisa benigna del dirigente”, lo que encontramos son cuatro carcajadas que parodian aquel arte oficial, convirtiendo el humor, la ironía y la crítica en las señas de identidad de la nueva pintura china (p. 177). Una propuesta casi idéntica es la del artista Yue Minjun, quizá el representante más célebre del movimiento y uno de los artistas chinos más destacados de las dos últimas décadas. En 2007, su obra *The Execution* (Fig. 14) “se convirtió en la obra de arte contemporánea china más cara de la historia, al ser adjudicada en el Sotheby's de Londres por 3,7 millones de euros”. Aunque, posteriormente, este récord ha sido batido en dos ocasiones por sus compatriotas Cai Guo-Qiang y Zeng Fanzhi, los retratos de Yue, en los que la risa aparece impostada como una máscara, siguen siendo admirados y codiciados por un público que ve en ellos “una crítica del sistema y de la sociedad actual más lacerante que cualquier otro ejercicio visual de denuncia” (Bellver, 4 de diciembre de 2012).



Figura 14. *The Execution*, de Yue Minjun (1995)

The Execution contiene referencias claras a la obra manetiana *La ejecución de Maximiliano* y, por extensión, a *El 3 de mayo en Madrid* (1814), de Goya. Vistas en serie, las tres composiciones nos dan una medida bastante precisa de la actitud de sendos

contextos pictóricos ante la representación del horror y la brutalidad bélica y política. Si, en Goya, la influencia romántica dota a la escena de un tono inequívoco (mucho más crudos son, como ya vimos, sus grabados de la guerra), en la representación de Manet, en cambio, la mirada distante y fría del pintor reduce casi al absurdo una estampa en la que la parquedad del lenguaje, en contraste con la intensidad que esperaríamos encontrar en este tipo de temas, resulta especialmente llamativa, cuando no turbadora. En el caso de Yue (quizá podamos interponer entre él y el francés las obras más incisivas de Dix, casi siempre a medio camino entre la objetividad moderna y ese cinismo dadá, propio de la Vanguardia Intratable, que en cierto modo adelanta algunas de las rutas más transitadas del arte político posmodernista), esa retórica de la que prescindía Manet vuelve a estar presente, solo que con una carga prácticamente inversa a la que percibíamos en Goya. Frente al dramatismo que parece imponer una escena de este tipo, el pintor chino opta por la desdramatización, por desposeer a la escena de todo heroísmo y, aún más, por convertir este heroísmo en una mascarada de expresiones insidiosamente ridículas. Es como si, desde el escepticismo posmoderno, los hechos representados mereciesen, antes que la conmiseración o el recuerdo solemne, la revelación de su absoluto e irremisible sinsentido por medio del humor. No obstante, este humor no está exento de amargura: se trata de una risa que es a la vez anestésica y rebelde y que, como en el caso de Warhol, esconde el trauma tras la aparente apatía para, desde esta retaguardia, hacerlo saltar ante el público de la manera más incisiva, como a través de un resorte circense escondido en una caja de regalo. En relación al papel de la risa en su obra, Yue se expresaba de esta manera en una entrevista concedida a Elena Cué (4 de noviembre de 2014):

En mi obra la risa es una representación de un estado de impotencia, de la falta de fuerza y de participación, ausentándose los propios derechos que se imponen hoy en día en nuestra sociedad. En definitiva, en la vida. Te hacen sentir obsoleto, de allí que reiteradas veces sólo te queda la risa como un arma revolucionaria para combatir la indiferencia cultural y humana.

En la línea del Dadá y los realismos pop más críticos, este juego de ambigüedades recurre a los lenguajes del arte popular, provenientes en este caso de la propaganda y la

pintura oficial del régimen de Mao, para, en términos de Foster (2001), “pacificar lo real” (p. 159). Lo que ocurre aquí es que esta pacificación se antoja bastante menos neutral que en el caso de Estes y los hiperrealistas y fotorrealistas americanos. En las obras de Yue, y de otros pintores chinos adheridos al llamado realismo cínico, el lenguaje, aparentemente inocuo por el desgaste de su arraigo popular, funciona como una máscara cuyo objetivo no es, en última instancia, la neutralización de la realidad sino su puesta al desnudo. No es en la visión épica o compasiva ni tampoco en la contemplación fría y objetiva del instante de horror donde reside el grito, la denuncia de Yue, sino en la flagrante incongruencia de su retórica con respecto al tema representado. Es el tipo de alteración que plantea lo cómico o, según matiza Eco (2000b), lo humorístico. Dedicando un apartado a la prosa de Achille Campanile (entre otros cómicos italianos) el autor profundiza en los mecanismos de su humor y nos ofrece, de manera preambular, un recorrido por las teorías clásicas de lo cómico:

Para Aristóteles, lo cómico es algo equivocado que se verifica cuando en una secuencia de sucesos se introduce uno que altera el orden habitual de los hechos. Para Kant, la risa nace cuando se produce una situación absurda que hace que quede en nada una expectativa nuestra. Pero para reír de ese «error» es necesario, también, que el error no nos involucre, no nos concierna; y que, ante el error de otro, nos sintamos superiores (nosotros, que no cometemos el error). Para Hegel, resultaba esencial para lo cómico que el que se ríe se sienta tan seguro de su verdad que pueda mirar con superioridad las contradicciones ajenas. Esta seguridad, que hace que nos riamos de la desgracia de un inferior, es naturalmente diabólica. (p. 57)

No obstante, parece que la capacidad de detectar una determinada contradicción exige empatía, lo que inevitablemente conecta al espectador con la escena cómica y, en cierto modo, socava la segura superioridad desde la que nos reímos. Como señala Eco (acudiendo, en este caso, a Luigi Pindarello), “el advertir lo contrario puede convertirse en sentimiento de lo contrario”. cuando la “risa se mezcla con la piedad, se vuelve una sonrisa” y, vulnerada la superioridad y la separación (características clásicas de la comicidad), lo cómico se vuelve humorístico:

El ejemplo más bello es el de Cervantes: todo lo que hace Don Quijote es cómico. Pero Cervantes no se limita a reírse de un loco que toma un molino de viento por un gigante. Cervantes deja entender que también él, Cervantes, podría ser Don Quijote -es más, lo es-. Como Don Quijote, ha combatido contra los turcos creyendo en un ideal del que ahora duda, ha perdido una mano y la libertad, no ha encontrado la gloria. Don Quijote es, por ello, una gran novela humorística. (p. 58)

Volviendo a la comicidad del lenguaje de Campanile, Eco diferencia los juegos de palabras analizados por Freud, donde el lapsus provocado nos condena a nosotros y no al lenguaje, con los de Campanile, que “condenan lúcidamente al lenguaje y a su vacuidad”. Es por eso que, como apunta el autor, cabría definir al dramaturgo italiano como posmoderno, “por lo menos porque su comicidad es seguramente, además de comicidad del texto, comicidad intertextual, donde los textos se toman el pelo recíprocamente”. En cuanto al corte posmodernista de las referencias y juegos intertextuales, Eco destaca otro caso similar, esta vez en la prosa de Giovanni Mosca. En *La liga de los honrados*, el autor narra las peripecias de un personaje cuyo idealismo enajenado guarda ciertas similitudes con el del hidalgo de Cervantes. Así como el Quijote apela a la épica de las novelas de caballerías, la narración de Mosca con los lugares comunes de la novela decimonónica para envolver a su personaje (entre cuyos proyectos humanitarios se encuentra el de construir un larguísimo parapeto que, recorriendo todas las costas de Inglaterra, evitará que niños y sonámbulos caigan al agua) en improbables episodios políticos, como ser propuesto para el título de Consejero de los azúcares o apresado en una fortaleza alemana, donde pasa largos años “aprendiendo el amárico y casi todos los dialectos eslavos” (pp. 64-65).

Pese a que no es fácil extrapolar un análisis tan preciso al caso que nos ocupa, los resortes humorísticos del universo de Campanile, al menos tal y como los caracteriza Eco, no parecen del todo ajenos a las estrategias del realismo cínico, sobre todo en cuanto a las paradojas y fricciones cognitivas que observamos en la pintura de Yue y sus compatriotas, dependientes en muchos casos de la intertextualidad de sus lenguajes pictóricos. El trasfondo de la obra de Yue es bastante menos lúdico que el de Campanile o Mosca, pero en todos los casos parece apelarse al humor como estrategia anestésica y crítica, encontrándose las escenas del artista chino a medio camino entre la redención frívola a los

lenguajes de la propaganda (similar a lo que, según cabe señalar desde una lectura superficial, sucede con las imágenes pop de Warhol) y una rebelión subterránea, enmascarada, basada en la distonía de su lenguaje. El hombre sabe que es mortal, nos dice Eco, y “porque lo sabe es capaz de ironía”. De modo que “Lo cómico y lo humorístico son la forma en la que el hombre intenta hacer aceptable la idea insoportable de la propia muerte”, o bien la manera “de urdir la única venganza que le resulta posible contra el destino o los dioses que lo quieren mortal” (p. 82).

Entre la referencia neta del pop warholiano y las paradojas, mucho más obvias, planteadas por Yue, podemos dar cuenta de todo un haz de actitudes, contenidas en sus respectivas formulaciones visuales y en las relaciones, ora disyuntivas, ora pacíficas, que con ellas guarda la naturaleza del contenido. Desde la aparición del arte pop, el realismo de las últimas décadas ha encontrado en la referencia, la apropiación y la crítica social elementos que parecen conciliar esta práctica (la del realismo, pero también la de la pintura en general) con los discursos más avanzados y políticamente comprometidos del arte contemporáneo. Una muestra de ello es la enorme repercusión de los realistas cínicos y, en general, de aquellos realismos de corte pop cuyas imágenes suelen conjugar el compromiso y la vis humanista con visualidades aparentemente superficiales y hedonistas basadas en la presunta inocuidad de los lenguajes populares o en la amabilidad de un pictorialismo blando, de composiciones sencillas y equilibradas y tonos dulces.

Más allá del arte chino, podemos encontrar ejemplos de este tipo de prácticas en la celeberrima obra de David Hockney y en la de otros artistas similares, como Ronald Kitaj, Edward Ruscha y Alex Katz. Asimismo, hemos de referirnos, desplazándonos en este caso al escenario español, a la pintura de la denominada Nueva Figuración Madrileña, grupo compuesto por Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez Mínguez y Guillermo Pérez Villalta, y que cabe extender a Juan Antonio Aguirre (teórico del grupo), Alfonso Albacete, Chema Cobo, Luis Gordillo, Manolo Quejido, Herminio Molero y Javier Utray. Pese a que el carácter híbrido y heterodoxo de estos artistas y su cercanía al pop y los lenguajes de la figuración plana hacen que, con alguna excepción, sus obras se encuentren a una enorme distancia del tipo de realismo en el que hemos estado profundizado (un realismo que, aun poniendo frecuentemente a prueba los límites de la imitación naturalista, no llega a abandonar el ilusionismo), tales ejemplos, unidos a los de Estes, Dix o Yue, entre otros, nos dan la medida de un nuevo temperamento realista, bien lúdico y desafecto, bien

comprometido y crítico (o directamente ambiguo, oscilando entre un extremo y el otro), desde el que alumbrar los derroteros más avanzados de la desmitificación en tanto que principio motor del realismo.

6.4. Los argumentos del realismo lineal.

El realismo lineal ha vuelto a hacer acto de presencia allá donde el signo de los tiempos, o las intenciones de cada artista, han apuntado antes a la claridad y unicidad de las figuras que a la indeterminación característica del realismo ilusionista. Este tipo de recuperaciones han venido respondiendo, cada vez más, a libertad de unos periodos artísticos en los que ya es posible lanzar una mirada retrospectiva a los estilos de la tradición y extraer de ellos los recursos que mejor se adecuen a un determinado proyecto artístico. Es lo que sucede en la pintura francesa del siglo XVIII y, más tarde, en aquellos realismos que, a lo largo del siglo XX y hasta la actualidad, han llevado sus modos de representación por el camino de la línea y la figura cerrada.

Si ilustramos esta supervivencia de la línea con prácticas tan dispares como el *tableau* neoclásico, la pintura metafísica o los realismos pop desarrollados a partir de los años sesenta del siglo XX, entenderemos, sobre todo tras la inclusión del último caso, que este tipo de figuración ya no puede asociarse al ala idealista del desarrollo imitativo ni, tampoco, a los debates filosóficos que han acompañado esta evolución. Aunque encontramos, aquí y allá, apelaciones al clasicismo italiano (como vimos en el caso de Giorgio de Chirico, tan seguro en su búsqueda de una realidad suprasensible como explícito en su rechazo a la tradición de la pintura de mancha), los realismos lineales de la actualidad están lejos de responder a esta concepción. Diremos, por resumirlo de algún modo, que las formas cerradas, con su claridad y transparencia comunicativa, son el mejor aliado de aquellas propuestas cuya naturaleza discursiva exige una precisión signífica mayor que la que puede ofrecer la pintura de mancha, en esencia alejada de intenciones textuales o, como se ha señalado, más inclinada a mostrar que a decir. Ni siquiera las formas de la pintura francesa del XVIII, a todas luces conectadas al espíritu y estética del arte antiguo, son ajenas a las

exigencias narrativas del pensamiento iluminista. Al margen del alegato estético, su morfología clasicista se antoja especialmente apta a la hora de describir los actos, expresiones y diversidad de caracteres contenidos en el instante dramático.

Algo parecido ocurre con los realismos lineales de los periodos modernista y pos-modernista. En las escenas urbanas de Otto Dix y Balthus o en las nítidas imágenes del hiperrealismo, el fotorrealismo o los realismos pop, por poner solo algunos ejemplos, los signos pictóricos suelen proponer una doble lectura, formal y textual, muy alejada de las poéticas visuales de la pintura de mancha. Aunque, en el plano formal, sus ejemplares expresivos a menudo revisten propiedades que podemos considerar pictóricas, el hecho de que estos constituyan formas cerradas, claramente articuladas o, como señalaba Foster (2000), ya absorbidas en lo simbólico, tiende a poner en un segundo plano, cuando no a suprimir, los valores plásticos de la pintura. Basado, con frecuencia, en repertorios gráficos provenientes de otros lenguajes visuales, este tipo de realismo suele aplicar sus ventajas comunicativas a la construcción de alegorías o discursos críticos. Es lo que en el citado realismo cínico o, cambiando de escenario, en la obra de David Hockney (1937), uno de los nombres más destacados de la pintura realista actual. Si el primero se vale de la estética del arte oficial maoísta para dar un sentido aún más caústico a su crítica social y política, el discurso de Hockney, que podemos encajar en una suerte de humanismo contemporáneo, es atravesado por toda clase de referencias a la pintura moderna y tradicional, desde la abstracción colorista de Morris Louis hasta los espacios primitivos de la Escuela Sienesa, pasando por la pureza y tranquilidad de Matisse o la contundencia formal de Picasso (Debecque-Michel, 2018). En 2018, su obra *Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)*, de 1972 (Fig. 16), superó los 90 millones de dólares en una subasta celebrada en Nueva York por la casa Christie's, suma que ha convertido a Hockney en el artista vivo más cotizado de la actualidad. Este récord, unido a los alcanzados por varios realistas cínicos (por poner solo algunos ejemplos), atestigua la buena salud del realismo contemporáneo, una modalidad pictórica a la que cabe atribuir no poco protagonismo en la revitalización y puesta en valor que ha experimentado este medio en las últimas tres décadas.

No parece casual que en las publicaciones encargadas de reflejar este escenario se aluda con frecuencia al renovado interés de los artistas por la figuración. Lo vemos en *Vitamin P. New Perspectives in Painting*, publicado en 2002 y ampliado en los años 2011 y 2016, o en *Painting Today*, lanzado en 2009 y traducido al castellano seis años después. Es



Figura 16. *Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)*, de David Hockney (1972)

significativo, asimismo, el interés de Cruz Sánchez por la pintura realista española de los años ochenta y noventa, recogido en la obra *Realismo en tiempos de irrealidad*, de 2002, y anticipado en un artículo del mismo nombre, publicado en 1999 en la revista *Imafronte*. Pese a que se trata de una publicación más modesta y, desde luego, su ámbito de alcance es bastante más reducido que el de las prácticas y contextos abordados por *Vitamin P* o *Painting Today* (de vocación casi enciclopédica), son destacables los esfuerzos del autor por asentar este nuevo realismo en un contexto teórico y crítico desde el que poder dar cuenta de su especificidad, a menudo disuelta en la amplia categoría de realismo o, si acaso, reducida a mera continuación, natural y acrítica, de las propuestas de Antonio López y los pintores de su generación.⁵⁴

⁵⁴ “Parece como si, una vez desentrañado todo el ideario estético y discursivo que subyace en la producción del pintor de Tomelloso, la obra de los artistas que conforman las generaciones posteriores de realistas quedase inmediatamente iluminada y sin ninguna ligera y problemática sombra que, por un lado, les condujese a marcar distancias con respecto a aquel y que, por otro, introdujese en el proceso de aprehensión de la realidad nuevos factores y referentes estético-discursivos que enriqueciesen el muy manido concepto de realismo.”, Cruz Sánchez, P. A. (1999, p. 38).

Estos movimientos se habrían alejado de los principios representacionales de la primera hornada de realistas en busca de nuevas propuestas visuales que oscilarían, según Cruz, en torno a los discursos y estéticas del surrealismo, el hiperrealismo o el arte pop. Aunque circunscritas al panorama español, no se nos escapa la pertenencia de estas derivas a los dominios de un realismo lineal cuyo imperio, con los atributos formales y competencias discursivas que le hemos venido atribuyendo, se extiende mucho más allá de nuestras fronteras. Como decíamos, tales atribuciones otorgan a estas modalidades una especial ventaja a la hora de responder, desde diferentes flancos, a esa necesidad acuciante de insertar el medio pictórico en las sensibilidades y discursos de la posmodernidad. Esta necesidad no es en absoluto gratuita, ni responde meramente a la obstinación de unos cuantos teóricos empeñados en rescatar a la pintura de su ostracismo. Es, más bien, la propia naturaleza de estas prácticas (que, recordemos, cuentan con el aval de su repercusión mercantil y artística) la que, por sí misma, parece desmarcarse del caduco relato modernista con argumentos similares a los ofrecidos por el arte conceptual o los nuevos medios.

Según apunta Schwabsky (2002), hablar de la pintura actual implica enfrentarla al trasfondo de la pintura modernista. Unidas ambas por la consciencia del propio medio, lo que definitivamente las separa es el modo en que se articula esta consciencia. No es que la pintura actual sea, necesariamente, más consciente que la modernista, sino que es consciente de cosas diferentes. Si la conciencia del relato greembergiano se aplica a una exploración centrípeta del medio, siempre atenta a lo que a la pintura le es propio y en guardia ante intromisiones que perviertan esta pureza, la pintura contemporánea, desde la máxima de que el arte no es un elemento singular, se muestra tan abierta a la incorporación de nuevos axiomas estéticos como ajena a su propia autocontención.

Pese a que la panorámica lanzada por Schwabsky excede, con mucho, el ámbito de los realismos lineales, y encontramos en ella otras prácticas, bien ligadas al abstraccionismo, bien limítrofes en lo estilístico o directamente reacias a la acotación formal, no nos faltan argumentos para centrar toda nuestra atención en la figuración y, en concreto, en ese realismo de forma cerrada que podemos ubicar en torno a los discursos y estéticas del surrealismo, el hiperrealismo o el arte pop. No obstante, para que no nos perdamos en los visos más generales de la dialéctica entre la pintura actual y la modernista, diremos que, más que reivindicar el vigor de estas tendencias o su pertenencia de pleno derecho al escenario

posmodernista, lo que pretendemos es delimitar, con base en las ingredientes que alimentan su éxito, el estado actual del realismo de mancha.

Como ya hemos esbozado, la carta de contemporaneidad de estos nuevos realismos reside, en no poca medida, en las posibilidades discursivas de su estética. Unas posibilidades que, como demuestra el caso de los realismos pop, están contenidas en la propia naturaleza de su lenguaje, frecuentemente híbrido, plagado de referencias y abierto a todo tipo de juegos hipertextuales. Al margen de ulteriores discursos, de su espacio simbólico se desprenden, ya desde el primer momento y en virtud de su propia morfología, propuestas conceptuales especialmente afines a los marcos de lectura contemporáneos. Esto implica, volviendo a la distinción de Schwabsky, un modo particular de autoconciencia, tan conectada en sus resortes más generales a los principios modernistas como alejada de ellos en cuanto al tipo de *consciousness* que aquí opera. Frente a la certidumbre de las vanguardias, la pintura actual se muestra, a sabiendas, gratuita, y su éxito se logra, nos dice Schwabsky, mediante el ajuste con su propia gratuidad.

Ahora que la historia de los estilos artísticos es percibida en toda su eventualidad, el pintor contemporáneo, ya sin una meta trascendente o una esencia de lo pictórico a la que aspirar, es invitado a usar de la manera más indiscriminada el repertorio de poéticas visuales y técnicas grafico-plásticas que se despliega ante él. Las posibilidades son tantas y tan legítimas que la absorción de competencias o visualidades extrapictóricas no solo no está, como en el pasado, proscrita, sino que constituye, por oposición a la ortodoxia modernista, una de las vías más fértiles y recurrentes en el aprovechamiento de esta apertura. Si tales referencias se inscriben, según el caso, en un proyecto más o menos comprometido y crítico, más o menos superficial y hedonista es algo que no menoscaba su potencia discursiva, sobre todo teniendo en cuenta que, como apuntaba Foster (2001) al respecto del pop warholiano, el compromiso y la desafección pueden ir de la mano en el seno de ese cinismo fingido que acompañaría, más allá de Warhol, a este tipo de juegos iconográficos. Después de todo, la elección de una referencia ya implica un juicio de valor o, cuanto menos, una toma de postura estética que podrá ser, como apunta Schwabsky, gratuita, pero casi nunca inocente. Linda Hutcheon (1993) defiende este extremo frente a la supuesta inhibición valorativa que cabe asociar a fenómenos como la cita irónica, el pastiche o la apropiación. Ante la interpretación generalizada de que “el postmodernismo ofrece una cita de formas pasadas exenta de valoración, decorativa, deshistorizada”, la autora sostiene que la

parodia “señala cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia” (pp. 188-189).

No obstante, si la apertura estética de los realismos lineales y los juegos hipertextuales a los que esta suele entregarse ya suponen, por sí mismos, un alegato artístico (un *pensar* la pintura) e incluso historiográfico (*pensarla* en su extensión histórica y cultural), su apertura conceptual, propiamente discursiva, termina por alejar cualquier rastro de hermetismo o celo pictoricista que aún pudiera hacernos pensar en la autonomía modernista. Y es que, pese a que no faltan ejemplos de visualidades introspectivas o alegremente gratuitas y superficiales, cuyo trasfondo conceptual es abstruso o ha sido intencionadamente desactivado, tampoco es infrecuente que este tipo de realismo aplique sus ventajas comunicativas a la construcción de discursos que trascienden la inmediata textualidad de su morfología. Como señala Schwabsky (2002), hoy día solemos escuchar que la pintura contemporánea -al menos la que tiene alguna relevancia, apunta de forma significativa el autor- es esencialmente conceptual, un argumento de sobra refrendado tanto por la naturaleza textual de la mayoría de prácticas recogidas en su volumen como por la mirada con que se las analiza, más atenta a las ramificaciones políticas, históricas y culturales de cada propuesta que a sus valores pictóricos.

Las particularidades de este escenario nos permiten acercarnos con algo más de rigor a los fundamentos y estado actual de eso que hemos venido caracterizando como realismo ilusionista o realismo de mancha. Ambos términos, uno referido al tipo de espacio simbólico creado y el otro a los modos de representación con que suele conformarse, reconocen, a grandes rasgos, las propiedades desde las que cabe enfrentar esta pintura a los realismos lineales antes descritos. En este caso, el ilusionismo pictórico contrastaría con la textualidad y planitud pictogramática de los realismos lineales y sus formas claras y estilizadas al proponer la experiencia de un espacio profundo, atmosférico, basado antes en la indeterminación de lo aparente que en las formas destiladas por las diferentes culturas y modos de representación figurativos. Bajo esta exigencia, el hecho de que, a nivel formal, el uso de la mancha se oponga a la línea y la figura cerrada parece ser algo más que una mera convención estilística: así como la concisión sígnica de los realismos lineales es especialmente adecuada a la hora de explicitar contenidos y articularlos en un determinado discurso -sin olvidar que los juegos hipertextuales a los que suele entregarse se alimentan, princi-

palmente, de repertorios figurales que ya poseen estas características-, las formas abiertas de la pintura de mancha tienden a sacrificar esta concisión en favor de relaciones visuales que pretenden ser análogas, en su inconcreción, a los estímulos ópticos de la realidad directamente percibida.



Figura 15. *Iris Kritikous con zapatos rojos*, de Giorgos Rorris (2014)

Observando la obra *Iris Kritikous con zapatos rojos* (Fig. 15), de Giorgos Rorris, podemos intuir que las nutridas variaciones cromáticas y matéricas que representan la textura y color tanto de la pared como del suelo no se corresponden, punto a punto, con los estímulos que afectaron en un momento dado a la retina del pintor. Entendemos que Rorris no ha tratado de reproducir todas y cada una de las inflexiones presentes en estos elementos sino que, partiendo de los datos más relevantes de la escena (los principales cambios lumínicos y de tono local de las paredes o las líneas que separan las lamas del suelo, entre otros muchos), ha insinuado el resto de detalles a través de una pincelada suelta en la que, suponemos, ha habido algo de azar controlado. De haberse acercado a cada elemento con la intención de describir un número mucho mayor de accidentes, sin tener en cuenta las limitaciones de la atención estacionaria y aplicando a cada objeto esquemas lineales autónomos, el resultado habría sido bien distinto, quizá cercano al efecto antiilusionista del hiperrealismo norteamericano.

Como vemos, las cualidades ilusorias de la obra no dependen tanto de la cantidad de información incorporada al plano de la expresión como del modo en que se dispone esta información, que habrá de ser más o menos análogo a nuestra experiencia visual de lo real. Aunque la cantidad de estímulos lumínicos que llega a nuestra retina es inabarcable, es mucho más limitado el número de aquellos a los que prestamos atención y que, finalmente, acaban siendo aprehendidos. Podemos decir que la pretensión de un pintor de mancha como Rorris es la de reconstruir esa diversidad de estímulos, pero sin llegar a convertirlos en iconos, o al menos no en el tipo de iconos que propondría Richard Estes. Las manchas amorfas, y en algunos casos azarosas, de *Iris Kritikous* nos refieren esa información bruta, todavía no clasificada por nuestra conciencia, a la que, ayudados por ciertos signos algo más convencionales, como, por ejemplo, aquellos que insinúan la perspectiva que organiza la composición, habremos de atribuir una entidad conceptual (pared de yeso, suelo de madera, etc.) tal y como lo haríamos si nos encontrásemos frente al motivo original.

Tendremos que apuntar, no obstante, que la distinción planteada entre realismos de mancha y lineales no recoge de manera integral la inconmensurable diversidad de prácticas realistas contemporáneas, como tampoco se mostraba infalible ante la multitud de ejemplos presentes en la pintura de la tradición o en el desarrollo del realismo modernista. Y es que, si bien es dable oponer, desde una perspectiva formal, los realismos lineales a los de mancha, no podemos inferir por ello que a cada extremo le correspondan necesariamente una serie de competencias relativas al tipo de espacio simbólico constituido: allá donde miremos nos será fácil encontrar ejemplos en los que uno y otro aspecto se cruzan, poniéndose la mancha y la figura abierta al servicio del discurso o subordinándose la forma cerrada y plana a proyectos representacionales de carácter ilusionista o, cuanto menos, reacios a la textualidad. Por otra parte, incluso si centramos esta distinción en aspectos formales o estilísticos, olvidándonos del tipo de espacio simbólico al que suele aplicarse cada modalidad, nos encontraríamos ante la dificultad de definir taxativamente la frontera entre lo lineal y lo pictórico, ya que ni los modos de representación característicos del ilusionismo llegan a prescindir de esquemas figurativos ni los realismos lineales son, por su parte, ajenos a la motivación que sobre sus figuras ejerce el conocimiento de lo aparente.

Sea como fuere, tales precisiones no niegan que, así como podemos hablar de una tradición realista volcada en la estética y elocuencia discursiva de la forma cerrada, podemos, también, referirnos a un tipo de realismo en el que la forma abierta se ha venido apli-

cando de manera privilegiada a la recreación de los fenómenos visuales receptados, de manera real o simulada, por un sujeto empírico. Mientras que los realismos contemporáneos agrupados en torno a la estética surrealista, hiperrealista y pop pueden ser incluidos, al menos desde los puntos de vista formal y semiótico, en la tradición de los realismos lineales, gran parte del realismo de mancha actual se identifica sin ambages con aquellos principios purovisualistas vislumbrados por los pintores de mancha de la tradición y explorados, ya de la manera más consciente, por los realistas e impresionistas franceses. Hemos dicho de los realismos lineales que tanto su estética como su vocación discursiva contrastan con estos principios y, más específicamente, con la síntesis que de ellos hizo la vanguardia formalista. Esta oposición, que explica en buena medida su actualidad y relevancia artística, se torna aún más firme si tenemos en cuenta que los realismos lineales de hoy, en consonancia con las preferencias de prácticamente la totalidad del arte contemporáneo, muestran un especial interés por las manifestaciones artísticas y culturales que el relato greenbergiano soslayó (Danto, 2012).

Por su pertenencia a esa modernidad heterodoxa que aparece más allá de las vanguardias atendidas por la crítica formalista, el realismo de mancha del siglo XX también podría ser ubicado, dada su tradicional oposición al abstraccionismo, en el seno de esa modernidad díscola en la que encontramos, entre otros ejemplos, los estilos lineales del surrealismo o de la pintura metafísica y dadá. No en vano, aquellos principios purovisualistas que, en el arte de la tradición y hasta fines del siglo XIX no podían sino estar sujetos al inevitable paradigma imitativo, pronto se entregaron a una progresiva destilación que acabó alejándose del realismo y la figuración hasta casi proscribirlos. Un ejemplo de ello es el ostracismo al que los pintores de mancha norteamericanos, considerados hasta el momento modernos de pleno derecho, fueron condenados tras la irrupción del expresionismo abstracto, o, en el caso europeo, el consabido aislamiento y escasa repercusión de quienes eligieron abordar la pintura por la vía realista. Sin embargo, por más que tanto los realismos lineales como los de mancha puedan ser incluidos en la misma categoría de géneros denostados por la modernidad hegemónica, lo cierto es que podemos aproximar los segundos a los principios que rigieron este relato y, por extensión, alejarlos un tanto de la vehemencia con que a él se opusieron, y se oponen, los realismos lineales del último siglo.

La conexión más inmediata entre los realismos de mancha desarrollados a lo largo de la modernidad y la vanguardia formalista pasa por el hecho evidente de que el proceso

de síntesis descrito por Greenberg encuentra su principal antecedente en la revolución estética de los realistas e impresionistas. Aunque, como decimos, este proceso acabará excluyendo cualquier traza imitativa de los espacios de la pintura de vanguardia -y, más aún, toda sugerencia espacial o temporal que implique asociaciones táctiles o lecturas diacrónicas-, no parece osado hermanar, incluso al margen de su conexión genealógica, las derivas estilísticas del realismo de mancha modernista con las distintas exploraciones estéticas de las vanguardias europea y norteamericana. Después de todo, son los principios pictóricos que subyacen en uno y otro caso, así como el particular modo en que tales principios operan en la evolución del realismo de mancha, los que nos han permitido afinar un poco más su caracterización.

A diferencia de lo que ocurre con las modalidades lineales antes descritas, este realismo, incluso en su versión contemporánea, parece mantener gran parte de sus amarras en los cabos de la estética imitativa del realismo moderno. Su querencia purovisualista, la inarticulación de sus signos y su indagación en un extrañamiento visual característicamente pictórico conformarían, *grosso modo*, la argamasa modernista de una serie de prácticas que son, por lo demás, tan heterogéneas como pueda serlo hoy día un realismo inevitablemente plural, deslocalizado, heterodoxo y permeable, dentro de su pictorialismo, a las filtraciones de otros medios visuales. Su ilusión de realidad descansa, en gran parte, en las posibilidades de una estética imitativa donde la relevancia de los signos plásticos, cuya morfología, en línea con la tradición formalista, explora las posibilidades sensibles de lo pictórico, plantea un reto cognitivo que redundo tanto en la capacidad de seducción de la imagen como en el placer con que se alcanza el reconocimiento. Pese a que ambos puntos van de la mano, conviene insistir, en cuanto al tema de la seducción, en que la escasa codificación de las relaciones plástico-icónicas recoge las exigencias de una tradición imitativa inclinada más a la recreación de lo aparente que la representación de la idea, tradición que fue explorada paulatinamente por la pintura vasariana hasta eclosionar, sobreviviendo a sus puntuales concesiones idealistas, en el purovisualismo del siglo XIX.

Por lo que respecta a la cuestión estética, podemos distinguir entre la estética del extrañamiento, que es inherente, tanto más cuanto más débil es la codificación de sus signos, a la imitación pictórica, y una estética del signo plástico, virtualmente escindida de lo imitativo y enraizada en el lecho cultural de la pintura modernista. En este último caso, los ejemplares expresivos proponen una capa significativa cuya articulación es aún más laxa

que aquellos que se orientan directamente a la imitación, por cuanto apela a una concepción casi autónoma del signo plástico entendida tanto en los reducidos límites de la ortodoxia greenbergiana (la experiencia inmediata y desprejuiciada de las distintas configuraciones de color, forma y textura) como en las aperturas propuestas por el modernismo heterodoxo. Aunque, por su naturaleza, la pintura realista se resiste a una exégesis estrictamente formal, no podemos obviar que los valores extra-imitativos de la expresión pictórica constituyen, con permiso de las lecturas iconográficas y sus nutridas posibilidades de contextualización cultural e histórica, el índice más propicio en la vertebración de un desarrollo realista basado en los avatares de su lenguaje.

Es cierto que a esta evolución le corresponde un itinerario autónomo, fundamentado en una idiosincrasia realista que se aleja, inevitablemente, de las preocupaciones del arte de vanguardia, pero no es menos cierto, si entendemos que autonomía no implica hermetismo, que los caminos de la pintura realista a menudo se cruzaron con los del modernismo hegemónico, bien en forma de diálogo explícito, bien porque la destilación de lo pictórico a la que se entrega la vanguardia formalista nos remite, por la vía de la építome, a los atributos plásticos del plano de expresión realista. Confluyen, aquí, el principio evolutivo del modernismo greenbergiano, fijo en la búsqueda de lo que a la pintura le es propio, y el principio desmitificador del realismo, especialmente cercano al primero en lo relativo a unas convicciones purovisualistas que, en este caso, tienden a excluir de la ecuación imitativa aquella información que no pertenece al núcleo duro de lo visual. Hay, claro está, una diferencia esencial en cuanto al modo en que operan ambos principios: si el primero, siguiendo su lógica interna, se aleja progresivamente de la imitación hasta llegar a repelerla, el segundo aplica estos criterios de pureza a una práctica que no pretende abandonar las constelaciones de lo aparente. Ello no implica que los realismos de mancha de los siglos XX y XXI permanezcan anclados en los principios y posibilidades estéticas de la primera modernidad. De hecho, a la hora de conectar aquellos principios, o lo que hoy queda de ellos, con la práctica del realismo actual, resulta fundamental el camino recorrido a través de los realismos de los dos primeros tercios del siglo XX.

Si el extrañamiento presente en la imitación es más intenso cuando los ejemplares expresivos que la conforman plantean una cierta distorsión con respecto al contenido representado o, siendo rigurosos, a los modos más convencionales -más familiares para un determinado público- de representar este contenido, la posibilidad de suprimir o modificar es-

quemados es mayor cuanto más inmediatos, esto es, más cercanos a la apariencia neta de un aquí y ahora concretos son los contenidos representados. Por su parte, los aspectos extravisuales o literarios, como el transcurso del tiempo, la expresión de emociones o las relaciones causales entre personajes tienden a basar su elocuencia en modos de representación que, por su mayor dependencia de las convenciones, recrean un espacio simbólico más cercano al que antes describimos al respecto de los realismos lineales que al tipo de experiencia visual propuesta por los realismos de mancha. De modo que esta clase de realismo, volcado en la estética imitativa y sus posibilidades, tiende, casi por definición, a desentenderse de aquellas propiedades discursivas de las que en buena medida se alimentan las tendencias realistas de la actualidad.

Frente a estas propiedades, el realismo de mancha parece partir con una franca desventaja o, cuanto menos, los valores a los que apela le convierten en el perfecto candidato al denuesto o la marginación por parte de la crítica contemporánea. Si bien es cierto, siquiera por la gratuidad de la que hablaba Schwabsky, que en el seno de la apertura estética posmodernista no parece haber líneas rojas, no es menos cierto que los realismos lineales, al menos del modo en que los hemos descrito, encajan mejor en los fundamentos antimodernos del escenario artístico actual que un realismo de mancha todavía vinculado a la estética y principios representacionales de la modernidad. Con todo, el realismo de mancha actual participa, a su manera -es decir, dentro de los límites en los que cabe acotarlo-, de la gratuidad que caracteriza a la pintura actual. Su apertura estética, en la que a menudo encontramos, al estilo de los realismos lineales, referencias a otros medios como la fotografía, el vídeo o la ilustración, nos permite hablar de una pintura genuinamente posmodernista que, en tanto que tal, trasciende algunas de las máximas que habían venido fundamentando esta práctica durante la modernidad. Aquellos principios heredados del realismo e impresionismo franceses, que podemos ubicar en torno al naturalismo y la honestidad representacional, son puestos en tela de juicio por un realismo contemporáneo en el que ya es convencional el uso indiscriminado de todo tipo de materiales gráficos o la recreación de imágenes que no son fruto de una confrontación directa con la realidad. Lo que ocurre, siquiera en los casos en los que aún podamos seguir hablando de pintura de mancha, es que la vulneración de tales principios no termina de dar la espalda, como sucede con los realismos lineales, al espacio ilusionista.

6.5. La fotografía en los juegos plástico-icónicos.

Hay algo, o mucho, de la gratuidad comentada por Schwabsky (2002) en los juegos imitativos del realismo de mancha actual. Casi podríamos decir que la intensidad de algunas de las prácticas estudiadas hasta el momento es cada vez menos frecuente en un escenario artístico en el que lo solemne y grave tiende a chocar con la afición por lo lúdico e intrascendente. Parece que aquel proyecto realista de contar la verdad, una verdad social, en los términos en que lo entendieron algunos realistas franceses y los pintores de Ashcan, o la verdad de las estructuras primigenias de lo natural, de la apariencia o de la carne, como en Morandi, López y Freud, entre otros, ha dado paso a un enroque, a menudo superficial y hedonista, en la estética de la imitación pictórica y sus posibilidades. Como si la pintura realista, consciente de sus limitaciones, de sus cada vez más reducidas competencias en el ámbito de la descripción y documentación de realidades sociales o trascendentes, sublimes o mórbidas, hubiera renunciado a la mirada larga e intensa de los pintores de la modernidad para concentrarse en unos ejercicios discretos, fútiles en muchos casos, en los que cualquier referente, natural, fotográfico o audiovisual, puede ser incluido en el juego de la imitación. Quizás ello responda, como sin duda lo hacen los movimientos y derivas artísticas más desapasionados, instalados en el vacío que aparece tras derribar la última o penúltima barrera de la desmitificación, a un sentimiento de claudicación ante la imposibilidad de llevar a puerto aquellos proyectos que alimentaron la certidumbre de realismos pasados.

En cualquier caso, y antes de entonar un réquiem por la solemnidad perdida (por otra parte, es justo reconocer que algunos pintores de la actualidad no han renunciado al dramatismo o la intensidad y, en términos generales, no podemos decir que los realistas se hayan instalado unánimemente en la frivolidad), debemos conceder que esta ausencia de dogmas y prejuicios ha incidido de manera positiva en la pintura realista contemporánea, abriendo nuevas vías en la exploración del ilusionismo pictórico. Instalados en las posibilidades de los juegos plástico-icónicos, los pintores no han dejado de hallar visualidades que podemos considerar inéditas en la tradición del realismo de mancha, invitándonos con ello a considerar la producción de las últimas décadas (y, en especial, de

los últimos años) en clave evolucionista. Este desarrollo se ha dado en términos, digamos, introspectivos, a través de una suerte de viaje al centro del ilusionismo, pero también de manera expansiva, abriéndose el realismo de mancha a una deliciosa hibridación, a una vuelta al mundo, o por el mundo, de los lenguajes gráficos y audiovisuales. Ambas clases de exploración, lejos de ser excluyentes, tienden a apoyarse la una en otra, en la medida en que, como atestiguan los casos de Michaël Borremans o Felipe Alonso, entre otros, los diálogos entre lo plástico y lo icónico suelen alimentarse de referencias fotográficas.



Figura 17. *Four Fairies*, de Michaël Borremans (2003)

No obstante, a diferencia de lo que, según veremos, sucede con Alonso, en el caso de Borremans (Fig. 17) la referencia a imágenes antiguas no responde solo a motivaciones formales: “Lo que pretendo”, explica el artista en Godfrey (2014), “es crear una visión de la humanidad desde la distancia. No me interesa retratar a personas contemporáneas: sería demasiado anecdótico. Me gustaría plasmar a individuos del siglo XX tal como se los contemplará cuatrocientos años vista” (p. 200). Percibimos en esta recuperación de imágenes del pasado una especie de mirada universalizadora sobre lo humano, pretensión similar a la de aquellos realistas trascendentes (desde Cézanne hasta López, pasando por los pintores metafísicos) que, en este caso, parece atravesada por esa tendencia posmodernista hacia lo ya simbolizado, como si las fotografías u otras reducciones de lo natural ya contuviesen en sí una realidad abstraída y al pintor de hoy no le quedase otra

alternativa que rendirse a estas reducciones. No en vano, ya vimos en De Chirico que la presencia de esculturas, maniquíes, guantes y otros objetos antropomorfos desempeñaba, también, la función de aludir a una humanidad sustantiva, aspiración que, sin duda impregnada del espíritu pop de las últimas décadas, aparece con frecuencia en la pintura realista actual, como en el caso, ya analizado, de Ambera Wellmann, donde las figuras de porcelana remitían a la suavidad idealista de Ingres o en esta obra de Cristóbal Tabares (Fig. 18), en la que observamos una naturaleza ya domesticada, contenida en el objeto de consumo.



Figura 18. *Autorretrato*, de Cristóbal Tabares (2010)

Es precisamente en el ámbito de la producción en serie donde una pintura como Erika Lee Sears parece haber hallado los motivos idóneos a la hora de ofrecernos unas realidades artificiales, casi dislocadas en planos de colores estridentes donde hasta la comida y los objetos naturales resultan postizos. No obstante, pese a que, pasados por el tamiz de una concepción publicitaria, los cítricos de *Lemons* (Fig. 19) son una síntesis hueca de sí mismos, la materialidad de las pinceladas les aleja un tanto de la gélida planitud pop toda vez que les acerca a un ámbito algo más cálido y empático, acaso el de Van Gogh pero, sobre todo, el de esa síntesis escultórica de Cézanne que nos hace recordar, ahora más que nunca, aquel comentario (convertido ya en un lugar común) acerca del pintor francés según el cual este no pinta una manzana concreta, sino la idea de manzana.



Figura 19, arriba, izquierda. *Lemons*, de Erika Lee Sears (2019)



Figura 20, arriba, derecha. *Two others have been there*, de Euan Uglow (1992)

Claro que, si comparamos esta obra con el espíritu puramente cézanniano de López o Uglow (Fig. 20) encontramos que el ejercicio de Sears parece haberse desprendido de las dudas que seguramente asaltaron a estos pintores ante motivos similares, dudas en torno a la búsqueda de una estructura racional con que sostener el testimonio de una experiencia trascendente, casi dolorosa, que en el caso de Sears se convierten en una absoluta redención ante el dulce existir (la existencia amable, opulenta y en cierto modo erótica de los artículos dispuestos en un supermercado) de las formas y colores del objeto de consumo. La misma apariencia roma la encontramos en las estanterías repletas de artículos, coloridos y brillantes (Figuras 21 y 22), con los que la pintora parece poner en contacto tanto el orden reticular del plano pictórico como el andamiaje poligonal de Cézanne con la estructura serial de la producción y distribución de artículos en el mercado.

Volviendo a Borremans, para centrarnos ahora en la dimensión plástica de su obra, cabe señalar la manera en que forma y contenido se retroalimentan, apelándose continuamente entre sí en una relación donde lo plástico siempre tiene algo que decir, alguna modulación que ejercer sobre lo icónico, y viceversa. En una obra como *Four Fairies* (Fig. 17), donde las indumentarias y los tonos sepia de la composición nos transportan a aproximadamente la mitad del siglo pasado (constituyendo la referencia fotográfica, según apuntaba el propio artista, en una herramienta para poner distancia y llevar la representación al terreno de lo impersonal), podemos interpretar que las figuras se



Figuras 21 y 22, izquierda y derecha, respectivamente. Pinturas sin título, creadas recientemente (2020) por Erika Lee Sears. La primera de ellas alude a la ‘fiebre del papel higiénico’ que tuvo lugar durante los primeros días de alarma por la crisis del COVID-19.

sumergen en algún tipo de balsa colmada de un líquido negro, pero también (y no parece esta una posibilidad menos legítima o inmediata que la anterior) que simplemente están siendo cercenadas por un plano de color oscuro sin mayor significado que el de ser exactamente eso: un plano, una mancha negra que interrumpe el espacio simbólico del realismo para destacar la autonomía de la pintura. Sin embargo, la disrupción plástica no llega a ser total, o al menos no alcanza ese grado, casi de sabotaje, que vemos en la obra de Alonso (al que iremos enseguida) o de un pintor como Paco Lafarga (Fig. 23), donde la mancha indeterminada, de un empaste grueso, no es tanto la huella de un proceso inacabado como una tachadura alevosa que parece sepultar rasgos (en este caso la boca de la modelo) previamente contruidos.

No son pocos los realistas que se han dedicado a indagar en estas tensiones plástico-icónicas para llevarlas hasta sus últimas o penúltimas consecuencias, enterrando el referente bajo capas de materia o llegando hasta él por el camino más largo. En la obra de Alonso podemos ver que la batalla es larga. Quizá por tratarse de un pintor que compagina su actividad con la escultura, su relación con la materia es más próxima a este último arte que al de la pintura. Su procedimiento no nos hace pensar en un lienzo en blanco sobre el que al artista va añadiendo marcas sino, más bien, en la preexistencia de un plano de



Figura 23. *Cuando el deseo recogido*, de Paco Lafarga (2014)

materia amorfa que sepulta la figura. En una obra como *Mangrove* (Fig. 25), la superficie raspada nos remite a un proceso de sustracción en el que el pintor, más que crear el motivo, lo rescata como Miguel Ángel a su David. Este efecto de desvelamiento provoca que el rostro femenino parezca amenazado continuamente por la materia, como si en un descuido del espectador que lo mira, en un simple parpadeo, la masa negra fuese a ocupar de nuevo el lugar del que el pintor la retiró. Porque la materia tiene aquí una entidad natural, sedimentaria, es una fuerza viva que el artista ha de domesticar y a la que el espacio del lienzo parece pertenecer por derecho. Las capas más gruesas, o los puntos en los que la pintura sobresale ligeramente, no pertenecen al icono sino al plano abstracto, ubicándose este delante de la figura y no detrás. En la tradición de la pintura de mancha, desde los empastes de Rembrandt hasta los de Sorolla, la materia se aplica con un sentido de bajorrelieve, perteneciendo las pinceladas más gruesas a los planos más adelantados o iluminados y las pátinas líquidas a las sombras y objetos o planos lejanos. Como mucho, si hablamos del impresionismo o de algunos realismos modernos, lo que encontramos es una supresión de este tipo de asociaciones o, lo que es lo mismo, una materia que se extiende de manera regular por todo el lienzo. En cambio, en las obras de Alonso (especialmente las pertenecientes a la serie *The swarm*), esta relación no se anula o se trasgrede de manera

parcial sino que se invierte. Aunque en no pocos realistas contemporáneos encontramos que, de vez en cuando, los trazos correspondientes a la parte más alejada del plano del contenido son más gruesos o evidentes que los que conforman las figuras o los primeros planos, esto suele responder más a disonancias puntuales que a una inversión aplicada de manera integral. En este caso, el volteo de la jerarquía matérica parece lubricar el paso del espacio del cuadro como objeto al espacio de la ilusión, de manera que los límites del cuadro no marcan de un modo tajante la frontera entre el espacio real y el simbólico sino, más bien, el comienzo de la transición del uno al otro.



Figura 24, arriba, izquierda. *Untitled*, de Felipe Alonso (2016)



Figura 25, arriba, derecha. *Mangrove*, del mismo autor (2016)

Este no es, como decimos, el caso de Borremans. En *Four Fairies* (Fig. 17) o en otras obras como *Eating the Beard* (Fig. 26), la presencia del signo plástico no llega a ser tan disruptiva, como si el pintor se esforzase por alimentar las conjeturas del espectador poniendo las manchas allá donde podría haber un objeto, como el agua negra (o aceite) de *Four Fairies* o eso que podría ser un vómito, un pedazo de tela o un mechón de pelo mordido (barba, sugiere el autor con el título) en *Eating the Beard*. En el caso de *Four Fairies* no nos encontramos ante un plano frontal, en línea con la superficie de la pintura, que nos remita inequívocamente a un juego abstraccionista aislado del espacio simbólico. Es un plano negro, pero obedece a las leyes de la perspectiva que gobierna el resto de la escena y, además, los cuerpos de las figurantes se reflejan en él y parecen, de hecho, estar al tanto de su presencia.

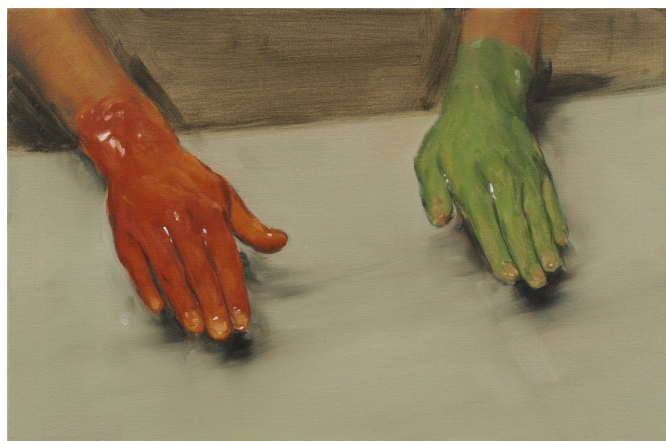
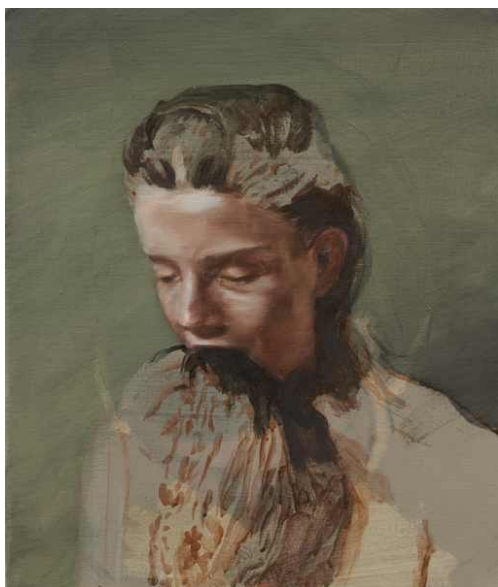


Figura 26, izquierda. *Eating the Beard*, de Michaël Borremans (2010)

Figura 27, arriba. *Red Hand, Green Hand*, del mismo autor (2010)

Y, sin embargo, si nos apresuramos a interpretar estas presencias plásticas como simples iconos abocetados es porque sigue habiendo algo en ellas que, aun dialogando con el contenido en los términos simbólicos que este impone, acaba resultando ajeno a su naturaleza o, cuanto menos, parece obedecer antes a un hincapié en el lenguaje de la pintura que a una exigencia literaria o descriptiva. Es posible que en la fotografía original de *Four Fairies* (si es que existe verdaderamente una imagen de referencia en la que aparezca ese conjunto y no se trata de figuras individuales extraídas de aquí y de allá) las mujeres aparezcan realmente sumergidas en una tina o, mucho más probable, que el modelo en que se basa *Red Hand, Green Hand* (Fig. 27) llevase las manos pintadas de esa forma en el momento de la pose o la captura fotográfica. No podemos, empero, presumir que el pintor haya escogido o compuesto estas imágenes por sus connotaciones semánticas. Antes bien, la sensación es la de encontrarnos ante una tematización de los valores plásticos de la pintura y las muchas posibilidades que ofrecen cuando son puestos en relación con el icono, ante el mero y literal cercenamiento del plano negro, en el caso de *Four Fairies*, y de un choque o cohabitación de dos fuerzas cromáticas contrapuestas, el rojo y el verde (complementariedad quizá análoga a la de la mano izquierda con la derecha), que acaso constituya el verdadero tema de *Red Hand*.

6.6. Ilusionismo y desmitificación.

El refuerzo de las conexiones entre la imaginación del artista y su público por medio de pinceladas sueltas que el espectador ha de recomponer (Gombrich, 1979) acerca la pintura ilusionista, todavía más, a los términos que caracterizan la imagen estética:

Una imagen es, pues, una réplica de la realidad, y por tanto es siempre verdadera. La imagen estética, sin embargo, aprehende la realidad siempre como al nuevo, pero en absoluto como algo ajeno al sujeto creador. La obra de arte (también la pintura) representa no sólo al objeto, sino que en su propia estructura, hace también presente al sujeto. El objeto artístico se mantiene en una constante dialéctica con el sujeto que lo posibilita. El autor, pero también el espectador, empíricos dan vida a ese sujeto virtual y su mundo. (Pérez Carreño, 1988, p. 187)

Ya vimos antes, de la mano de Eco (1984), que la palabra poética es aquella que crea nuevas relaciones entre sonido y concepto, uniendo frases de manera no común y comunicando, al tiempo que un significado, una emoción inusitada. No es difícil trasladar esta tesis a la pintura, ni tampoco aquella expuesta décadas antes por el Círculo Lingüístico de Praga (1970), según la cual la lengua poética tiende a poner de relieve el valor autónomo del signo: la pincelada suelta incide en este valor autónomo y, asimismo, crea relaciones inesperadas entre el plano de la expresión y el del contenido. Pero no solo adquieren un particular relieve las propiedades que caracterizan a la imagen estética sino, más ampliamente, aquellos rasgos que, según Eco, poseen los signos icónicos producidos según el modo que el autor denomina “invención” (Pérez Carreño, 1988, p. 142). Aunque esto es propio de la pintura en general y no solo de la pintura de mancha, en esta tradición se percibe con especial evidencia la idea de que tales signos están hipocodificados y son heteromáticos e indivisibles. Son indivisibles porque la notabilidad de las pinceladas, si bien revela unidades plásticas que los acabados lisos ocultan, deshace las unidades icónicas al reforzar las relaciones recíprocas en detrimento de la claridad de las figuras. Son heteromáticos porque la carga y textura de las manchas incide en la diferencia material entre estas y el motivo, destacando aquella semejanza de la que ha de surgir forzosamente lo semejante (Pérez Carreño, 1988). Y, sobre todo, son hipocodificados

porque, cuanto más suelta es la mancha, los esquemas lineales tienden a ser menos rígidos y, por tanto, más débil la codificación. Hay, pues, una cierta identificación de lo estético con el poder sugestivo de las imágenes borrosas y, en general, de todas aquellas visualidades que se resisten a explicitar su contenido:

Otro hecho sintomático del uso de la definición en la imagen dominante es justamente su ausencia en imágenes caracterizadas como “estéticas”. El *sfumato*, la niebla son utilizados como signos de esteticidad. Postales, carteles, películas, también pinturas, estampan el sello de lo poético, utilizando este recurso, ya que según la visión del mundo que sustentan estas imágenes lo poético no ha de ser ni exacto, ni verídico, en oposición clara a lo científico, lo real. (Pérez Carreño, (1988), p. 189).

En este caso, tales nociones acerca de la imagen poética se ubican en el marco de una reacción, o resistencia, a la nitidez de la imagen contemporánea y su “pretendida asemantividad” (p. 188). Frente a un tipo de imágenes que ocultan su retórica y punto de vista y que, desde su fingida transparencia, se proponen como objetivas y veraces, se impone, en el arte, la necesidad de acabar con los iconos naturalizados proponiendo códigos nuevos “que muestren la falsedad o la vacuidad de los anteriores”. El objetivo de esta crítica serían todas aquellas imágenes en las que impera un código dominante o en las que, cuanto menos –si asumimos que probablemente no exista “un código compartido por todos y cada uno de los Modos de Producción de imágenes” (p. 184)–, es posible detectar una cierta similitud en la manera en que unos medios y otros vehiculan sus contenidos. Frente a estas imágenes, que podemos llamar cotidianas, la producción de imágenes artísticas constituye “una tarea de desmitificación a la vez que de ampliación de los límites de nuestro conocimiento” (p. 188).

Aunque, habida cuenta de la trascendencia que intuimos en este proyecto, la labor desmitificadora del realismo de mancha se antoja mucho más discreta y de bastante menos alcance que la ejercida por los medios artísticos contemporáneos, no es cosa menor la relación de este tipo de pintura con la subversión de códigos dominantes ni, tampoco, la repercusión de ello en nuestro conocimiento de lo aparente. A la hora de profundizar en este punto debemos enfrentarnos, en primer lugar, a la consideración del lenguaje realista

en tanto que imagen transparente, una caracterización que, si bien puede ser aplicada a determinados realismos (especialmente fotográficos y audiovisuales) cuyo interés por no adular el contenido documentado suele conducir a una voluntaria supresión estética, no termina de casar con la naturaleza de un lenguaje pictórico que, como hemos visto, persigue antes la sugerencia que la explicitud. Lo que ocurre es que este lenguaje, y con él sus posibilidades estéticas, se inscriben en un paradigma visual que parece dejar poco espacio a la subversión, sobre todo si tenemos en cuenta que sus principios más generales (entre otros, la adecuación a una experiencia óptica monocular y un riguroso orden indéxico) son compartidos por el cine y la televisión (Pérez Carreño, 1989). No en vano, nuestra familiaridad con el lenguaje de los medios de masas ha contribuido de manera decisiva a “la facilidad de lectura del realismo figurativo” (p. 186), alimentando, de paso, aquella supuesta objetividad que ha hecho de la pintura realista un blanco secular de la crítica, fundamentalmente porque su neutralidad implica bien una renuncia a los valores subjetivistas y esteticistas demandados por las cosmovisiones del simbolismo y el formalismo (cuya influencia, lubricada por ese romanticismo de base que parece no querer abandonar la producción y recepción pictórica, llega hasta nuestros días), bien una inhibición valorativa que resulta imperdonable, casi colaboracionista, para los modelos artísticos actuales.

Sin embargo, no se puede extraer de la convencionalidad de su sistema de códigos una supuesta incapacidad a la hora de desafiar los iconos naturalizados ni, mucho menos, identificar la facilidad de lectura del realismo con una actitud complaciente ante los modos de producción vigentes en los lenguajes visuales cotidianos. Ello implicaría, si trasladamos este prejuicio a la clásica distinción entre lengua cotidiana y poética, que solo la poesía dadaísta o, en general, aquella que subvierte los principios más elementales del lenguaje verbal hasta abrazar el sinsentido es capaz de proponer nuevas relaciones entre signo y concepto, un extremo claramente errado si tenemos en cuenta que cualquier ejercicio de extrañamiento o desautomatización solo puede tener lugar sobre un trasfondo de familiaridad en el que se conserven determinadas convenciones. Y es que, tal y como vimos en Goodman (2018), “Los descubrimientos sólo se convierten en conocimiento disponible cuando son preservados de forma accesible” (p. 234), esto es, si se mantienen los indicios suficientes que permitan encauzar nuestra lectura según las leyes de un paradigma visual dado. Así como los hallazgos de la poesía solo pueden ser percibidos en

el seno de un lenguaje cuya gramática conozcamos, ya que una sucesión de grafías ininteligibles no nos daría ninguna clave acerca de la hipótesis de interpretación adecuada, la ruptura con los signos pictóricos vigentes ha de darse necesariamente con relación a esta vigencia. La crítica del cubismo al punto de vista renacentista y su repercusión en el relativismo de la percepción y representación visual es funcional en la medida en que sus formas mantengan un pie, o algo más que eso, en lo convencional. Incluso los ejercicios más nihilistas, como los de la abstracción geométrica o la pintura monocroma sacan ventaja de la expectativa de sentido propuesta por el formato pictórico, un medio cuya raigambre cultural condiciona la actividad que sobre él se ejerce en una medida difícil de ponderar a primera vista.

En el caso del realismo ilusionista no es necesario abstraerse tanto para establecer el tipo de lectura que sus principios y tradición prescriben. Todos aquellos recursos orientados antes a la reconstrucción de la sensación que de la percepción, como la indexación de los elementos en función de un punto de vista dado o la adaptación de los tonos locales a las condiciones lumínicas del conjunto constituyen los primeros y más generales indicios acerca de lo que cabe esperar de su lenguaje. Si la pertenencia de este lenguaje a la más amplia categoría de figuración ya condiciona de manera decisiva su lectura (en la que, más allá de la apreciación estrictamente formal habilitada por el modernismo, acabaremos buscando un sentido icónico), la reducción de este campo a los principios vasarianos, o a lo que queda de ellos en el realismo de mancha de la modernidad, estrecha todavía más los límites de nuestras expectativas. No obstante, aunque en este caso ya no bastará cualquiera de las múltiples hipótesis que nos permitiría, en una figuración más amplia, encajar esta mancha en la razón de su espacio simbólico, nuestra búsqueda de sentido no es, ni siquiera bajo el gobierno ilusionista, demasiado exigente, ya que, como señalaba Gombrich (1979), “aceptamos cualquier lectura que encaje con la imagen” (p. 232). Por otra parte, aun en el caso de que algún elemento plástico se mostrase especialmente díscolo y no terminase de encajar en hipótesis alguna (ni a modo de sugerencia u objeto indeterminado en el seno de una iconicidad nebulosa, como la de la pintura impresionista), esta disrupción tendría lugar sobre el trasfondo de la promesa ilusionista y no, como sucedería en la abstracción, bajo los códigos de una modalidad visual en el que tal autonomía es esperable (algo que hemos visto, por ejemplo, en las obras de Alonso y Lafarga).

Claro que estos son ejemplos extremos en los que la familiaridad se ha tensionado hasta el punto de la ruptura, de la escisión entre el plano de la expresión y el del contenido. Ciertamente, en estos casos no podemos decir que la disrupción plástica opere exclusivamente en el marco de unos códigos ilusionistas convencionales, similares a los que gobiernan el lenguaje de la fotografía o los realismos más complacientes. Pero tampoco se dan, como decimos, sobre los códigos instituidos por la tradición abstraccionista. Más bien, obedecen al juego de tensiones plástico-icónicas a los que se ha venido entregando la mayor parte del realismo de mancha modernista y contemporáneo, unos juegos en los que es fundamental el poso ilusionista, pero también otros factores como el valor intrínseco del color y la textura o las connotaciones emocionales, subjetivas, autógrafas en fin, que el propio artista aporta a la expresión.

Este juego de sugerencias redundante, como venimos señalando, en el placer estético que se deriva del reconocimiento, y ello incide, asimismo (si tenemos presente el escenario moderno al que estamos acercándonos), tanto en la conexión, necesariamente por cauces originales, no instituidos por un lenguaje convencional, entre la imaginación del artista y la de su público, como en el valor intrínseco de la expresión. Por otra parte, el insoslayable trasfondo ilusionista de este tipo de ejercicios, al cabo subordinados a una necesaria percepción de semejanza y al mismo tiempo críticos con los modos de representación convencionales, abona el campo de los descubrimientos visuales. Según apunta Gombrich (1979), si bien los más audaces experimentos impresionistas engendraron “la noción de que la visión del artista es enteramente subjetiva”, pasando a ser concebido el pintor como alguien que pinta árboles azules y prados rojos simplemente porque los ve así, es posible que tal afirmación de subjetividad se haya exagerado:

Se da algo que merece llamarse un auténtico descubrimiento visual, y es posible ponerlo a prueba, a pesar de que nunca sabremos lo que el artista vio en cierto momento. Cualquiera que fuera la resistencia inicial ante los cuadros impresionistas, una vez gastado el pasmo del primer encuentro, las gentes aprendieron a leerlos. Y habiendo aprendido aquel lenguaje, salieron a los campos y bosques, o se asomaron por las ventanas a los bulevares de París, y descubrieron embelesados que después de todo era posible ver el mundo en términos de aquellas claras manchas y pinceladas. Los impresionistas les habían enseñado, no

ciertamente a ver la naturaleza con un ojo inocente, sino a explorar una inesperada alternativa, que resultó que encajaba con ciertas experiencias mejor que las pinturas anteriores. (pp. 281-282)

El extrañamiento al que conduce este quehacer subjetivo no solo modifica o amplía los esquemas imitativos establecidos sino que, en la medida en que estos esquemas se han ido implementando y dando por válidos en estrecha relación con nuestra forma de percibir el mundo, serán capaces, también, de ampliar los límites de nuestro conocimiento visual. El árbol azul supone, al tiempo que una enmienda a los modos de representación precedentes, una invitación a ver de este color los árboles reales, con el sorprendente resultado de que, en algunos casos, nos daremos cuenta de que determinados árboles son, en efecto, azules. Ello nos hace pensar, de nuevo, en la capacidad de desmitificación de este modo de producción de imágenes. Gobernados por el ojo estacionario (aunque se atenúe o desaparezca la claridad indéxica, continúan dándose reducciones perspectivas y los objetos se representan desde un punto de vista dado y en un tiempo y espacio contenidos en este tipo de observación) sus elementos habitan un espacio simbólico similar al de la fotografía, el vídeo o los realismos pictóricos más convencionales.

Pero esto no implica que se adhieran sin reservas a la convención sino, más bien, que todo ejercicio de subjetividad deberá atender, siempre que el resultado se siga pretendiendo realista, a los principios más básicos de su paradigma imitativo. El realista de mancha puede pintar un árbol azul, pero no puede mostrar simultáneamente una vista frontal y área del árbol ni, en general, dejar de atender a los más elementales resultados de la proyección cónica, tales como la disminución de tamaños o el hecho de que los objetos de un plano solapen a los que están detrás. Nos movemos, claro está, entre fronteras difusas. No existe algo así como un límite fijo más allá del cual comience o termine la imitación realista, y justamente por eso hemos escogido ejemplos evidentes, normas esenciales cuya transgresión menoscabaría seriamente la entidad ilusionista de una obra. No obstante, dado que los hábitos de producción y recepción ensanchan nuestras expectativas al punto de permitir, e incluso volver familiares, toda clase de distorsiones, diremos que hasta las estrategias de representación más subjetivas, experimentales y rupturistas pueden encontrar acomodo en este paradigma imitativo. En cierto modo, el desarrollo del realismo de mancha desde el siglo XIX hasta nuestros días ha sido capaz de

reducir al mínimo la estructura ilusionista, conservando indicios de lectura como la profundidad, la indeterminación atmosférica y la superposición de planos y dejando lo demás al arbitrio de la sugerencia y los juegos plástico-icónicos más intuitivos.



Figura 28. *The mystery of the green van*, de José Luis Ceña Ruiz (2018)

Podemos ilustrar este avance ilusionista a través de una obra como *The mystery of the green van* (Fig. 28), de José Luis Ceña Ruiz. Aquí, el peso de la sugerencia es mucho mayor que en la pintura de Rorris, hasta el extremo de constituir uno de esos ejemplos limítrofes cuya inhibición descriptiva, unida a las tentaciones abstraccionista del pintor, nos obliga a hilar fino a la hora de establecer qué queda aquí del ilusionismo al que venimos acercándonos. Tanto la caravana como la figura que se asoma a ella, sin duda los protagonistas de la escena, son, junto con los árboles del segundo plano, los únicos objetos identificables. Más allá de ellos, solo podemos distinguir que al fondo hay un cielo y que, en la parte izquierda del cuadro, se erige lo que podría ser una montaña o, caso menos probable (sobre todo por su tono marrón verdoso), una carpa de circo. Del resto de

elementos no podemos decir mucho más. Se trata, en su mayoría, de acumulaciones de color y materia cuyos tonos y formas no se nos antojan, en rigor, demasiado naturalistas, y que, con la excepción de lo que parece una especie de bolardo (a la izquierda de la furgoneta), somos incapaces de identificar. De hecho, dado que muy probablemente muchas de estas manchas ni siquiera estén motivadas por objetos reales, presentes o no en la escena, debemos preguntarnos si el pintor, a la hora de crear estas marcas, tan solo se ha regido por criterios formales, y si, en consecuencia, una vez establecidos los elementos figurativos del plano, el artista ha podido dar rienda suelta a sus pulsiones plásticas sin volver a preocuparse por lo convincente que, desde el punto de vista realista, fuera a resultar su obra.

Observando la escena, no parece osado responder de forma negativa a estas cuestiones. Está claro que, pese a las abstracciones de color, hasta los signos plásticos más libres e indeterminados (incluso aquellos que, por su estridencia, parecen amenazar el cariz naturalista de la escena) si bien no siempre obedecen con docilidad a la lógica ilusionista, tampoco la trasgreden hasta el punto de romperla. Es especialmente notorio el hecho de que, pese a que en algunos casos estas manchas no han sido moduladas en función de su cercanía al espectador (los colores son igual de intensos en todos los casos y no siempre hay una reducción de tamaño que nos ayude a constatar que, en efecto, ciertos elementos están más lejos que otros) somos capaces de ubicarlas en distintos planos de profundidad, y podemos hacerlo, además, sin que exista una evidente guía perspectiva. Y es que, pese a la libertad del pintor, la mayoría de signos plásticos concuerdan con nuestra experiencia de lo aparente: están anclados al plano de tierra y su estratégica superposición genera ritmos visuales análogos a los que encontramos en el mundo real. Aunque algunas marcas, como el plano asalmonado que encontramos en el cielo o la línea sinuosa y rosada que atraviesa el plano en la parte superior izquierda, son bastante improbables desde el punto de vista naturalista, no parece que su presencia atenúe las cualidades ilusorias de la obra. Esta escena, y el ilusionismo en general, sacan provecho de nuestra tendencia a conformarnos con cualquier hipótesis visual que nos parezca verosímil, especialmente si lo que imita el plano de la expresión es una experiencia relativamente instantánea, donde no podemos atender de manera simultánea más que a dos o tres elementos:

Pertenece a la esencia de la atención el ser selectiva. Podemos centrarnos en *algo* que está en nuestro campo visual, pero no en *todo*. Toda atención ha de tener lugar contra un trasfondo de falta de atención. La conciencia intensificada de la realidad es algo en lo que sueñan los místicos, pero que no podemos realizar. El número de estímulos que inciden sobre nosotros en un momento dado –si es que pudiera contarse– sería astronómico. Para ver tenemos que aislar y seleccionar. A mi juicio, el verdadero milagro es que podamos almacenar suficientes impresiones para que quede garantizado el reconocimiento de lo familiar. (Gombrich, 1987, pp. 15-16)

La mancha dividida, y los propios accidentes de la expresión pictórica, sean más o menos intencionales, más o menos azarosos, sugieren, dentro de las limitaciones de su medio, el caos de la sensación visual. Impresionistas y neoimpresionistas trataron de sistematizar esta clase de imitación, quizá desde la convicción de que era posible acceder a la imagen retiniana y de que esta consistía, además, en una sucesión regular de puntos de color. Pero tal estrategia no tuvo en cuenta que estos estímulos, incluso a nivel fisiológico, son seleccionados y aislados según la atención que prestamos a cada elemento, de modo que muchos de los estilos realistas desarrollados con posterioridad trataron de corregir esta aplicación indiscriminada de manchas implementando esquemas, tradicionales o no, que clarificasen determinados elementos, quedando otros sumergidos en la niebla de la desatención. Como hemos visto en la obra de Ceña Ruiz, los contrastes entre sugerencia y descripción suponen una de las vías más fértiles de experimentación ilusionista, experimentos que suponen tanto una invitación a ver el mundo en términos de manchas y contrastes cromáticos como, por extensión, una crítica, o ejercicio de desmitificación, sobre los códigos visuales establecidos.

Pérez-Jofre (2014) indaga en lo que él llama “el recurso de la borrosidad”, técnica que posee, tanto en fotografía como en pintura (alude, respectivamente, al desenfoque fotográfico y a la técnica pictórica del difuminado) efectos asociados a “una descripción ambiental del espacio”. Así, “en tanto que disminuye la cualidad descriptiva de la imagen, se da también un aumento de la atención del espectador”, haciendo que este “se implique de manera activa en la construcción de sentido, desde una perspectiva crítica” (p. 1). Artistas como Gerhard Richter (Fig. 29) o Vija Celmins, a quienes el autor menciona más adelante, han encontrado en la fotografía, y en concreto en recursos tales como el

desenfoco, el ruido visual, la interferencia o el deterioro material y digital, una fuente de inspiración a la hora de atenuar, emborronar o destruir la legibilidad del icono. En estos casos, lo que se pone en valor de la imagen técnica no es su precisión o su capacidad descriptiva o documental sino, antes bien, su indeterminación. Así como los hiperrealistas se valen de la fotografía para construir escenas en las que todo está dado y descrito de antemano, consiguiendo, con ello, desactivar la implicación activa y crítica del espectador, Richter y Celmins, por el contrario, tematizan aquellos accidentes fotográficos que dificultan la percepción del motivo, convirtiendo la precisión en sugerencia y defraudando con ello la promesa de nitidez asociada a la fotografía. De este modo el espectador tiene que hacer un esfuerzo extra, y la imagen, acaso anodina en su versión original, empieza a resultar seductora. Como explica Pérez-Jofre (2014), “La mirada es una forma de posesión simbólica y aquello que se nos niega parece, por eso mismo, más interesante” (p. 11), algo que queda patente en la serie *Nudes* (2001), de Thomas Ruff (1958), donde las imágenes, de carácter pornográfico y descargadas de Internet, son sometidas a una serie de distorsiones que redundan en su atractivo y sugerencia.



Figura 29. *I.G.*, de Gerhard Richter (1993)

Por lo que se refiere a Richter, el autor interpreta que, en algunas de sus obras, el recurso de la borrosidad y la consiguiente implicación perceptiva del espectador dan lugar a un nuevo nivel de sentido: el de la crítica socio-política. Podemos ver esto en la serie *18. Oktober 1977* (1988), donde el artista aborda la muerte en prisión de varios dirigentes de la Fracción del Ejército Rojo aplicando a las fotografías aparecidas en prensa su característico efecto de desenfoque. Esta pérdida de nitidez hace que el espectador examine el medio en busca de unos detalles que no terminan de llegar, sembrando dudas acerca de la verosimilitud de unas imágenes con las que la prensa ilustró en su momento la versión oficial difundida por el gobierno alemán, según la cual se habría tratado de un suicidio colectivo:

Es esa misma dificultad de la visión lo que nos obliga a intentar saber qué está pasando. No es una imagen evidente, que nos da todo presente, como una verdad objetiva; nos lo ofrece como una posibilidad, como una realidad fluctuante, relativa y cuestionable. El espectador se ve forzado a tratar de entender qué está ocurriendo. Este querer saber sería uno de los objetivos conceptuales del tratamiento; es una metáfora de la necesidad de conocer mejor, de traspasar el velo o la niebla de la información imprecisa, errónea y manipulada. (Pérez-Jofre 2014, pp. 14-15)

Todo esto nos hace pensar en las cuestiones antes señaladas acerca del papel de la imagen poética en tanto que reacción a la nitidez de los medios visuales de masas. Recordemos que la imagen dominante adolece de todo aquello que poseen las imágenes caracterizadas como estéticas, instaladas unas en el detalle y la garantía de veracidad y apuntando, las otras, hacia lo inconcreto e inexacto (Pérez Carreño, 1988). Siendo esto así, y dado lo mucho que comparte el lenguaje del realismo pictórico con los de la fotografía o el vídeo, los modos de representación ilusionistas se antojan especialmente útiles a la hora de desnaturalizar los iconos convencionales, imprimiendo sobre la supuesta transparencia de los referentes gráficos escogidos (imágenes periodísticas, fotografías de archivo público o privado, fotogramas de películas y programas televisivos, etc.) un velo de indeterminación que, al tiempo que deshace las expectativas de claridad, traslada la atención hacia el propio medio y sus recursos imitativos.

Luc Tuymans (1958), a quien se suele comparar con Richter –el propio artista ha reconocido esta influencia, ejercida sobre todo por *18. Oktober 1977* (Fig. 30)–, también usa como referencia fotografías de la actualidad sociopolítica, desafiando, a la manera de aquel, la supuesta objetividad de este tipo de documentos. No obstante, pese a que Tuymans profundiza, quizá con mayor frecuencia e intensidad que Richter, en las heridas abiertas de la sociedad europea y, principalmente, belga –como el nacionalismo flamenco, el Holocausto o el asesinato de Patrice Lumumba (Fig. 31)–, lo cierto es que su técnica se aleja de lo fotográfico en un grado bastante mayor que la de Richter, dando como resultado unos testimonios visuales más subjetivos y deformados, pasados por el filtro de la memoria individual y colectiva (Schwabsky, 2002). Aquí, lo pictórico transmuta definitivamente el carácter de la imagen original de la mano de una paleta escueta en la que abundan los tonos grises y terrosos (con la puntual aparición de verdes y amarillos gastados), y de unos trazos indolentes que rehuyen el detalle, la profundidad y los contrastes intensos. Ello sugiere un testimonio desapasionado o, cuanto menos, ambiguo, donde hasta las referencias más incisivas acaban percibiéndose con la misma distancia con que observamos el resto de su obra, en la que, por lo demás, abundan los retratos, la escenas de la vida cotidiana y, puntualmente, las referencias a otras obras pictóricas.



Figura 30, arriba, izquierda. Una de las quince piezas que conforman la serie *18. Oktober 1977*, de Gerhard Richter (1988)



Figura 31, arriba, derecha. *Lumumba*, de Luc Tyumans (2000)

De todas formas, no nos preocupan tanto los deslizamientos hacia el arte político como el trasfondo ilusionista de este tipo de ejercicios. Si saltamos por encima de las obras más cáusticas, más evidentes en su crítica y confrontación intertextual, podemos encontrar propuestas en las que la atenuación, por vía pictórica, de la claridad de la fotografía resulta más íntima y discreta, fruto de un ejercicio subjetivo en el que las imágenes (a veces casuales y anodinas, a veces conectadas por razones biográficas y sentimentales al imaginario del pintor) son pasadas por el tamiz de la mancha con resultados más cercanos a reflexión personal que al mensaje crítico. En lo que es, quizá, el caso más destacable de apropiación fotográfica en una práctica a la sazón naturalista, cabe mencionar las series de Mark Tennant (1950) en las que el pintor incorpora referencias a fotografías antiguas o personajes y sucesos icónicos, reales o de ficción. En este caso, lo llamativo de Tennant no es el carácter híbrido o apropiacionista de sus obras (lo que, en el ámbito contemporáneo, no resulta precisamente original) sino la absorción de tales referentes en un lenguaje genuinamente pictórico. Formado en el realismo de *alla prima* y la pintura del natural, el norteamericano compagina sus retratos y estudios de modelo desnudo con el uso de fuentes fotográficas y otros materiales visuales.

El hecho de que en este último caso no exista un cambio de registro (si acaso el viraje de la paleta hacia tonos apagados o monocromáticos) hace que las referencias insertas en el plano de la expresión habiten un mundo pictórico similar, si no idéntico, al que envuelve sus motivos naturales. Mientras que en el caso de los hiperrealistas, fotorrealistas y realistas pop en general es el lenguaje de la fotografía o la ilustración el que usurpa el medio pictórico, en las imágenes de Tennant se invierte este efecto y es la pintura la que deconstruye lo simbólico, devolviendo a unos iconos inertes la vivacidad y atmósfera características del ilusionismo pictórico.

En cierto modo, si pensamos en el efecto desmitificador o, como señala Foster (2001), pacificador que los lenguajes gráficos de la publicidad y la fotografía imprimen sobre lo real, cabría interpretar que Tennant, al invertir el proceso, revitaliza y, en su caso, redramatiza las imágenes que le sirven de referencia. Sin embargo, pese a que los modos de persuasión característicos de la pintura naturalista ubican al espectador ante la ilusión de una experiencia directamente vivida, dada la naturaleza popular de los referentes es difícil que tal ilusión se consume. Lo que se percibe es, más bien, una imagen



Figura 32. *Snow White II*, de Mark Tennant (2017). Lo llamativo de esta apropiación pop, y la razón por la que cabe distinguirla de los muchos ejercicios similares que encontramos en el realismo lineal, es que aquí los referentes externos (principalmente la figura de Blancanieves, pero también el resto de personajes) han sido incluidos en un espacio ilusionista que no es, pese a todo, el plano textual de la mayoría de realismos pop sino un ámbito profundo, atmosférico, y en cierto modo naturalista, donde lo pictórico se apropia del referente, y no al revés.

ambigua, cuyo tratamiento atmosférico no termina de dar vida a unas escenas inexorablemente pretéritas, pasto de viejos anuncios o documentos periodísticos de archivo. Es posible, incluso, que esta rematerialización del pasado, prometedora en un principio pero finalmente desalentadora, no haga sino ratificar la enorme distancia desde la que miramos, hundiendo aquellas imágenes ya de por sí inocuas en el limbo de una pictoricidad fatua, simulacral. No obstante, y debido a la ambigüedad comentada, no podemos descartar que este carácter irreal, de ensueño pictórico, haga las veces de puente entre la memoria del pintor y la de sus espectadores, quienes serían invitados a compartir con él la misma alucinación reminiscente. Ello haría de la formulación pictórica un intento no ya de reactivar aquellas imágenes pretéritas -una empresa a todas luces vana- sino de convertirlas en la materia de una memoria sentimental e íntima, como si el recuerdo colectivo que constituyen las fotografías y documentos gráficos populares pasara a ser, aquí, un recuerdo individual, pasado por el metabolismo sentimental de quien se lo apropia

y lo recrea. Aludiendo a Foster y, en concreto, a su relectura del seminario de Lacan sobre la mirada, Fernando Castro Flórez (1996) interpreta la gestualidad del acto pictórico como apaciguamiento de la mirada:

En su extremo apolíneo hacer cuadros es apaciguar, por medio de las perfecciones de la superficie que tratan de sosegar a la mirada, de garantizar al observador una mitigación de su mortífero abrazo, ese raptó dionisiaco que lleva a la superficie, abre los ojos desmesuradamente, a la pulsión de muerte. Tal es la contemplación estética de acuerdo con Lacan: cierto arte puede intentar un *trompe-l'oeil*, pero todo arte aspira a un *dompte-regard*, a una doma de la mirada.

El realismo ilusionista, sobre todo en su versión moderna —que, en su agitación de las tensiones plástico-icónicas, acentúa las fricciones entre lo desconocido y lo familiar— parece participar de ambas aspiraciones. Por un lado, el pintor ilusionista no puede sino apaciguar la inabarcable infinitud de lo aparente, convirtiendo sus estímulos en relaciones visuales adecuadas al plano de la expresión y ofreciendo al espectador una imagen que siempre aparecerá mitigada, desprovista en gran medida de la abrasadora intensidad de lo real. Por otro lado, el tipo de realismo que nos preocupa parece conjugar esta inevitable necesidad de comprender y apaciguar la realidad con un intento de conservar, dentro de las limitaciones de su medio, el carácter indómito de lo aparente. El hiperrealismo de Estes o determinados realismos pop se decantan de manera decidida por un apaciguamiento en el que la intensidad, si aparece, es distinta a la que pueda emanar del lenguaje ilusionista, menos inmediata y fundamentada, en todo caso, en unos juegos intertextuales que apelan a nuestra cultura visual y a los prejuicios y expectativas que dependen de ella. La pintura de Tennant, por su parte, recoge los testimonios ya domados por una mirada ajena y los reformula en clave pictórica, imprimiéndoles la energía de lo aparente y convirtiéndolos, de la mano de la estética imitativa y sus fricciones, en un enigma visual que el espectador ha de sosegar de nuevo.

La heterodoxia en cuanto a las fuentes de las que proviene lo real no es novedosa si pensamos en la pintura figurativa en general, e incluso en otros tipos de pintura realista, pero resulta especialmente llamativa al hablar de una clase de realismo en la que los recursos imitativos parecen obedecer, si no la pintura del natural, sí al menos al testimonio

visual de una realidad conocida, experimentada de primera mano por el pintor. Aunque, desde su invención, la fotografía ha sido un recurso ampliamente explotado por los pintores, lo cierto es que su utilización ha venido constituyendo más un apoyo técnico o una fuente de inspiración en cuanto a encuadres y escenas originales que una referencia explícita. Además, por lo que respecta a Tennant y a otros artistas que han usado este material de forma parecida, la fotografía no se inserta a modo de *collage* o pastiche posmoderno sino que es reinterpretada pictóricamente y, por tanto, situada al mismo nivel que el testimonio de la experiencia vivida.

Esta no discriminación de las fuentes nos aboca, por lo que respecta al estatus del realismo ilusionista, a una lectura ambivalente en la que no resulta claro el camino a seguir. Por un lado, la puesta en cuestión del referente natural (ya sea representado en directo o a través de una amplia documentación) en tanto que vía privilegiada del realismo moderno nos sugiere que, en nuestros días, el efecto de lo real experimentado ha perdido intensidad o, lo que es lo mismo, que los realismos más comprometidos con el fenómeno visual, ya cuestionados por las posibilidades de la fotografía desde finales del siglo XIX, han sido finalmente desactivados por la inflación contemporánea de imágenes. En esta tesitura, sería ingenuo fiar a los criterios de autenticidad modernos la representación de unas imágenes que, sea como sea, acabarán cayendo en el mismo saco de lo especular e indolente. La otra posibilidad, alejada de la anterior aunque no del todo incompatible con ella, es que la representación ilusionista no solo no haya perdido su capacidad de crear imágenes especialmente sensuales y pregnantes sino que, por el contrario, la haya extendido a un tipo de contenidos en primera instancia ajenos a la performatividad del lenguaje ilusionista.

Al cabo, ambas lecturas parecen remitir a la cuestión fronteriza de si son los lindes de la pintura los que se han diluido en el magma de la imagen contemporánea o si, por el contrario, lo que han hecho ha sido extenderse, sin perder su integridad, desde unas coordenadas modernas ligadas a la capacidad del pintor de poetizar su experiencia de lo real hacia un ámbito en el que se descubre como posible la aplicación de aquella poética de lo aparente a vivencias mucho más lejanas y ya cristalizadas en lo simbólico. No obstante, esta expansión atañe más a aquellos planteamientos realistas que han hecho de la estética imitativa moderna (basada en un extrañamiento genuinamente pictórico) su principal fuente de valor que a los realismos fundamentados en la relación del pintor con su referente, ya sea esta relación de tipo racional, escultórico o cézanniano, como hemos visto

a través de López o Uglow, ya sea cercana a la empatía táctil de Van Gogh, una modalidad que ha acabado llevándonos a la obra de Francis Bacon o Lucian Freud, entre otros.

Parece, pues, que una apropiación como la de Tennant concierne de manera especial a un tipo de realismo que pone en valor, principalmente, la estética imitativa que irradia del lenguaje de la pintura y sus juegos plástico-icónicos, sobre todo si tenemos en cuenta que el protagonismo de estos juegos tiende a poner en un segundo plano, cuando no a volver irrelevantes, los dogmas modernos en torno a la autenticidad, vitalidad o inmediatez de las fuentes pictóricas. En todo caso, lo fundamental de esta serie, sobre todo en lo que respecta a sus diferencias con los realismos pop u otro tipo de pintura híbrida, es que los referentes gráficos no son tomados de manera directa para aludir a lo que en ellos hay de artificial, impersonal o distanciado, sino que aparecen en el plano de la expresión de una manera similar a como lo haría una experiencia visual directamente vivida o, cuanto menos, al modo en que este tipo de experiencias han venido recreándose en el realismo de la modernidad. Pese a que en algunas obras de Tennant, o de otros ilusionistas contemporáneos, la intertextualidad es tan evidente que no podemos dejar de tener en



Figura 33, arriba, izquierda. *Clorox*, de Mark Tennant (2019)



Figura 34, arriba, derecha. *On the floor*, del mismo autor (2019)

cuenta sus implicaciones –que exceden los argumentos del ilusionismo y que, en muchos casos, no son ajenas a los postulados artísticos de los realismos pop o de propuestas como

la de Richter y Tuymans—, lo cierto es que, en la medida en que hablamos de un realismo volcado en la estética imitativa, no podemos sino considerar estos juegos textuales de manera subsidiaria, como fuente de inspiración o alimento visual de una práctica esencialmente pictórica.

Pensando en el componente desmitificador que bajo las cuestiones analizadas en este capítulo cabe observar en la intertextualidad de Tennant, aún podemos dar cuenta de otra de las incursiones de este pintor en el mundo de la fotografía (Figuras 33 y 34). En este caso, los referentes no son populares o de archivo sino que, al menos en apariencia, han sido capturados o seleccionados por el pintor. Se trata de instantáneas que, por su composición, color e iluminación parecen haber sido tomadas de la manera más casual e indiscriminada por la cámara de un teléfono móvil. En ellas vemos a jóvenes en ambientes urbanos, laborales o domésticos rabiosamente cotidianos y en ocasiones festivos, el tipo de imágenes que uno podría encontrar en un teléfono perdido o en la red social de algún joven universitario. Aunque, aquí, la naturaleza de las escenas parece casar más con los principios de autenticidad del realismo moderno que en el caso anterior, los ángulos de visión, a menudo aberrantes, picados o demasiado cercanos al referente, y el cercenamiento de algunos personajes por un encuadre que se antoja poco meditado hace de estas obras un producto desprejuiciado y lúdico, rupturista con respecto a las normas compositivas más básicas. No obstante, el tratamiento que Tennant da a estas escenas es tan pictórico como el de sus estudios del natural. El hecho de que la mancha sea suelta y sintetice los planos de color más relevantes discrimina los puntos de interés de la imagen, resaltando determinados elementos y atenuando u omitiendo otros, de manera que la profundidad, la descripción de los volúmenes o los juegos cromáticos dotan a la obra de una vitalidad que difícilmente encontraríamos en su versión fotográfica.

Por otra parte, en un último puente tendido hacia la pintura de los primeros realistas (tras los modelos de Degas, Cézanne y Van Gogh, en los que hemos encajado buena parte de los estilos y aspiraciones del realismo del siglo XX), podríamos inscribir las últimas obras de Tennant, así como otras que van en la misma dirección, en el patrón imitativo concebido por Manet. Es probable que en este vínculo haya más correlación que causalidad, en la medida en que parece perfectamente concebible una obra como la de Tennant sin pensar en alusiones al maestro francés. Sin embargo, siquiera a modo de índice, la pintura de Manet, sobre todo tal y como la estudia Fried (2014), se muestra

bastante útil a la hora de mirar, desde su luz, a este tipo de incursiones en los instantes de la vida urbana contemporánea.

Existen, al menos, tres factores desde los que podemos respaldar este vínculo. En primer lugar, y desde un punto de vista formal, relativo en este caso al uso de los colores en la composición lumínica de las escenas, hay en estas obras de Tennant un efecto de *flash*, de mirada congelada ante un devenir que, capturado en un instante aparentemente indiscriminado, que no transmite demasiada información acerca de la secuencia narrativa a la que pertenece, nos recuerda a esa revelación manetiana en la que las figuras aparecen de forma abrupta, bañadas por una luz frontal desde la que parecen iluminadas, como señalaba Foucault (2004), por la mirada del propio espectador. En segundo lugar, y en estrecha relación con el punto anterior, es significativo que el pintor se acerque a la realidad social a través de unos instantes de vida que se muestran crípticos, casuales, poco reveladores en cuanto al contexto en que acaece la escena y que, al mismo tiempo, este acercamiento, quizá gracias a lo familiares que nos resultan las instantáneas y a lo que, con base en esta familiaridad, podemos colegir de ellas, resulte tan oportuno, tan a la medida de una vida juvenil, urbana, nocturna, cuya espontaneidad repele la imposición de cualquier estructura narrativa que intente constreñirla.

En tercer lugar, y en este caso cabe aludir también a las obras anteriores de Tennant, a su serie sobre Blancanieves o a su uso de documentos fotográficos de los años 50 y 60, es interesante la conexión de este tipo de propuestas con el imaginario popular (pensemos asimismo en la obra de Borremans), un imaginario que parece circunscrito, en lo que a Tennant se refiere, a un ámbito algo más íntimo, que no por ser de dominio público deja de relacionarse intensamente con su propia memoria. Ello nos recuerda al riguroso estudio que Fried (2014) dedica a las fuentes de Manet y, en concreto, a aquella idea, propuesta por Shapiro, de que Manet eligió los temas de sus cuadros “porque eran su mundo en un sentido abierto o simbólico, y estaban íntimamente relacionados con su persona o su mirada” (p. 38). Algo que también podemos ver en las obras de Iván Floro, en esas instantáneas de infancia a las que el pintor aplica el lenguaje de la mancha para llevarlas a un terreno casi onírico, fragmentado, donde los hitos que vertebran la memoria materialista de la infancia aparecen aquí y allá como iconos de un paraíso perdido. Los letreros y logotipos, el *merchandising* y los artículos electrónicos no se presentan, al modo del arte



Figura 35, arriba, izquierda. *Ice*, de Mark Tennant (2019)



Figura 36, arriba, derecha. *Bike*, del mismo autor (2019)



Figura 37, izquierda. *Game Over I*, de Iván Floro (2018)

Figura 38, arriba. *Street Fighters*, del mismo autor (2018)

pop, recreados en su literalidad aséptica, en su disposición publicitaria, sino insertos en la atmósfera de la vida, siendo huellas de una intrahistoria y, por tanto, humanizados.

Volviendo al tema de la temporalidad, aquí también encontramos, especialmente en *Street Fighters* (Fig. 38), ese “énfasis en el fragmento temporal aislado” que Nochlin (2004, p. 25) atribuía a las composiciones de Degas pero que podemos vincular, acaso con más derecho, a la pintura de Manet. Pese a que (conviene insistir en ello) los encuadres cercenados de Tennant y Floro, así como lo instantáneo de sus escenas, nos remiten antes al amateurismo de la fotografía doméstica que a las convicciones manetianas, los estudios de Fried (2014) en torno a la temporalidad de Manet, así como la antítesis teatral-antiteatral con la que el autor (2000) interpreta la pintura francesa del siglo XVIII resultan de interés a la hora de abordar la especial relación de los personajes del cuadro con el espectador, cuestión que nos resulta, al menos del modo en que hoy se concreta, característica del ilusionismo contemporáneo. Los problemas que pueda haber actualmente en torno de la representación de escenas en las que interviene el ser humano distan mucho de aquellos que Fried destaca al respecto de la pintura francesa de los siglos XVIII y XIX y, desde luego, cuesta trabajo pensar que un artista de hoy se plantee este tipo de obras bajo una exigencia de verosimilitud basada en la persuasión dramática. Desde hace mucho tiempo, al menos desde que Manet rompió la cuarta pared con esos personajes que miran directamente al espectador —ya nos dice Fried (2014) que, a partir de ese momento, el recurso antiteatral de los personajes fingiendo que no están al tanto del público empieza a resultar insostenible—, no parece que sea esta una aspiración de la pintura, menos aún teniendo en cuenta que probablemente tampoco lo sea ya del teatro. Y, sin embargo, en la escenas del realismo actual aparece con cierta frecuencia, con la suficiente como para que merezca la pena dar cuenta de ello, una suerte de teatralidad cínica en la que la actitud de los personajes parece alejarse tanto de las pretensiones de persuasión dramática como de la apertura total al espectador, teatralidad que, aun excediendo, con mucho, el espectro analizado por Fried, puede ser interpretada a la luz de los problemas destacados por el autor. Hay, ciertamente, algo de ese ensimismamiento al que hemos aludido en alguna ocasión, pero este no conduce al naturalismo característico de la escenas absortivas sino a un tipo de acciones tan extrañas y difíciles de interpretar que resultan, por eso mismo, artificiales, como si los personajes representasen, o mejor, fingieran descaradamente que

representan, una escena cuya misión fuese la de desconcertar al espectador. Esto nos recuerda, también, a Borremans, y a esas escenas pretendidamente turbadoras que Searle (3 de mayo de 2005) comenta en estos términos:

What Borremans and Tuymans might share (apart from Flemish origins) is a desire to paint psychic states, a reality full of fault-lines and disjunctions. Atmosphere, touch, a quality of light, surface and scale have as much a part to play in this as drama, subject matter, action. Paintings don't need to be exciting or overtly dramatic (nor, you might say, do novels). Some of Borremans' paintings depict bizarre situations. They are better when their strangeness is understated. Most of his painted figures are in themselves expressionless, as much as they might also be characterless, however unlikely some of the situations in which they find themselves might be.⁵⁵

Lo que vemos en *Four Fairies* (Fig. 17) es un surrealismo discreto, silencioso, que no tiene demasiada prisa por mostrarnos sus grietas y, antes bien, pretende que estas aparezcan tras una contemplación demorada. Se trata de un desconcierto similar al que encontramos en esos bodegones de la tradición española, desde Juan Sánchez Cotán a Antonio López, donde a menudo aparece tras la literalidad de los objetos una cierta amenaza onírica. En la obra de Sánchez Cotán (Fig. 39), y también en la de López (Fig. 40), esta sensación proviene, al menos en parte, de la disposición de las figuras: frutas, animales y humanos que han sido colocados ahí y comparecen como estatuas en una distribución o actitud artificial, excesivamente detenida, en el caso de las figurantes de López, o de una claridad y desnudez místicas, en el de Sánchez Cotán.

55 [Lo que quizá compartan Borremans y Tuymans (aparte de los orígenes flamencos) es un deseo de pintar situaciones psíquicas, una realidad llena de fallas y disyunciones. El ambiente, el tacto, la calidad de la luz, la superficie y la escala tienen tanto que ver en esto como el drama, el tema y la acción. Las pinturas no necesitan ser emocionantes o abiertamente dramáticas (no necesitan, por así decirlo, ser novelas). Algunas de las pinturas de Borremans representan situaciones extrañas. Son mejores cuando su extrañeza es subestimada. La mayoría de sus figuras pintadas son en sí mismas inexpressivas, así como carentes de carácter, por improbables que puedan ser algunas de las situaciones en las que se encuentran.]



Figura 39, izquierda. *Bodegón de caza, hortalizas y frutas*, de Juan Sánchez Cotán (1602)

Figura 40, arriba. *La cena*, de Antonio López (1971-1980)

No se trata de teatralidad, en el sentido en que suele entenderse, sino de un rechazo consciente (al menos por lo que a López respecta) a los criterios de persuasión dramática. No parece que en *Casa de Antonio López Torres* (Fig. 41) el pintor haya pretendido representar una escena naturalista en la que se finja que el posante ha sido sorprendido, incauto y ajeno a la mirada del pintor, de camino a la puerta. Más bien, se diría que la pose no esconde su condición de tal (quizá por la posición de los pies, demasiado estática), y casi podríamos pensar que la sustancia dramática o literaria de la obra no es tanto el retrato de un paseo cotidiano por casa como una alusión distanciada a ese mismo tema, al propio hecho de pintar, o dibujar.



Figura 41. *Casa de Antonio López Torres*, de Antonio López (1972-1975)

También es frecuente, en lo que sería un ejemplo aún más obvio, por su vis lúdica e intrascendente, de este tipo de teatralidad fingida, que los personajes se entreguen a una suerte de drama dislocado donde nos asaltan, desde todas partes, fragmentos de actitudes, poses, indumentarias y escenografías sin más conexión ni sentido último que el que hallaríamos en una fiesta alucinada, en un ritual siniestro al que no hemos sido invitados y cuya liturgia desconocemos. Es lo que sucede en algunas obras de Íñigo Navarro Dávila,

especialmente en aquellas que no han terminado de ceder al impulso surrealista, como *Escena encantadora en la Provenza* (Fig. 42) o *Lovely Girls Playing*.



Figura 42. *Escena encantadora en la Provenza*, de Íñigo Navarro Dávila (2013)

Claro que estos casos, pese a resultarnos útiles por lo bien que ejemplifican la teatralidad a que nos referimos, se encuentran algo alejados del tipo del realismo de mancha más canónico. Aquí la pincelada es suelta, no percibimos esa minuciosidad de los realismos fotográficos y, desde luego, el estilo tiene más que ver con los modos de representación ilusionistas que con los de esa pintura lineal, plana, de formas claras y cerradas. Sin embargo, las propiedades semánticas de la obra no dejan de imponerse a las puramente imitativas: sigue habiendo un cierto privilegio de lo descriptivo por encima de lo atmosférico, un interés por destacar la autonomía y claridad de las figuras en detrimento de la impresión nebulosa de totalidad característica del ilusionismo e, incluso, un modelado valorista que desconecta los tonos locales del conjunto toda vez que los apaga por la constante adhesión de negro.

Ciertamente, nos interesan más aquellos casos en los que el enrarecimiento de lo real depende casi exclusivamente de los juegos imitativos, ese efecto que aparece, en parte, en *La cena* (por la manera en que están contruidos los personajes y objetos de la escena, pero sobre todo por las correcciones efectuadas en la cabeza de la mujer), y que veíamos en *Four Fairies*. Ello sucede, como explicábamos a colación de la obra de Borremans, cuando los elementos relativamente autónomos del plano de la expresión no dejan de guardar una cierta relación con el contenido, obedeciendo a las normas de su espacio

simbólico y no presentándose, pues, como un mero entorpecimiento o pantalla de materia a través de la que aparece el icono, a la manera del impresionismo y su petición de leer a través de las pinceladas (Gombrich, 1979), pero también de esos juegos informales que veíamos en el primer López o en la obra de Felipe Alonso. No en vano, hemos insistido tanto en la relación de la pintura ilusionista con el extrañamiento (siendo este prácticamente una consecuencia de aquella) que no nos sorprende esta tendencia a usar las propiedades de lo pictórico como herramienta privilegiada de distorsión y enrarecimiento de lo real. La superposición de planos de color y los torbellinos de materia se aplican a la plasmación de esas realidades en que los “intrincamientos de forma” operan pictóricamente (Wöllflin, 2011, p. 63), bien porque la propia apariencia presente de manera ostensible ese tipo de atributos, bien porque la mirada del artista aplique un patrón pictórico sobre ella, trocándola en ilusión de color y forma. Es lo que aparece en las obras más recientes de Irene Cuadrado, como Friso de perros de peluche (Fig. 43), donde el motivo, dispuesto en una composición artificial, no es más que una excusa para desplegar un sinfín de juegos formales.



Figura 43. *Friso de perros de peluche*, de Irene Cuadrado (2020)

Se trata de unos juegos similares a los que veíamos en *The mystery of the green van*, de Ceña Ruíz (Fig. 28), o a los que aparecen en la obra de Adéla Janská (Figuras 44 y 45). Pese a que esta clase de relaciones entre lo plástico y lo icónico no van mucho más allá de los caminos abiertos por los maestros purovisualistas del pasado –cabe citar, acaso como uno de los precedentes más tempranos, *Rocas y helechos en un bosque de Crossmoun, Pertshire*, de Turner (Cap. 2, Fig. 3)–, no podemos dejar de considerar originales, características de una pintura de mancha sensiblemente distinta a la del periodo modernista, el tipo de imágenes generadas por la madurez con que actualmente se

implementa este lenguaje. En primera instancia, la novedad parece residir en la mayor y más evidente presencia de tentaciones abstraccionistas, de planos de color limpios y extensos que se engarzan unos con otros en una disposición tectónica. A menudo son suprimidos la perspectiva y otros índices espaciales, de manera que la sensación de profundidad y secuencialidad recae casi exclusivamente en la superposición y despliegue de nítidas regiones de color, un efecto para el que bien valdrían, si nos hacemos cargo de las diferencias de base, los análisis que Fried dedica al tiempo y espacio de algunos expresionistas abstractos (Díaz Soto, 2011a).



Figura 44, arriba, izquierda. *Gardens*, de Adéla Janská (2019)

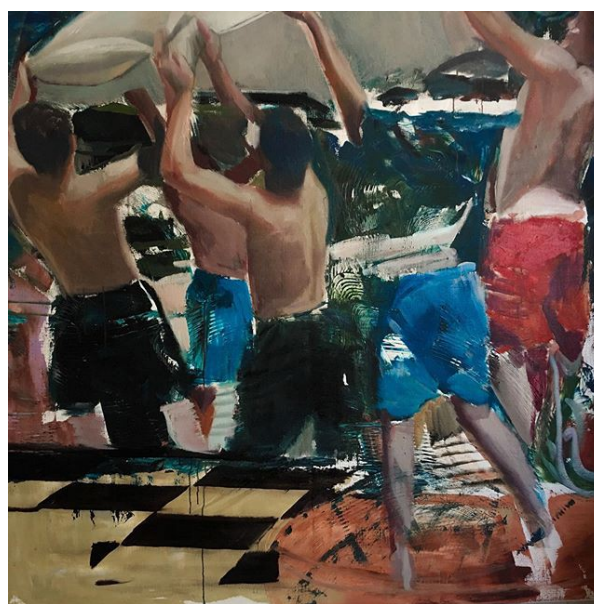


Figura 45, arriba, derecha. *Covering*, de la misma autora (2019)

Vemos que en la obra de Janská las figuras icónicas se relacionan con los planos abstractos que las envuelven casi en términos de igualdad, lo que nos hace considerar que unas y otros pertenecen al mismo espacio simbólico, a un universo de formas que no es, empero, plano, que no pide ser leído o interpretado en clave pictogramática, al estilo de la figuración de Jean-Michel Baskiat, John Walker o Julian Schnabel. En las piezas de Janská o en algunas de las pinturas de Lafarga (Fig. 46) y Golucho (Fig. 47) hay una relación de intimidad entre las figuras reconocibles, a veces de un alto grado de realismo, y los planos abstractos, quizá debido al efecto de ‘pegatina’ o *collage* con que aquellas aparecen. Esto nos hace pensar, de nuevo, en el uso que hace Manet de las composiciones y figuras de la tradición y, en particular, en esas referencias que aparecen casi a modo de *pastiche* en obras como *Déjeuner sur l’herbe*, algo que tampoco es, como apuntábamos antes, ajeno a

las pinturas de tema urbano de Tennant o a esas escenas que el pintor compone a base de fragmentos fotográficos. En estos casos, se diría que es la figura la que hace concesiones a la hora de ingresar en ese mundo de planos, viéndose obligada a aparecer en forma de silueta recortada.



Figura 46, arriba, izquierda. *Tatas*, de Paco Lafarga (2009).

Figura 47, arriba, derecha. *Alicia Rosana*, de Miguel Ángel Mayo, Golucho (2008-2012)

Claro que también encontramos estilos en los que la figura pierde su integridad y prácticamente se disuelve en los torbellinos formales de la composición, como en *New Louboutin Pumps* (Fig. 48), de Cecily Brown. Aquí las escenas se acercan a los límites de lo reconocible, si es que no los traspasan, poniendo a prueba nuestra capacidad de interpretar los conjuntos de forma y color, dándonos cuenta, con ello, de hasta qué punto es flexible el lenguaje ilusionista (o hasta qué punto infatigable nuestra tendencia a buscar figuras en el amasijo de manchas, a proyectar lo familiar sobre lo desconocido) y demostrando cuán reductible es el núcleo duro de la ilusión.

En resumen, diremos que, partiendo de esta esencia ilusionista, de este juego de equilibrios y ambigüedades que vemos en la obra de Brown, los pintores de mancha actuales, apoyados cada vez más en la colaboración de nuestro *ver en*, parecen haber encontrado un nuevo horizonte en la deliciosa gratuidad de los juegos imitativos. Sobre esta base ningún terreno está vedado y con frecuencia encontramos elementos que provienen de la foto-

grafía, la ilustración o el cine, pero sobre todo de la propia imaginación y de lo que a ella sugiere, o impone, el proceso pictórico.



Figura 48. New Louboutin Pumps, de Cecily Brown (2005)

7. OBRA DEL AUTOR, COMENTARIO PERSONAL Y CONCLUSIONES

En el año 2011, durante mi estancia en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca, empecé a desarrollar un proyecto pictórico relativamente autónomo. Aunque había estado interesado, desde mi adolescencia, en el lenguaje del realismo, hasta ese momento mi relación con la pintura había sido errática, ligada casi siempre a las asignaturas de los primeros cursos de la licenciatura. Aquí, la limitación impuesta por los presupuestos temáticos o formales de las diferentes tareas no era nada, o casi nada, en comparación con mis propias limitaciones: no conocía gran cosa ni del arte en general ni de la pintura en particular, ni siquiera en lo que respecta a sus rudimentos técnicos. Por aquel entonces, mis esfuerzos, más allá de los necesarios trabajos de clase, estaban orientados a la literatura, un medio con el que mantenía una relación mucho más estrecha, feliz y prolífica. De modo que, si bien no carecía de imaginación o sensibilidad, lo cierto es que no sabía cómo conjugarlas con los lenguajes de las artes plásticas, básicamente porque estos me eran desconocidos.

Durante mi infancia había practicado el dibujo con frecuencia, pero sin ningún apoyo externo más allá del que pudiera tener en el colegio. Durante mi adolescencia empecé a decantarme por la literatura, y, aunque me matriculé en el Bachillerato artístico, al tener que cursarlo en la modalidad a distancia, mi paso por este nivel educativo no me proporcionó demasiados saberes técnicos. Pese a ello, precisamente en esta etapa tuvo lugar lo que podemos llamar un punto de inflexión. En el libro de Dibujo Artístico de 1º de Bachillerato había reproducidas parcialmente dos obras de Antonio López García: un detalle de *Taza de water y ventana* (1971) y otro del dibujo *María* (1972). Por entonces yo no conocía a este pintor, pero algo en aquellas obras atrajo mi atención. Quizá se trataba, en primera instancia, del grado de realismo, y es posible, incluso, que mi interés hubiese sido similar de haberme enfrentado a otra obra menos enigmática pero igualmente precisa. Sea como fuere, la evidencia con que aparecía la materia pictórica, en el primer caso, y las manchas y líneas del lápiz, en el segundo, generaba una vibración, una tensión entre la propia superficie y la realidad representada que, según entiendo ahora, resultó fundamental

en la atracción que sentí en aquel momento. Lo que aquellos trazos connotaban era una actividad, un modo de representar en el que nunca se me hubiese ocurrido pensar: no traducían el ejercicio de un pintor envanecido en su capacidad de precisar detalles ni tampoco en esa gestualidad instintiva del que resuelve el motivo con pocos trazos. Era un procedimiento raro, tan discreto que no parecía humano, o en todo caso de un humano que no supiese nada acerca de los hombres, que se enfrentase a la niña como a una taza de váter, y a la taza de váter como a una niña, con distancia y sin empatía, o tal vez con una empatía que, de tan profunda, imponía una distancia sideral entre los motivos y el pintor que los mira.



Figuras 1 y 2. Fotografías de mi libro de 1º de Bachillerato. Dibujo Artístico 1, Eugenio Bargueño Gómez y Mercedes Sánchez Zarco. 2003. Editorial McGraw-Hill

Precedentes aparte, mi incursión práctica en el mundo del realismo tuvo lugar en Salamanca, donde las tres asignaturas de segundo ciclo de la modalidad de pintura estaban fusionadas en una sola, consistente en llevar a cabo un proyecto pictórico personal, sin absolutamente ningún condicionante, en unos talleres que estaban siempre abiertos en horario lectivo. Allí entré en contacto con el óleo, casi por primera vez (con la excepción de algún trabajo anterior), y aquel año lo dediqué a representar objetos sencillos, como un enchufe de pared (Fig. 3), una fuente de agua refrigerada (Fig. 5), un plato con pimientos y

una serie de botellas de cristal puestas en una cornisa (Fig. 4). En aquellos ejercicios latía un enfrentamiento brutal, casi un choque de trenes, entre mi absoluta inexperiencia, mi desconocimiento de los rudimentos básicos del dibujo y la pintura (de los técnicos, relativos a los materiales y su uso, pero también de los esquemas y apoyos que guían la representación), y una tenacidad obstinada acompañada de ciertas aptitudes a la hora de comparar la obra con el motivo y tomar decisiones en consecuencia. Esta ventaja, en pugna con aquella falta de educación artística que había venido arrastrando a lo largo de tres años, solía dar a mis trabajos (pienso ahora en los ejercicios del natural de las clases de dibujo) una pátina mediocre, aunque de una mediocridad extraña, entrópica, resultado de lo que mi absoluto desconocimiento de los esquemas restaba a mis dotes analíticas, a mi relativo buen hacer a la hora de encajar figuras y aplicar juegos de claroscuro por lo general más sutiles, más cercanas a los suaves juegos del referente que los que llevaban a cabo el grueso de mis compañeros. Pero sin esas correcciones estratégicas de luz y sombra, sin la ayuda de aquellos esquemas que hacían más intenso este contraste, más suave aquel, que ayudaban a que las manos del modelo, las piernas, la cabeza, fuesen más manos, más piernas y más cabeza, el resultado acababa siendo inconcluso, raro, desposeído de aquello a lo que llaman fuerza, expresión, gracia. Discutía esto con compañeros, les decía que, si para esa sombra del muslo habían elegido el valor más oscuro, qué habrían hecho de haber llevado el modelo una prenda negra, o de dónde habrían sacado, de haber un objeto blanco en la escena, un valor más claro que ese blanco que hacía brillar frentes y hombros. Lo mismo con ciertas formas anatómicas, mucho más acusadas, huesudas o musculosas según el su caso, y también con esos fondos que se oscurecían o se aclaraban aquí o allá para que la figura tuviese más volumen.



Figura 3, izquierda. *Enchufe* (2010)

Figura 4, derecha. *Botellas* (2011)

En alguna ocasión me hablaron de los esquemas, me dijeron que era necesario aplicar ciertas correcciones, porque no se trataba de copiar lo que se veía sino de interpretarlo. Yo tendía a rechazar aquellos apoyos, a la manera de los primeros modernos, con la salvedad de que mi nivel de ingenuidad (y por supuesto mi desconocimiento técnico) excedía incluso el alcanzado por aquellos que pretendieron acceder al fenómeno visual desnudo, dar cuenta de él sin esquemas que guiasen la construcción de la imagen. Pensaba que, simplemente observando las cosas y poniendo en su lugar cada nota de gris, como si los esquemas racionales con que seleccionamos y encajamos estas notas ya me hubiesen sido dados (o como si, de hecho, no fuesen necesarios), me aproximaría a la naturaleza según un criterio de copia que consideraba absoluto, en el que no había lugar para relativismos que me hiciesen contemplar la posibilidad de que no existía la Copia Fiel, sino imágenes autónomas, imposibles de ordenar según criterios de verosimilitud infalibles.



Figura 5. *Fuente* (2011)

Bajo estas consideraciones, cuyo resultado, viendo las obras de entonces, me hace pensar en aquella literalidad alucinada que Greenberg atribuye a las obras de Monet, desarrollé mi proyecto pictórico en Salamanca, usando los tubos de óleo que venían en la caja sin más criterios que la exclusión del negro (recomendada por un profesor) y lo que sabía acerca del color y la mezcla aditiva. Quería alcanzar no solo la precisión de Antonio López sino también su vibración, aquella atmósfera sólida y evanescente a un tiempo que yo atribuía a la opacidad de sus manchas y al modo en que estas se engarzaban unas con otras como escamas. Pensando que el uso del pincel conducía bien a la fusión progresiva de planos, bien a esos empastes gruesos, gestuales, que dejan el rastro de las cerdas, y no interesándome ninguna de las dos opciones, comencé a usar exclusivamente la espátula, una espátula pequeña, ojival, y otra más grande y cuadrada, con las que iba amasando la pintura, mezclándola en la madera (el soporte sobre el que trabajaba entonces), adhiriendo materia y extendiéndola, luego rascándola y volviéndola a poner, construyendo así una superficie escamada, llena de rasgaduras y matices cromáticos y texturales. Podía pasar días y días con un pequeño fragmento, con la sombra cálida de los enchufes o los matices del acero inoxidable de la fuente, ayudándome de fotografías y apuntes cromáticos tomados del natural y volviendo sobre lo mismo una y otra vez.



Figura 6. Bodegón realizado en el curso de pintura realista organizado por la Fundación Caja Ávila en 2011, con Antonio López y José María Mezquita.

A los profesores les gustaba lo que hacía, y no tenían problemas en que estuviese uno, dos y hasta tres meses con una misma obra. Uno de ellos me dio algunas nociones que me fueron de mucha utilidad y me habló de Morandi y Celmins, a los que yo no conocía. Poco después, ojeando un libro de arte que había comprado en un mercadillo, vi las obras de ambos, en la misma página, el flexo bicéfalo del segundo y las botellas grises y pardas del primero. Otro de los profesores me dijo que le recordaba, físicamente y por mi manera de trabajar, a un alumno que había tenido hacía años. Casualmente, se trataba del profesor que me había dado clase de Dibujo Artístico en Bachillerato, precisamente la persona que me aconsejó estudiar Bellas Artes.

En la primavera de aquel curso académico me dieron un folleto que anunciaba un curso de pintura en Ávila con Antonio López y José María Mezquita. No sabía que era posible estudiar con Antonio López y, desde luego, no esperaba poder entrar, pero mandé las fotografías de aquellas obras y fui seleccionado para ocupar una de las veinte o veintidós plazas ofertadas. Me coloqué frente a un bodegón en el que había una coliflor, medio pan redondo, una bandeja con milhojas y una huevera, colocados sobre una especie de mesa con estantes, y comencé a representarlo todo, usando nada más que la espátula de la manera en que lo había venido haciendo el último año. Antonio López y la recientemente desaparecida María Moreno, que por entonces todavía podía acompañar al pintor en aquellos cursos, se paseaban por mi puesto y me daban algún que otro consejo. Los recursos técnicos fueron parecidos, si no idénticos, a los que había empleado a lo largo del último año, y el resultado fue por ello bastante similar: unas manchas evidentes, divididas, aplastadas unas junto a otras con la espátula, y unos tonos grises, principalmente los del mueble y las milhojas, que tendían por igual al mismo tono tierra presente en todas mis mezclas y aplicado indiscriminadamente tanto a las luces como a las sombras. Ello generaba una atmósfera cálida, donde los tonos locales (el verde de la coliflor, el ocre de la corteza del pan y el amarillo pálido de la huevera, principalmente) aparecían igualados, un poco a la manera de Morandi, por la perenne influencia de los tonos tierra. Era puro desconocimiento, de nuevo pura literalidad alucinada, plagada de decisiones que hoy día no tomaría, lo que había en aquella obra. Pero el resultado no dejaba de ser sugerente y algunos de los pintores que me acompañaban, al observar mi procedimiento, la aparente seguridad con que iba poniendo manchas para dar cuerpo a los objetos, pensaban que se trataba de una técnica mucho más madura y consciente. En cualquier caso, mi obra acabó

siendo seleccionada, junto a cuatro o cinco más, para formar parte del fondo de la Fundación Caja Ávila.

Durante los dos o tres años siguientes seguí pintando solo con espátula, incluso cuando ya empecé a incluir en mis composiciones la figura humana. Cada vez aprendí más acerca de la luz y el color, gané algún concurso, fui seleccionado en otros, participé en varias exposiciones colectivas e hice algún que otro retrato por encargo. Y, sin embargo, cuanto más aprendía, más consciente era de lo mucho que me quedaba por saber de un arte, el de la pintura, que conforme se agrandaba ante mí, dándome cuenta de las muchas técnicas, de las muchas realidades a representar y de los infinitos modos de entenderlas y darles una impronta personal, más dudas me generaba y más pequeño me hacía sentir ante el lienzo vacío y la memoria cultural que sus límites encierran.



Figura 7. *Padre* (2013)

En torno al año 2015, momento en que da comienzo esta investigación, sigo desarrollando un proyecto pictórico que se concretará en las exposiciones de 2018 bajo el título *Realismo Rasgado*. Aunque aquí aparecen, a modo de prólogo o anexo, algunas de mis primeras obras, el protagonismo recae sobre los ejercicios llevados a cabo desde el año 2013, momento en que voy desprendiéndome progresivamente de la espátula (aunque no desaparecerá del todo), toda vez que comienzo a incluir la figura humana en composiciones algo más complejas. Mi primera incursión en la figura humana queda registrada en la obra *Padre* (Fig. 7), donde todavía son evidentes tanto el uso exclusivo de la espátula como el interés por la materia y la pura imitación. Posteriormente comienzo a utilizar el pincel y a depender cada vez menos de la composición a base de manchas y planos opacos. Asimismo, las figuras comienzan a introducirse en contextos algo menos literales, más dramáticos y significativos, si bien no se trata de escenas narrativas sino, más bien, pertenecientes a ese tipo de extrañamiento teatral que hemos visto en algunas de las obras estudiadas en el último capítulo.



Figura 8. *Desnudo I* (2015). Con esta obra participé en la exposición *Caminos que se cruzan al Sur* (2016), que pasó por varias ciudades (Almería, Melilla, Roquetas de Mar) y en la que participamos varios realistas españoles.

Sigo trabajando, no obstante, en naturalezas muertas, un género que me permite trabajar del natural sin demasiadas complicaciones y con el que puedo, al centrarme en realidades tan sencillas y literales, concentrarme en la mera imitación pictórica y sus efectos poéticos. Estas obras, entre las que encontramos *Garrafa* (2015), *Lámparas* (2015) o *Focos* (2015) continúan en la línea de pinturas anteriores como *Aceitera* (2012) o *Frasco con pincel* (2012), que a su vez ajustan, por su tema y forma, a las obras de mi primer periodo. Por otra parte, en las obras más recientes hago uso de fotografías tomadas en espacios públicos e interpretadas, en muchos casos, en clave de enigma plástico, como en *Globos* (Fig. 11), *Niño con algodón de azúcar* (Fig. 9) o *Sillón* (Fig. 10).



Figura 9, izquierda. *Niño con algodón de azúcar* (2018)

Figura 10, arriba. *Sillón* (2018)

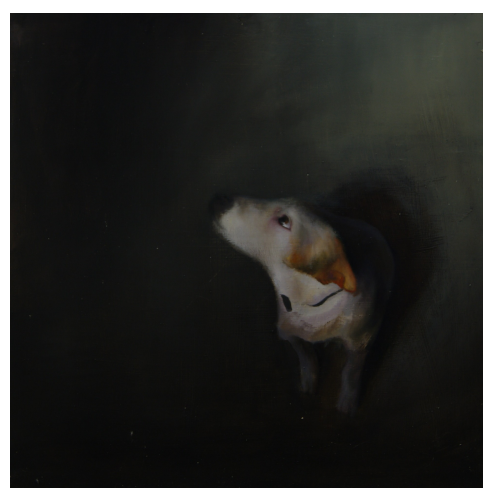


Figura 13, izquierda. *Silla* (2017)

Figura 14, arriba. *Perro III* (2018)

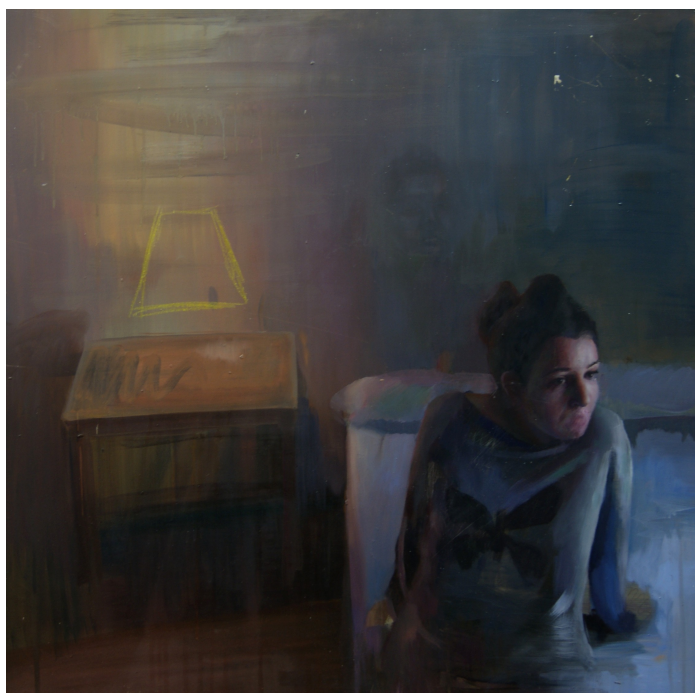


Figura 15, izquierda. *Lámpara* (2018)

Figura 16, arriba. *Café* (2018)



Figuras 11 y 12. *Globos* (2018) y *Autorretrato I* (2018)

Estas obras, así como la pequeña nota biográfica-artística que las precede, acaso puedan explicar mi fijación por las cuestiones desde las que me he acercado al realismo de mancha. Inicié esta investigación pensando abordar el tema desde un punto de vista formal, o superficial, centrado en los distintos estilos (en la medida en que puedan inventariarse)

con los que se manifiesta hoy día este tipo de realismo. Pero pronto me di cuenta de que los puntos esenciales no podían ser alcanzados desde una perspectiva tan epidérmica, y, a medida que investigaba, fui descubriendo la compleja relación que conecta esta clase de visualidades con nuestra memoria y conocimiento de lo aparente. Quizá el mayor hallazgo esté en esta conexión, en el diálogo entre los esquemas con que somos capaces de entender el mundo y aquellos que el pintor implementa a la hora de representarlo. Un ir y venir entre lo real y lo simbólico cuya nota más sorprendente es que se trata, en efecto, de una relación recíproca: vemos la montaña azul, y porque la vemos de esa forma, así la representamos, pero no veríamos la montaña azul si la pintura no nos hubiese enseñado que la montaña puede, ciertamente, presentar ese tono.

De niño me asomaba al balcón desde uno de los últimos edificios del pueblo, y al fondo se veía la montaña, que yo llamaba de hielo, porque la veía de un gris gélido, casi azul. No sé si era común entre los adultos hablar a los niños de montañas de hielo, o si había sido una conjetura mía, pero lo cierto es que, en el colegio, yo pintaba las montañas azules y el resto de niños las pintaba marrones o verdes. Recuerdo haber sacado a mi mejor amigo del error. Nos asomamos a la ventana del colegio, que estaba al lado de mi casa, y le dije que las montañas eran azules porque eran de hielo. Entonces vio, como yo, que eran azules. Es curioso que necesitásemos una etiqueta conceptual, una relación con un objeto que, al menos en sus reducciones simbólicas (principalmente dibujos animados) era azulado, para ver el azul de la montaña. Claro que, no mucho tiempo después, tuve que explicarle que las montañas no eran de hielo y que si las veíamos de ese color era porque estaban lejos. Lo descubrí un día, yendo a la playa en coche con mis padres. Me había propuesto no dejar de mirar la montaña a la que nos dirigíamos, siempre que el paisaje de alrededor lo permitiese, y en general lo permitía, porque nada más abandonar Alcantarilla en dirección a El Palmar apenas había edificios altos. No recuerdo que hubiese un momento preciso en que la montaña de pronto fuese verde (todo lo verde que puede ser la Sierra de Carrascoy), pero sí que al pasar a su lado por el Puerto de la Cadena no tuve ninguna duda de que allí había tierra y árboles y de que esa era la misma montaña que yo veía desde mi casa.

Hace poco recordaba aquello mientras corría cerca de las instalaciones ferroviarias de Nonduermas, un lugar pobremente iluminado con luces blancas y donde el asfalto, por el que yo avanzaba en dirección a la carretera de Alcantarilla, estaba lleno de grietas y

parches. Y, sin embargo, pese que era un lugar irremisiblemente feo, sin nada positivo que destacar, en un momento vi el asfalto lechoso en términos pictóricos, como un plano violáceo que se alargaba hacia mí, y los arbustos del arcén a modo de manchas verdosas y amarillentas, y pensé que después de todo aquel lugar, gracias al pensamiento pictórico y su supresión de prejuicios conceptuales (especialmente negativos en aquel lugar que olía al combustible de los trenes y al alquitrán con que embadurnan las hileras de postes de madera acumulados en el recinto de Renfe), podía ser indultado.

Nos dice Gombrich que, en la pintura de Turner, el comparar ha tomado toda la ventaja sobre el hacer. Si la imagen realista venía construyéndose sobre el andamiaje de los esquemas, ahora hay un proceso pictórico bastante más ciego, menos orientado, cuyos resultados van sugiriendo a cada momento una realidad posible, configuraciones de lo aparente que el pintor considerará o no aceptables en función no de su adecuación al referente sino al poder de sugestión de la imagen misma. Puede que, después de todo, lo que aquí se impone al hacer no sea tanto una comparación, al menos entendida en términos de cotejo con la realidad observada, sino una toma de pulso a la imagen misma, al recuerdo que sus notas de color, acaso ya alejadas del referente, pueden activar en nuestra memoria. Sí podemos entender, en todo caso, que en la pintura tradicional hay una primacía del hacer, en la medida en que la aplicación de esquemas deja mucho menos espacio a las sugerencias del propio quehacer pictórico, dependiendo antes la idoneidad de la imagen resultante de la corrección con que se han aplicado unos signos relativamente convencionales (al menos si los comparamos con los del realismo moderno) que de la coincidencia especular con la realidad observada. De hecho, parece ser justo esta primacía del acercamiento ‘por tanteo’ al reflejo natural lo que lleva a Gombrich a entender la pintura de Turner en los términos de una inversión del hacer-comparar. Sin embargo, es posible que lo verdaderamente característico del proceso turneriano (y, diremos, en general, ilusionista) no sea tanto esta orientación al contraste con la imagen retiniana como los caminos de libertad y subjetividad a que conduce esta aspiración, por lo demás quimérica.

La subjetividad ha sido tanto más destacada, tanto más entendida como testimonio de libertad artística cuanto más se han alejado las obras de la realidad reconocible o, si se quiere, de la realidad expresada en términos convencionales. A este privilegio de la visión propia del pintor, visión por necesidad deformada, incluso molesta, se añade (o, en

términos históricos, pensando en el avance de la crítica simbolista hacia el formalismo, diremos que toma el relevo) una atención dirigida en este caso a la autonomía pictórica, más reducida que la anterior y dispuesta, a diferencia de esta, a acabar excluyendo la referencialidad de la ecuación artística. Tras los velos de estas lecturas hemos tratado de ensayar, partiendo de la pintura de mancha de la tradición y centrándonos, finalmente, en la revolución de los franceses, una suerte de ilusionismo purovisualista en el que la autonomía del plano de la expresión pueda casar con ese interés por los fenómenos de lo aparente, un interés que no solo se vio atenuado en tiempos de Manet y los impresionistas sino que, por el contrario, se extremó.

De por sí, poco nos dice, al menos para la clase de problemas en los que nos hemos propuesto indagar, la cuestión de la planitud. En este sentido, tal y como comenta Fried (2014), Clark, al igual que Greenberg, ve en la modernidad temprana un énfasis en la superficie de la pintura y sus medios materiales. Lo que ocurre es que, a diferencia de este, Clark “se niega a hipostatizar el carácter plano de la superficie” (p. 29) o, más bien, insiste en que esta cualidad no puede separarse de los proyectos particulares de cada artista. El autor se pregunta por qué la presencia literal de la superficie se convirtió en algo interesante para el arte, de qué manera un problema de efecto o de procedimiento llegó a constituir un valor tan vivo. En relación a ello, Clark aventura que, si el carácter plano interesaba al arte, es porque este encarnó en su día una serie significados y valores: la planitud como una especie de analogía con lo popular (la pintura como una labor manual honesta, equiparada a la del artesano), o como una alegoría de la misma modernidad, evocando la bidimensionalidad del cartel, de la etiqueta y las imágenes y fotografías de moda. Lo plano también puede aludir, nos dice el autor, al simple hecho del arte, excluido de cualquier otro significado, o a la naturaleza del mundo y de la relación que el arte mantenía con este: la pintura desplazando o reemplazando lo real por motivos relacionados con la naturaleza de la subjetividad, de la vida urbana o de verdades reveladas por sutiles matemáticas. Por último, también cabe considerar la integridad del plano como una respuesta a la regularidad de la propia mirada (especialmente en el caso de Cézanne), a la forma en que realmente conocemos las cosas.

Las respuestas de Clark dan algo más de fondo al interés por la superficie pictórica, y sin duda son un factor a tener en cuenta tanto en la pintura realista e impresionista de Francia como en el realismo de mancha posterior. Sin embargo, nos da la sensación de que

tales retazos buscan sustanciar la planitud en sí, como punto común, transversal y candente de la pintura modernista, y no tanto, o no más que de forma accesoria, en su relación con los procesos y mecanismos de la ilusión. Esta ha sido, no en vano, una de las cuestiones principales de mi investigación, hasta el punto de que ha ido modulando sus diferentes estadios y enmendando mi percepción del realismo de mancha a medida que profundizaba en los fundamentos semióticos de la imagen así construida. Tantos problemas me ha causado esta tensión entre el protagonismo de la superficie pictórica, por un lado, y el espacio simbólico representado, por el otro, que en un primer momento la interpreté a modo de escisión, o de pugna no resuelta entre un punto y el otro. En su fase embrionaria, se me ocurrió que podía resumir el contenido de mis pesquisas bajo el epígrafe de “Ilusionistas contra la ilusión”, aludiendo a lo que, según entendía entonces, constituía una pugna nunca resuelta del todo entre las pretensiones ilusionistas del realismo de mancha actual y esa pulsión abstraccionista que, al menos en sus ejemplos más extremos, acaba negando la ilusión a través de raspaduras, enérgicas adhesiones de materia y, en general, todo tipo de atenuaciones y sabotajes infringidos sobre la claridad del icono.

Este punto de vista se basaba, principalmente, en una noción que mi progresiva incursión en la cuestión ilusionista acabó puliendo hasta darle un sentido nuevo, sentido que acabó afectando de manera decisiva a la perspectiva con que habría de encarar el problema de la imitación realista y, al cabo, el grueso de mi investigación. Esta noción tiene que ver con cómo percibía el ámbito al que pensaba orientar, entonces en exclusiva, mis esfuerzos: el de la pintura de mancha actual. Se trata de un contexto al que he ido aproximándome, como pintor y como espectador, a lo largo de los últimos años, y cuya efervescencia, tal y como explico al comienzo de este trabajo, no había dejado de suscitarme preguntas en cuanto a la naturaleza y posición histórica de estas prácticas. Tenía la convicción de que este tipo de realismo era relevante en términos evolucionistas, o de originalidad, al menos si nos ceñimos al ámbito de la pintura, e incluso puedo decir que lo que me llevó a adentrarme en este campo fue la certeza de que el realismo de mancha de los últimos años estaba generando poéticas visuales que, siendo genuinamente pictóricas, eran, también, inéditas en la historia de este medio. De modo que mis primeras pesquisas se orientaron a establecer qué había de particular en esta eclosión realista, dónde residía este carácter innovador y de qué formas se manifestaba. Me apliqué entonces a inventariar, en la medida en que pudieran ser aisladas y clasificadas, aquellas inflexiones estilísticas

que consideraba originales, características del realismo de mancha más actual: rasgos formales que permitían, casi con un vistazo superficial a la obra, ubicarla en los últimos diez o quince años. Hablamos de atributos relacionados, por lo general, con los procesos de la abstracción, incluso de la escultura en un sentido material, y de un marcado carácter informal o expresionista, como el raspado de la superficie, las tachaduras, las acumulaciones de materia y la evocación de los espacios y atmósferas realistas por medio de superposiciones de trazos y planos de color. También de algunas influencias cromáticas, compositivas o, en un sentido amplio, imitativas, provenientes de la fotografía o el vídeo: ángulos forzados y encuadres cercenados al estilo de las instantáneas casuales tomadas con el teléfono móvil, aproximaciones al pastiche y la hibridación, aunque siempre desde el lenguaje pictórico, y paletas de color reducidas y alejadas del naturalismo, a veces con estridencias y vibraciones más propias del ruido analógico y digital de la imagen mecánica que de la tradición de la pintura de mancha.

Fui cambiando de parecer con respecto a este modo de abordar la cuestión a medida que iba entendiendo en qué consistía el ilusionismo pictórico. Al principio identificaba lo ilusorio con el tipo de imágenes caracterizadas comúnmente como realistas, esto es, con un alto grado de adecuación a los atributos visuales del referente, lo que me hacía considerar los procesos pictóricos antes citados en tanto que estrategias antiilusionistas, implementadas, no obstante, por pintores que no dejaban de amoldarse a la realidad, persiguiendo un cierto nivel de verosimilitud. Veía al pintor de mancha actual como una especie de Jekyll-Hyde eternamente debatido entre su realismo de base y sus tentaciones abstraccionistas, una tensión que, si bien puede ser percibida en gran parte del realismo de mancha de la modernidad (que reconocemos, entre otras razones, por la presencia de los medios materiales), actualmente se había vuelto casi violenta por la manera en que colisionaban, o se negaban mutuamente, el plano de la expresión y el del contenido. No obstante, pese que seguí percibiendo en el realismo actual inflexiones genuinamente contemporáneas (o, lo que es lo mismo, cambios sustanciales con respecto al realismo modernista), cada vez veía menos claro que pudiera hablarse de una ruptura o salto cualitativo entre las prácticas actuales y las del pasado, sobre todo porque, como digo, empecé a entender que estas estrategias que consideraba antiilusionistas, incluso las más radicales, formaban parte, en realidad, de la propia esencia del ilusionismo.

Ciertamente, identificar la ilusión con las cualidades realistas no puede considerarse una imprecisión, y no creo que, desde este punto de vista (frecuente, por lo demás, en la literatura artística), deje de tener sentido entender las inclinaciones formales del realismo de mancha de nuestros días en tanto que estrategias antiilusionistas. Sin embargo, pronto hallé, principalmente de la mano de Gombrich y Wölfflin, una concepción ilusionista íntimamente ligada a la pintura de mancha y a la facultad de *ver en*, central en la producción y recepción de esta clase de realismo. De modo que esa relación ilusión-antiilusión se convertía en una amalgama que constituía, al cabo, el fundamento mismo de esta singular concepción ilusionista, caracterizada por esa explicitación de los medios materiales con que se alcanza el parecido. Esto me permitía afrontar las particularidades del realismo de mancha actual desde una perspectiva más amplia, y a la vez más precisa, yendo más allá de la mera descripción de técnicas y estilos para ingresar en un ámbito, el del lenguaje, desde el que posible analizar las relaciones entre forma y contenido tanto en las generalidades que de este análisis puedan extraerse en relación al realismo ilusionista como en su evolución histórica, atendiendo a sus contingencias, a sus vínculos con la cultura y el arte de cada momento y ubicando, en fin, esta genealogía de la pintura de mancha sobre la plantilla del desarrollo artístico de los periodos modernista y posmodernista.

Pasar de una lectura superficial, basada en los estilos y técnicas más recurrentes en el realismo actual, a una consideración semiótica y estética del carácter ilusionista fue decisivo para mi proyecto. En primer lugar, porque este descenso a la más honda naturaleza del ilusionismo pictórico hizo que se acortase la distancia entre la pintura de mancha actual y la implementada a lo largo del periodo modernista, de manera que ya no tenía sentido considerar el realismo de nuestros días como una práctica desconectada o sustancialmente distinta de la pintura realista anterior y sí lo tenía, en cambio, expandir temporalmente el ámbito de análisis para dar cabida a este *continuum* y poner en perspectiva, con relación a él, la pintura realista actual. En segundo lugar, porque esta nueva orientación en la caracterización de la pintura de mancha, al tener en cuenta el modo en que la forma se relaciona con el contenido, me permitía abordar una serie de cuestiones que, aun formando parte de la naturaleza del lenguaje ilusionista, no habrían podido ser incluidas en mi análisis de haber estado centrado este nada más que en las novedades técnicas y estilísticas del realismo de mancha contemporáneo. Nos referimos, entre otros

puntos, a la duración de la mirada (de la mirada virtual sugerida por la representación y no tanto de la observación real del pintor), a la reserva semántica (la exclusión de lo literario o alegórico en favor de lo literal y escueto) o a ciertos aspectos retóricos vinculados tanto a la forma (la lectura que puede hacerse del proceso pictórico en relación con el ánimo del pintor) como al contenido (pensamos, si acaso esto puede escindirse completamente de lo formal, en la manera en que la representación del tema delata la mayor o menor implicación del artista).

Pese a que se trata de ideas que, al menos así expuestas, han ido concretándose a lo largo de mi investigación, lo cierto es que su germen compartía protagonismo desde el principio con la cuestión puramente formal, esta mucho más evidente y, por ello, vislumbrada desde un primer momento con relativa nitidez. Y es que, así como había percibido que el realismo de mancha actual, aun manifestándose de modos tan diversos, podía ser abordado en su conjunto atendiendo a la primacía de las formas de imitación y a sus particulares rumbos contemporáneos en cuanto al contenido imitado, también había tenido la impresión, si bien algo más nebulosa, de que había ciertos atributos característicos de esta clase de pintura que no podían ser alcanzados desde una consideración epidérmica de lo estilístico. En concreto, me habían interesado desde el principio ese tipo de cuestiones que finalmente he acabado incluyendo en la categoría de desmitificación, tales como la literalidad en la presentación de contenidos, la mirada distante, desafecta o directamente cínica y las frecuentes inflexiones informalistas, cuando no feístas, de los realismos de mancha de nuestros días. Fuese porque estos valores habían sido fundamentales en mi propia práctica pictórica (pese a no haberlos percibido nunca más que de manera intuitiva), fuese porque, como digo, están presentes en el grueso de la producción realista actual (aunque manifestándose de las formas más diversas), lo cierto es no podía dejar de tenerlos en cuenta a la hora de caracterizar el realismo ilusionista, sobre todo desde el momento en que decido apoyar el entendimiento de los derroteros contemporáneos de esta pintura en una evolución histórica que dé cuenta de su desarrollo y ponga en perspectiva lo que actualmente hay de novedoso u original. Esto es así porque, si bien los cambios puramente estilísticos son, también, testigos de esta evolución, esos aspectos que podemos llamar actitudinales y que, al cabo, redundan tanto en el propio estilo como en los modos de comprender y recrear la realidad, no dejan de ser decisivos a

la hora de tomar el pulso a los diferentes estadios del desarrollo realista en relación a la madurez artística y filosófica de cada momento.

No obstante, con la salvedad de las ideas expuestas en torno a la desafección o cinismo de Dix, Homer y otros (que tienen una dimensión contenidista y no están necesariamente ligadas a la práctica del ilusionismo), he tratado de analizar estas cuestiones desde el ámbito de una estética imitativa genuinamente ilusionista, dejando a un lado interpretaciones de tipo iconográfico. En general, no he pretendido establecer una crónica, integral o resumida, de la evolución del realismo de mancha a lo largo de los últimos ciento cincuenta años sino, más bien, construir una genealogía desde la que poder dar cuenta de los aspectos fundamentales de esta evolución en relación con la naturaleza del realismo ilusionista. Nuestro relato viene precedido por un intento de comprender esta naturaleza desde la perspectiva del auge y evolución del lenguaje realista, partiendo de la mirada lanzada por Gombrich en *Arte e ilusión* y sacando partido, si bien con la intención de llevarlos al ámbito del realismo de mancha, de algunos de los argumentos y perspectivas de análisis ofrecidos por el autor; entre otros, la cuestión de los esquemas, el cariz convencional de la representación realista frente a lo que en ella pueda haber de natural y la particularidades de una pintura de mancha todavía no inscrita en la modernidad. A partir de este estudio de la progresiva conquista del parecido visual por parte de los pintores de la tradición, comenzamos a adentrarnos en el lenguaje realista para acudir, finalmente, a la semiótica visual de Eco (1972) en busca de soluciones o, si acaso, descripciones, que arrojen juicios algo más sintéticos y abstractos a algunos de los problemas a los que da lugar el estudio gombrichiano. A este respecto, uno de los puntos más interesantes para el caso que nos ocupa es esa enfoque del signo icónico en el que el autor apunta que esta clase de signo

construye un modelo de relaciones (entre fenómenos gráficos) homólogo al modelo de relaciones perceptivas que construimos al conocer y al recordar el objeto. Si el signo tiene propiedades comunes con algo, las tiene no con el objeto, sino con el modelo perceptivo del objeto; es construible y reconocible por las mismas operaciones mentales que realizamos para construir lo percibido, independientemente de la materia en la que estas relaciones se realizan. (p. 234)

Si considero que esta descripción es central en muchos de los problemas estudiados y, en concreto, en el del lenguaje realista, es porque en ella entrevemos, en términos que difícilmente podrían ser más claros, una solución al debate en torno a la naturaleza de lo icónico que tiene en cuenta la motivación que en este tipo de signos ejerce lo *real* (algo fundamental a la hora de abordar lo específico de este tipo de imágenes), toda vez que se desliza al terreno de lo cultural y psicológico al entender que la adecuación no se da con respecto al objeto en sí, ni siquiera a su apariencia entendida como algo aislado y objetivo, sino a los modelos perceptivos con que cognoscemos lo aparente. En la medida en que nuestros modelos perceptivos son fruto de la experiencia y el aprendizaje, podemos conceder tanto el hecho de que pueda hablarse de una reproducción o recreación de la realidad de manera no ingenua (sin pensar en el mero trasunto o en la idea tradicional de copia) como la circunstancia de que esta relación, al poner en contacto, de un lado, una construcción de la conciencia, y de otro, los signos pictóricos que tratan de aproximarse a los resortes visuales que activan o excitan esta construcción, pertenece a la esfera de lo convencional o construido.

Ello abre la puerta a una particular consideración convencionalista de la historia del lenguaje realista y sus estilos que nos permite comprender mejor problemas como la paradoja de lo pintoresco (el hecho de que ciertos fenómenos visuales se ofrezcan con mayor intensidad a la mirada pictórica, pese a que esto no sería así si no estuviésemos familiarizados con ese lenguaje pictórico que ha venido poniendo en relieve el tipo de realidades así consideradas) o la sugerencia, expuesta por Gombrich, de que ciertas inflexiones o modos de representación, a menudo extraños o no convencionales, son capaces de hacernos *ver* la realidad en los términos de esta expresión.

Sin abandonar a Eco, conviene destacar, también, su alusión a los modos de producción de signos según las *ratios facilis y difficilis*, un extremo, especialmente por lo que concierne al segundo modo, en el que hemos encontrado argumentos teóricos con los que poner coto a la especificidad tanto de los procesos del realismo de mancha como del particular carácter de las imágenes así producidas, algo estrechamente relacionado con ese hacer y comparar de Gombrich que tanto revela acerca de las estrategias de consecución del parecido.

Relacionado con lo anterior, hay un punto que, si bien está lejos de ser la tesis central de este trabajo, me ha acompañado a lo largo de toda la investigación, suponiendo,

incluso, uno de los primeros patrones con los que he podido poner coto a lo singular del realismo de mancha actual y, por extensión, del practicado en el pasado. Me refiero a la distinción entre realismos lineales, que también llamo textuales o pictogramáticos, y realismos de mancha o ilusionistas. Los estudios de Gombrich, unidos a las precisiones de la semiótica visual y su tratamiento de los problemas del iconismo me han ayudado a conferir una mayor sustancia a una distinción que, en principio (y al hilo de mi embrionaria caracterización del realismo de mancha) había concebido en términos meramente estilísticos, casi circunscritos a una descripción orográfica de la superficie pictórica que podríamos resumir, siquiera por su nomenclatura (ya que el autor no lo interpreta de manera superficial), en el contraste gombrichiano entre pintura de mancha y pintura de superficies pulidas.

A medida que voy profundizando en los fundamentos del lenguaje ilusionista, percibo cada vez con más claridad que esta distinción también atañe al tipo de espacio simbólico construido en uno y otro caso e, incluso, a su más íntimo sentido artístico. Parece que el realismo ilusionista, sin perjuicio de su vertiente iconográfica, sin duda fundamental en la exégesis que hacemos de estas obras, redundará con especial intensidad en ese objetivo primario de la simbolización (aquí diríamos, más bien, de la imitación) que, según nos dice Goodman (2018), gira en torno a la cognición en sí misma: al placer de contemplar una realidad otra, que, sin embargo, en la medida en que puede ser entendida según el modelo de relaciones con que percibimos el mundo, ampliará las fronteras de nuestro conocimiento al proponer nuevos modelos susceptibles de ser aplicados sobre la realidad misma.

No es que el realismo lineal sea ajeno a los juegos simbólicos. De hecho, al partir de signos bastante más estilizados y convencionales que los del realismo ilusionista, tiende a establecer una capa significativa que, en íntimo diálogo con los mensajes articulados, genera complejas relaciones entre la memoria cultural de su expresión (desde el recuerdo del arte antiguo en la pintura de historia del siglo XVIII hasta el lenguaje de la estampa popular en el realismo cínico chino, pasando por la rotundidad de la arquitectura albertiana, en De Chirico, o por la radiante precisión de la fotografía y las imágenes publicitarias, en el caso de Estes y Morley) y los contenidos que se despliegan en un texto pictórico por lo general más elocuente que el de las obras ilusionistas. Lo que ocurre es que la repercusión que ejercen en nuestro conocimiento estos juegos textográficos se aleja

varios enteros del tipo de conocimiento en que inciden los juegos puramente imitativos del ilusionismo. En esta práctica también aparecen, es cierto, modos de representación convencionales e incluso alusiones explícitas (tanto más cuanto más nos acercamos al escenario actual) a determinados recursos figurativos. Sin embargo, aquí es mucho más acusada la tendencia a interpretar el espacio del lienzo como una *tabula rasa* sobre la que ‘inventar’ ejemplares expresivos para los que no existe una codificación previa, generando analogías con respecto a la apariencia percibida y abriendo la puerta a que el ritmo de tanteo característico de este proceso, unido a las tentaciones subjetivas y expresivas del artista, puedan dar lugar a una reconstrucción de lo aparente en esos términos de realidad posible a los que aludíamos antes.

Esta voluntad de establecer analogías visuales inéditas, así como el frecuente aislamiento de las prácticas realistas del siglo XX con respecto al desarrollo de las vanguardias nos ha planteado alguna que otra dificultad a la hora de engarzar los realismos del pasado en una suerte de relato evolucionista que ponga en contacto su primer estadio, descrito en torno a la pintura realista e impresionista de Francia, con los ejemplos más avanzados de la actualidad. Dado que, salvo alguna excepción marcadamente vinculada a la forma, hemos renunciado a establecer vínculos históricos a través del trasfondo biográfico, político o sociocultural de cada movimiento o artista, nos hemos enfrentado al reto de extraer indicios evolutivos de algo tan aparentemente autónomo como la estética imitativa. No obstante, ya que ninguna obra realista es una isla, una completa *rara avis*, finalmente hemos podido establecer indicadores con los que tomar el pulso a este recorrido.

Quizá el patrón más frecuente ha sido el del cotejo con los estilos y fundamentos teóricos del realismo de la primera modernidad, acudiendo a los ejemplos de Manet, Degas, Cézanne y Van Gogh con la intención de establecer sendas modalidades imitativas en las que poder encajar las derivas más recurrentes de los siglos XX y XXI. En rigor, no se trata de un molde que haya orientado mi análisis desde el inicio sino, más bien, de un patrón que ha aparecido, por así decirlo, de manera natural, a medida que iba percibiendo que muchos de los ámbitos analizados se espejaban con cierto rigor en aquellos precedentes. Por ello los considero un índice antes que un factor, una manera de entender mejor la singularidad de ciertas rutas estilísticas a la luz de sus respectivos casos ejemplares. Del estilo de Degas hemos extraído su dibujo expresivo y voluntad documental

para enfrentarnos al proyecto artístico de Ashcan, subrayando lo elocuente de unos modos de representación figurativos que, en este caso, como en cierto modo sucede con el pintor francés, se apoyan en las ventajas del dibujo publicitario y periodístico para ofrecer escenas algo más significativas (en términos de contenido, pero también de retórica) que las recreadas por los impresionistas o por realistas como Courbet o Manet.

Al analizar este movimiento (como ya hicimos en el caso de la pintura francesa al tratar la composición reticular desde el ámbito de la crítica formalista) hemos acudido a lo que la práctica abstraccionista puede decirnos acerca de la expresión pictórica y sus connotaciones autógrafas, delatorias del temperamento y madurez artística del autor, con la intención de entender mejor esa suerte de enmienda informalista que más tarde veríamos en Hopper. Aunque el estilo e imaginario de este pintor es demasiado idiosincrásico como para suponer un testimonio claro y objetivo de las tribulaciones y derivas formales de su época, lo cierto es que no hemos podido dejar de ver un particular sentido histórico en los planteamientos del neoyorquino. No en vano, se trata de una cuestión que, explorada con más amplitud en el caso de López, ha supuesto un importante asidero a la hora de poner en perspectiva la evolución del realismo de mancha tanto a la luz de la pintura abstracta como en su vínculo con esa especie de lógica interna o principio motor realista analizado bajo la idea de desmitificación. En este sentido, hemos tenido presente esa tendencia a lo discreto y atemperado cuyas notas más evidentes las encontramos en la tosquedad de Hopper, en la influencia informalista de López y, en general, en ese cinismo estilístico que parece evolucionar en paralelo al cinismo de la mirada y la representación. Si bien se trata de un punto que, como tantos otros, encuentra su germen en Manet (nos referíamos a la *Olympia* y a su estilo intencionadamente deslucido, cuando no feo), el embrión va concretándose a medida que maduran los principios realistas hasta el punto de suponer, hoy día, una de las principales señas de identidad del realismo de mancha.

Volviendo a los índices establecidos por los primeros modernos, y centrándonos ahora en el caso de Cézanne, hemos acudido a este ejemplo para incluir en su estela aquellos proyectos representacionales que, como el de López o Uglow, apoyan sus aspiraciones purovisualistas en la base de una estructura armónica, primigenia, surgida de una racionalización casi inhumana de las formas de lo real. En contraste con esta vía, encontrábamos la empatía táctil de Van Gogh, que analizamos y actualizamos de la mano de los pintores de *All to human* y su tratamiento ajironado y candente de los fenómenos

visuales de la carne. Por último, el precedente manetiano ha sido rescatado hacia el final de este trabajo para poner en perspectiva algunas de las derivas más recurrentes del escenario actual, como la iluminación y duratividad de las escenas, la integración de las figuras en el plano o la influencia de elementos compositivos y figurativos de otros estilos y lenguajes gráficos.

Este último punto nos permite hablar de esa otra ala de la desmitificación (antes nos referíamos a lo que tiene que ver con la técnica y la expresión) en la que hemos englobado aspectos vinculados a la mirada, a la relación del pintor con el motivo y, más ampliamente, a lo que podríamos llamar una autocritica de la propia retórica. Desde la objetividad y distancia anhelada por los primeros realistas, factor decisivo en la configuración de los nuevos modos de representación, hemos pasado al tratamiento de los temas mórbidos o escabrosos para acabar en esa aparente desafección desde la que algunos realistas han representado el horror bélico u otros episodios ominosos o polémicos de la historia social y política de sus respectivos contextos. En este punto hemos acudido a las coordenadas ético-estéticas recogidas por Danto con base en la estética kantiana, centrándonos en los pares de belleza-fealdad y sublimidad-necedad con los que el autor analiza la actitud dadaísta, fundamental para el caso que nos ocupa en lo que atañe tanto a la retórica con que se formulan determinadas realidades como a ese viaje de la expresión pictórica, al que nos referíamos anteriormente, desde la musicalidad y certidumbre característica de los primeros estilos realistas hasta esas tendencias informalistas llamadas a subvertir los valores plásticos dominantes. Para respaldar mejor este tipo de relaciones nos hemos detenido en las precisiones de Foster al respecto de la actitud warholiana para analizar ese nuevo estadio de desafección que, encontrando un riguroso precedente en los planteamientos del Dadá, ha venido constituyendo, hasta nuestros días, un factor decisivo en la crítica que los pintores de mancha hacen de su propio estilo y en las convicciones, o ausencia de ellas, desde las que hoy se encara la representación de lo real.

Aunque aquellos proyectos en los que todavía late algo de la intensidad y credulidad modernista, como, por ejemplo, lo estudiados en torno a la exposición *All to human*, no han terminado de agotarse, podemos decir que la nota dominante del realismo de mancha actual pasa por la supresión de algunos de los principios y ortodoxias artísticas que en buena medida explican los estilos del realismo de la modernidad. Asistimos a una disolución, relativamente generalizada, de los problemas representacionales del realismo,

con toda la ventaja para la exploración desprejuiciada de las posibilidades de la imitación pictórica. Ello nos sitúa en un escenario de libertad (recordemos la gratuidad que Schwabsky asociaba a la pintura de nuestros días) que nos recuerda a la *tabula rasa* sobre la que se erigieron los estilos de los primeros modernos, sobre todo a la lucidez con que Manet, casi en términos posmodernistas, percibe y aborda este grado cero. Las diferencias entre un contexto y el otro son prácticamente las mismas que definen a grandes rasgos el escenario actual en contraposición al del arte moderno: si el inicio (o reinicio) del realismo francés se orienta a un futuro prometedor, de esencias y verdades por descubrir, la ausencia de ataduras actual descansa en el feliz abandono de toda pretensión de trascendencia, lo que no significa, empero, que el fruto de esta actitud haya de ser por necesidad intrascendente, superficial o frívolo.

A la hora de abordar el realismo de mancha actual hemos puesto coto a la multiplicidad de estilos y enfoques presentes en este ámbito, centrándonos en aquellas derivas que con mayor evidencia responden a los temas que habíamos venido planteando. Casi podríamos hablar de un enfoque dividido entre, por un lado, la cuestión ilusionista, y, por el otro, todo lo que tiene que ver con los principios y actitudes englobados en la idea de desmitificación. En el primer caso, hemos atendido a la exploración de las posibilidades del ilusionismo pictórico por parte de los realistas actuales, en concreto a la tendencia a crear tensiones prácticamente inéditas entre forma y contenido, sacando partido de las modulaciones que las inferencias de lo plástico pueden ejercer sobre el icono. En el ámbito de la desmitificación, nos acercamos a la actitud realista no ya frente a los contenidos representados (algo por lo que pasamos al comienzo del capítulo, a través de Dix y otros) sino, más bien, frente a los problemas de la representación y el papel que principios como la honestidad, la observación directa o la pureza del medio habían venido jugando en el realismo de mancha anterior. En este caso, nos encontramos ante un escenario de libertad que permite a los pintores indagar en las posibilidades de la imitación ilusionista desde una heterodoxia sin precedentes, incorporando a su haber recursos técnicos y poéticas visuales provenientes de otros lenguajes gráficos, aunque siempre, en la medida en que seguimos hablando de realismo de mancha, insertándolos de una u otra manera en el espacio simbólico de la ilusión.

Algo más trascendentes, o más alejados de la mera gratuidad, son aquellos proyectos que, al modo de Richter o Tuymans, se orientan a un ejercicio explícito de

desmitificación, donde el mito, en este caso, se encuentra en la supuesta infalibilidad de la fotografía y los medios audiovisuales. Realidades ya simbolizadas y dadas por ciertas cuya reformulación, en clave ilusionista, consigue generar un halo de sospecha sobre aquella pretendida objetividad, convirtiéndose la atenuación descriptiva propia de la pintura de mancha en una barrera que aborta la inicial promesa de realismo. En general, podemos decir que la fotografía es una de las grandes invitadas en los juegos imitativos contemporáneos, tanto si son tematizados sus aspectos culturales o mediático-políticos como si simplemente aparece a modo de apoyo o fuente de inspiración para el ejercicio ilusionista. Entre un extremo y el otro encontramos todo un haz de actitudes ante lo fotográfico en el que, no obstante, aparece con cierta recurrencia una especial conexión con el pasado que apela bien a la memoria compartida y en cierto modo vaga, indirecta, que contienen los documentos gráficos añejos, al estilo de Borremans y su búsqueda del universal humano en las imágenes de época, bien a ese recuerdo tamizado por la biografía y vivencias del artista, como veíamos en los ejemplos de Tennant o Floro.

A modo de conclusión y cierre, diré que esta investigación me ha obligado a seleccionar con el mayor juicio de que he sido capaz los fundamentos teóricos e históricos que mejor pudieran aplicarse a la caracterización de la pintura de mancha actual, una labor que, como no podía ser de otro modo, ha arrojado un resultado parcial, y en cierto modo subjetivo, a la medida de las dudas e intereses con que abordé este proyecto. En todo caso, el resultado ha sido satisfactorio, al menos si basamos esta satisfacción en la claridad con que han acabado revelándose, ante mí y espero que también ante el lector, la singular naturaleza de este tipo de realismo. Comencé acercándome a la especificidad de la pintura de mancha sin imaginar que este carácter propio, entrevisto en primera instancia en el aire de familia que compartían la mayoría de los estilos que llamaban mi atención (estilos que, a su vez, intuía cercanos a los principios y sensibilidades que habían guiado mi propia práctica artística), acabaría remitiendo a cuestiones históricas y estéticas de bastante más enjundia que las que habrían podido aflorar mediante la descripción superficial de las tendencias visuales contemporáneas más reseñables.

Soy consciente de que en algunas de mis exploraciones he asumido ciertos riesgos, tanto más cuanto mayor ha sido mi ambición a la hora de buscar respuestas en disciplinas tan complejas y ajenas a mi campo académico como la estética o la semiótica visual, o de encontrar un sentido a la evolución del realismo de mancha que no fuese el de la mera

disposición temporal de estilos. Por ello he sido, pese a todo, cauto, desechando las ideas más peregrinas y quedándome con aquellas que, al menos desde mi necesariamente viciada capacidad autocrítica, ofrecían una cierta solidez. Es posible que haya bordeado, o directamente traspasado la frontera del maniqueísmo a la hora de presentar categorías y distinciones como las ensayadas al respecto de los realismos lineales y de mancha, sobre todo desde el momento en que establezco un contraste de mucho más calado que el sugerido por sus más evidentes diferencias formales. No obstante, este tipo de reducciones no pretenden ser taxativas ni tener mayor alcance que el de su función instrumental, aplicada a la descripción de los principios imitativos que caracterizan a la pintura de mancha. Por otra parte, no puedo negar que, más allá de su justificación práctica, esta división de los lenguajes realistas en dos categorías tan amplias y de tanto alcance ya estaba ahí en la primera fase de mi investigación, y aun antes, contenida en mis dudas acerca del papel de los esquemas en el lenguaje realista y de la relación de ello con la mayor o menor orientación textual de unos realismos y otros.

Es obvio que la mayoría de cuestiones tratadas en este proyecto atañen a preocupaciones muy específicas de las que difícilmente pueden ser extraídas conclusiones demasiado generales. Sin embargo, confío en haber establecido las suficientes precisiones al respecto del realismo de mancha como para que mi estudio pueda suponer una referencia, si bien modesta e indiciaria, a la hora de abordar la pintura realista atendiendo a lo específico de cada lenguaje. Mi insistencia en esta necesidad de valorar cada propuesta realista desde las concreciones de su medio y lenguaje viene motivada por las vaguedades y lugares comunes en los que, según entiendo, se sigue incurriendo a día de hoy en la teoría y crítica del realismo. La interpretación del lenguaje realista como mero trasunto o copia, con el correspondiente denuesto o sospecha de ‘inartisticidad’ e inhibición valorativa, o la tendencia a buscar en las imágenes del arte contemporáneo, ya sean pictóricas o de otra índole, un trasfondo textual desde el que valorar su pertinencia en relación con los discursos críticos hegemónicos parecen dejar a esta clase de realismo en un ángulo muerto, no alcanzado por las preguntas o intereses desde los que se construye hoy día la crítica artística. Existen, no obstante, determinados atributos característicos del realismo de mancha actual que podrían acercar, y que de hecho acercan este género a la contemporaneidad, tales como el uso de la fotografía, especialmente cuando responde a un proyecto de crítica sociopolítica, o los experimentos imitativos más intrascendentes o

histriónicos, tan en consonancia con la gratuidad y hedonismo pop de algunas tendencias artísticas actuales. Lo que ocurre es que, en términos generales, la pintura ilusionista actual sigue apelando a valores que se consideran caducos o directamente *kitsch*, de baja estofa artística, relacionados con los placeres de la consecución o identificación, por parte de artista y público, del parecido visual, o con esa puesta en relieve de los procesos de la pintura que tan pretenciosa y demodé puede resultar hoy día.

Desde luego, no faltan quienes, desde ciertas esferas realistas, confirman estos prejuicios refugiándose en la técnica adocenada y el efectismo imitativo y rechazando lo contemporáneo, e incluso lo moderno, casi en los términos en los que el academicismo reaccionario tildaba a la vanguardia de arte degenerado. Pero no son estos los realismos que me preocupan, sino aquellos que, así como durante la modernidad fueron capaces de enfrentarse a los problemas de lo pictórico con un alcance parejo al de las vanguardias, hoy día hacen lo propio, aun sin abandonar sus principios modernistas, con la imagen contemporánea y las nutridas vías de diálogo que esta ofrece. En todo caso, no he pretendido reivindicar la pertinencia o actualidad discursiva de este realismo sino, más bien, describir los principios que lo caracterizan para poder enfrentar con algo más rigor la apreciación de todas aquellas tendencias que, desde su diversidad, inciden de una u otra manera en la historia y modos de representación del ilusionismo pictórico.

8. BIBLIOGRAFÍA E ÍNDICE DE IMÁGENES

BIBLIOGRAFÍA

Adam, T. (2018, 4 de marzo). All Too Human review – flesh in the game of British painting [La carne en el juego de la pintura británica]. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/mar/04/all-too-human-francis-bacon-lucian-freud-tate-britain-review-absorbing-survey>

Alberti, L. B. (1998). *De statua*. Livorno: Sillabe.

Amón, S. (1977). Antonio López García. *Revista de Occidente*, (19), 30-59. Recuperado de <http://www.santiagoamon.net/art.asp?cod=55>

Argan, G. (1998). *El arte moderno: Del iluminismo a los movimientos contemporáneo* (2ª ed.). Madrid: Akal.

Bejarano Petersen, C. (2006). Realismo y estética audiovisual, el caso del cine clásico. *Question*, 1(9). Recuperado de: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/142>

Bell, C. (1922). *Since Cézanne*. Harcourt Brace.

Bellver, J.M. (2012, 4 de diciembre). Yue Minjun, la carcajada que no cesa: La fundación Cartier expone lo mejor del artista creador del “realismo cínico”. *El Mundo*. Recuperado de <https://search.proquest.com/docview/1221275720?accountid=17225>

Benjamin, S. G. W. (1880). *Art in America: A Critical and Historical Sketch*. Harper & Brothers.

Bigas, M., Bravo, L. y Contepomi, G. (2010). Espacio, tiempo y perspectiva en la construcción de la mirada arquitectónica contemporánea: de Hockney a Miralles. *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 15(15), pp. 128-137. Recuperado de <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/14749/1000-2171-1-SM.pdf?sequence=1>

Bozal, V. (1966). *El realismo: entre el desarrollo y el subdesarrollo (Vol. 4)*. Madrid: Ciencia Nueva.

Bozal, V. (1987). *Mimesis: Las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor.

Bozal, V. (1999). Arte contemporáneo y lenguaje. En Bozal, V. (Ed). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (2ª ed.) (pp. 15-25). Madrid: Visor.

Bozal, V. (2006). *Estudios de arte contemporáneo*. Madrid: A. Machado Libros.

Burns, S. y Davis, J. (2009). *American art to 1900: a documentary history*. Univ of California Press.

Carrere, A., & Saborit, J. (2000). *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra

Carrillo de Albornoz, C. (2001, 28 de febrero). Balthus. *El Cultural*. Recuperado de <https://m.elcultural.com/revista/arte/Balthus/2991>

Castro Flórez, F (1996). *Cuadro, sueño, secreto*. (Catálogo de exposición de Pepe Carretero). Madrid: Galería Levy.

Charris, A. M. (2004, 27 de mayo). Edward Hopper, poética de la ausencia. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/revista/arte/Edward-Hopper-poetica-de-la-ausencia/9643>

Círculo lingüístico de Praga (1970). *Tesis de 1929*. Madrid: Alberto Corazón.

Cruz Sánchez, P. A. (1999). Realismo en tiempos de irrealidad. El nuevo realismo español a la luz de la postmodernidad. *Imafronte*, (14)

Cruz Sánchez, P. A. (2002). *Realismo en tiempos de irrealidad: Fundamentos para una teoría del realismo estético contemporáneo*. Murcia: Fundación Cajamurcia, Centro Cultural Las Claras.

Cruz Sánchez, P. A. y Hernández Navarro, M. Á. (2004). *Impurezas: El híbrido pintura-fotografía*. Murcia: Región de Murcia, Consejería de Educación y Cultura.

Cué, E. (2014, 4 de noviembre). Yue Minjun: “La risa es un arma revolucionaria para combatir la indiferencia”. *ABC Cultura*. Recuperado de <https://www.abc.es/cultura/20141104/abci-entrevista-minjun-201411011917.html>

Danto, A. C. (1999). *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.

Danto, A. C. (2002). *La transfiguración del lugar común: Una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós.

Danto, A. C. (2005). *El abuso de la belleza: La estética y el concepto del arte*. Barcelona: Paidós.

De Chirico, G. (1990). *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

De Chirico, G. (2004). *Memorias de mi vida*. Madrid: Editorial Síntesis.

De Chirico, G. (2008). *Scritti: 1911-1945. Romanzi e scritti critici e teorici (Vol. 1)*. Milán, Bompiani.

De Diego, E. (1998). La luz es tiempo que se piensa, en Calvo Serraller, F. (Ed). *El realismo en el arte contemporáneo, 1900-1950*. (pp. 167-190). Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.

Debecque-Michel, L. (2018). David Hockney. *Ligeia*, 31(161-164), 243-244.

Deleuze, G. (2005). *Francis bacón: Lógica de la sensación* (2ª ed.). Madrid: Arena libros.

Díaz Soto, D. (2011a). Cuestion de tiempo: Michael Fried y el tiempo del arte moderno. *Revista Aisthesis*, (49), 29-52.

Díaz Soto, D. (2011b). Una cuestión de semántica: Greenberg, Fried y la expresión emotiva en artes plásticas. En Mª José Alcaraz, Matilde Carrasco y Salvador Rubio (Eds). *Art, Emotion and Value Proceedings of the 5th Mediterranean Congress of Aesthetics*. Cartagena, 4-8 de julio, 2011

Domínguez Perela, E. (1991). ¿La perspectiva en la pintura española del primer Renacimiento? Un problema sobre percepción de la profundidad. *Arte, Individuo Y Sociedad*, (4), 195. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9192110195A>

Dominiczak, M. H. (2012). American old master: The art and science of Thomas Eakins. *Clinical Chemistry*, 58(2), 480-482. doi:10.1373/clinchem.2011.179028

Eco, U. (1972). *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.

Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.

Eco, U. (2000a). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

Eco, U. (2000b). *Entre mentira e ironía*. Barcelona: Lumen.

Far, I. y Porzio, D. (1979). *Conoscere De Chirico: la vita e l'opera dell'inventore della pittura metafisica*. Milán: Mondadori

Ficacci, L. (2003). *Bacon*. Köln: Taschen.

Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

Foster, H. (2006). *Arte desde 1900: Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal.

Foucault, M. (2004). *La pintura de Manet*. Barcelona: Alpha-Decay.

Fried, M. (2000). *El lugar del espectador: Estética y orígenes de la pintura moderna*. Madrid: A. Machado Libros.

Fried, M. (2008). *El "punctum" de Roland Barthes*. Murcia: Cendeac.

Fried, M. (2014). *La modernidad de Manet o la superficie de la pintura en la década de 1860*. Madrid: A. Machado Libros.

Fried, M. (2018). *El realismo de Courbet*. Madrid: A. Machado Libros.

García Sánchez, L. (2010). *Sorolla*. Madrid: Tikal-Susaeta

Gautier, T. (1920). *Viaje a España*. Madrid: Calpe.

Garrido, M. A. (1992). *La teoría literaria de György Lukács*. Valencia: Amós Belinchón.

Gombrich, E. H. (1960). Vasari's lives and Cicero's brutus [Las *Vidas* de *Vasari* y el *Brutus* de Cicerón] *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23(3/4), 309-311.
doi:10.2307/750600

Godfrey, T. (2014). *La pintura hoy*. Londres: Phaidon Press.

Gombrich, E. H. (1979). *Arte e ilusión*. Barcelona: Gustavo Gili.

Gombrich, E. H. (1987). *La imagen y el ojo: Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza Editorial.

Gombrich, E. H. (1995). *La historia del arte* (Reimp. 15ª). Diana: Ciudad de México.

Goodman, N. (2018). *Los lenguajes del arte: Aproximación a la teoría de los símbolos* (1ª ed.). Barcelona: Paidós Ibérica.

Goodrich, L. (1933). *Thomas Eakins: His life and work*. Nueva York: Whitney Museum of American Art.

Greenberg (2002). *Arte y cultura: Ensayos críticos*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Greenberg (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela.

Greenhill, J. A. (2009, abril). Winslow Homer and the mechanics of visual deadpan. *Art History*, 32(2), 351-386.

Guillén, C. (1995). Imaginación y realismo: Disyunciones y conjunciones del siglo XIX. *Draco*, (7), 13-43.

Hanson, A. C. (1981). Edward Hopper, American Meaning and French Craft. *Art Journal*, 41(2), pp. 142-149.

- Hildebrand, A. v.** (1989). *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: Visor.
- Hutcheon, L.** (1993). La política de la parodia postmoderna. *Revista criterios*, (30), 188-203.
- Ibáñez, J.** (2010). Letras sin canción. Antipoesía y antisublime en la vanguardia europea de posguerra. En Espinós, S. y Gallego, R. (eds.). *¿ La guerra ha terminado?: arte en un mundo dividido (1945-1968)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Kandinski, V. V.** (1996). *Punto y línea sobre el plano: Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Krauss, R. E.** (1997). *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos.
- Krauss, R.** (2001). La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna. Aparecido originalmente en *October*, 18 (1981), pp. 47-66, y reeditado en Wallis, B. (2001). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.
- Lessing, G. E.** (1944). *Teorías dramáticas*. Instituto de Estudios Germánicos. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- López, A. y Miranda, S.** (2006). *Antonio López*. Barcelona: Ciro.
- López, A.** (2007). *En torno a mi trabajo como pintor*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén.
- López, A. y García-Bermejo, J. M. F.** (2011). *Antonio López*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.
- López Hernández, J. I.** (2015). La expresión artística del horror bélico, de Goya a Otto Dix: Estrategias artísticas, fundamentos estéticos, condicionantes éticos. *Fedro: revista de estética y teoría de las artes*, (15), 182-211.
- Lukács, G.** (1966). ¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo. En Lukács, G. *Problemas del realismo*. México: F. C. E., 1966, (p. 171-216)

Lukács, G. (1969). *Prolegómenos a una estética marxista: sobre la categoría de la particularidad* (Vol. 19). Barcelona-México, D.F.: Grijalbo.

Mari, A. (1998). Giorgio Morandi, en Calvo Serraller, F. (ed). *El realismo en el arte contemporáneo, 1900-1950*. (pp. 191-210). Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.

Mauclair, Camile. (1910, 14 de julio). Dos grandes artistas españoles ante la opinión francesa. *El Imparcial*. p. 13.

McKinney, R. J. (1942). *Thomas Eakins*. Nueva York: Crown Publishers.

Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-De Agostini

Merleau-Ponty, M. (2018). *La duda de Cézanne* 3ª ed.). Madrid: Casimiro Libros.

Milroy, E. (2010). The Paris letters of Thomas Takins (review). *Modernism/modernity*, 17(3), 687-690. doi:10.1353/mod.2010.0019

Mirón, M. D. V., & Sánchez, V. P. (1990). Las inquietudes filosóficas de Giovanni Papini en "Un uomo finito". *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, (8), 91-99.

Moorby, N. (2007, marzo). Walter Richard Sickert. En *The Camden Town Group in Context*. Londres: Tate Research Publications. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/camden-town-group/introducing-the-camden-town-group-in-context-r1106438>

Muñoz Méndez, M. E. (2016). La lectura simbolista de la obra de cézanne: La paradoja del modelo. *Aisthesis*, (60), 69-90

Muñoz Molina, A. (1998). "Las ventanas de Hopper". En *El realismo en el arte contemporáneo: 1900-1950* (pp. 241-258). Fundación MAPFRE.

Nochlin, L. (1981). "Edward Hopper and the imagery of alienation". *Art Journal*, 41(2), pp. 136-141.

Nochlin, L. (2004). *El realismo*. Madrid: Alianza.

Novotny, F. (1932). *Das Problem des Menschen Cézanne im Verhältnis zu seiner Kunst* [El problema de Cézanne como ser humano en relación con su arte]. Stuttgart: Enke.

Obrador, J. (2004). Antonio López: pintor metafísico. *Taula: quaderns de pensament*, 38, 117-122.

Pérez Carreño, F. (1988). *Los placeres del parecido: Icono y representación*. Madrid: Visor.

Pérez Carreño, F. (1999a). Arte e Ilusión. En Bozal, V. (Ed). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (2ª ed.) (pp. 318-330). Madrid: Visor.

Pérez Carreño, F. (1999b). El signo artístico. En Bozal, V. (Ed). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (2ª ed.) (pp. 71-91). Madrid: Visor.

Pérez-Jofre, I. (2014, junio). Imágenes borrosas. *Studies in Visual Arts and Communitacion: an international journal. Vol I* (No 1). Recuperado de <http://journalonarts.org/previous-issues/vol-1-1-june2014/>

Perlman, B. B. (2012). *Painters of the Ashcan School: The Immortal Eight*. Nueva York: Courier Corporation.

Pinotti, A. (2015). *Estética de la pintura (Vol. 182)*. Madrid: A. Machado Libros.

Plinio Segundo (2001). *Textos de historia del arte* (2ª ed.). Madrid: A. Machado Libros.

Powell, K. H. (2003, 23 de diciembre). Le Violon d'Ingres: Man Ray's variations on Ingres, deformation, desire and de Sade [El violín de Ingres: Variaciones de Man Ray sobre Ingres, deformación, deseo y Sade]. *Art History*, 23(5), pp. 772-799. Recuperado de <https://doi.org/10.1111/1467-8365.00243>

Prendeville, B. (2001). *El realismo en la pintura del siglo XX*. Barcelona: Ediciones Destino

Renner, R. G. (2013). *Edward Hopper 1882-1967: Transformaciones de lo real*. Köln: Taschen

Rosenberg, H. (1957, mayo). Hans Hofmann: Nature into Action. *ARTnews*, 56(2), 35.

Rosenblum, R. (1993). *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico: De Friedrich a Rothko*. Madrid: Alianza Editorial.

Rosenblum, R. (2007). Una entrevista con Robert Rosenblum, en el catálogo de la exposición *La abstracción del paisaje: del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Madrid: Fundación Juan March. Recuperado de <https://www.march.es/arte/madrid/exposiciones/paisaje/abstraccion.asp>

Sáenz, O. (1990). *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica (Vol. 19)*. UNAM.

Sánchez, J. D. (2002). Los críticos, los artistas y la pintura abstracta en la España de postguerra. *Archivo español de arte*, 75 (297), 39-50.

Savinio, A. (1918, 15 de noviembre). *Valori Plastici*, “Arte-Idee Moderne”, año I, Roma, núm. 1.

Schwabsky, B. (2002). *Vitamin P: New perspectives in painting*. Londres-Nueva York: Phaidon.

Searle, A. (2005, 3 de mayo). Curiouser and curiouser. En *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/culture/2005/may/03/1>

Sebreli, J. J. (2011). *Las aventuras de la vanguardia: el arte moderno contra la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.

Serrano, D. (2011). Contextualización y génesis de la obra de Antonio López. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10201/20911>

Serrano, D. (2012, abril). La importancia de la precisión geométrica en la obra de Antonio López García, en *Revista de Bellas Artes* (Universidad de La Laguna), 10, pp. 139-163. Recuperado de https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/6809/BA_10_%282012%29_06.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Serrano, D. (2017). La relación del tiempo y la metodología en la pintura del natural. Algunos casos aislados: Euan Uglow y Antonio López. *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia Del Arte*, (5), 273. doi:10.5944/etfvii.5.2017.18185

Souter, G. (2015). *Edward Hopper Light and Dark*. Nueva York: Parkstone International.

Suñol, V. (2012). *Más allá del arte: Mimesis en Aristóteles*. Editorial de la Universidad de La Plata.

Tomlinson, J. (2003). *Manet/Velázquez: The French taste for Spanish painting* [Manet-Velázquez: El gusto francés por la pintura española]. College Art Association. Doi:10.2307/3177374

Valcárcel, M. (2018, 13 de abril). Bacon versus Freud, historia de una lucha. *ABC Cultural*. Recuperado de https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-bacon-versus-freud-historia-lucha-201804130123_noticia.html

Vasari, G. (1957). *Vidas de artistas ilustres*. Barcelona: Iberia.

Vaughan, R. M. (2017, 18 de octubre). Ambera Wellmann wants her paintings to have “a subconscious of their own” [Ambera Wellmann quiere que sus pinturas tengan un “subconsciente propio”]. *CBC Arts*. Recuperado de <https://www.cbc.ca/arts/ambera-wellmann-wants-her-paintings-to-have-a-subconscious-of-their-own-and-one-just-won-25k-1.4360116>

Villegas, D. (2016). El conflicto entre realismo y abstracción en el ámbito del arte español como reaparición de la Querelle des Anciens et des Modernes. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(1), 23-40.

Wahnón, S. (1994). Ética y determinismo en el pensamiento de Georg Lukács (Sobre la relación entre la sociedad y la literatura). *Revista de la Asociación Española de Semiótica (Signa)*, Vol III, (pp. 229-251). Recuperado de <https://www.biblioteca.org.ar/libros/154627.pdf>

Wallis, B. (2001). *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.

Walsh, M. (2016, agosto). Beauty and the Deferring and Balancing Beast”. *Border Crossing*, 139

Walsh, M. (2018, Mar). La Belle et la Bête: Ambera Wellmann’s drawings [La Bella y la Bestia: Dibujos de Ambera Wellmann]. *Border Crossings*, 37, 65-71. Recuperado de <https://search.proquest.com/docview/2036239963?accountid=17225>

Walther, I. F. (2013). *La pintura del impresionismo: 1860-1920*. Köln: Taschen.

Winckelmann, J. J. (1987). *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona: Península.

Wolfe, T. (1989). *La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga*. Anagrama, Barcelona.

Wölfflin, E. (2011). *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Barcelona: Espasa-Calpe.

Wollheim, R. (1997). *La pintura como arte*. Madrid: Visor.

Zola, É. (1994). *Germinal*. Madrid: Espasa Calpe

Zurier, R. (2006). *Picturing the city: Urban vision and the ashcan school*. Berkeley: University of California Press.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Capítulo 1.

Figura 1. Cartel publicitario de *The Animal World* (1956), documental escrito y dirigido por Irwin Allen. Fuente: Cartel original, recuperado de <https://www.worthpoint.com/worthopedia/1956-irwin-allen-dinosaurs-animal-461655780>

Figura 2. Viñeta de Rofolphe Töpffer (1799-1846). Fuente: Revista *Panorama Suizo*, imagen recuperada de <https://www.revue.ch/es/ediciones/2019/02/detail/news/detail/News/a-pesar-de-haber-nacido-en-suiza-el-noveno-arte-recibe-escaso-apoyo-por-parte-del-estado/>

Figura 3. Grabado de J.J. von Sandrart (1606-1688) donde se ilustra la competición entre Zeuxis y Parrasio. Fuente: Cortés Zulueta, C. (2019). “Mirar a las aves mirar... y hacer (arte)”. *Boletín de Arte*, (40), 27-42.

Figura 4. *La raya verde* (1905), Matisse. Fuente: <https://www.wikiart.org/es/henri-matisse/la-raya-verde-1905>

Figura 5. Dibujo de Paul Klee referido por Nelson Goodman. Fuente: Goodman (2018, p. 14), extraído a su vez de *Pädagogische Skizzenbuch*, (Munich, 1925; 2ª edición americana, Nueva York, Frederick A. Praeger, Inc., 1953), p. 41.

Figura 6. Dibujo de una caja de madera. Fuente: Gombrich (1979, p. 236), donde el autor refiere: “Dibujo de una caja rectangular. De un libro de dibujos victoriano”.

Figura 7. Obra de Cristóbal Tabares perteneciente a la exposición Muyayo. Fuente: <https://www3.gobiernodecanarias.org/noticias/muyayo-de-cristobal-tabares-se-exhibe-en-las-salas-de-la-casa-de-los-coroneles/>

Figura 8. Superposición de líneas perspectivas efectuada por Serrano (abril de 2012) sobre la obra *Gran Vía, Clavel* (1977-1990), de Antonio López García. Fuente: https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/6809/BA_10_%282012%29_06.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Capítulo 2.

Figura 1. *Taller del pintor (Schildersatelier)*, Adriaen van Ostade (1670-1675). Fuente: Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-298>

Figura 2. San Jerónimo en su gabinete (*Der heilige Hieronymus im Gehäus*), de Alberto Durero (1514). Fuente: <https://www.lorenzotaccioli.it/albrecht-durer-e-le-sue-incisioni/>

Figura 3. *Rocas y helechos en un bosque de Crossmoun, Pertshire (Rocks and Ferns in a Wood at Crossmoun, Pertshire)*. John Ruskin (1847). Fuente: <https://canadianart.ca/reviews/john-ruskin/>, cortesía de Abbot Hall Art Gallery, Lakeland Arts Trust, Kendal, Cumbria, UK.

Figura 4. *El Juramento de los Horacios (Le Serment des Horaces)*, de Jacques-Louis David (1784). Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Jacques-Louis_David_-_Oath_of_the_Horatii_-_Google_Art_Project.jpg

Figura 5. El caballo blanco (*The White Horse*), de John Constable (1819). Fuente: http://www.theartwolf.com/masterworks/constable_es.htm En: Nueva York, Frick Collection.

Figura 6. *Going to the Ball (San Martino)*, de William Turner (exhibida en 1846). Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-going-to-the-ball-san-martino-n00544> En: Tate Collection

Figura 7. *El artista en la playa de Palavas (Le bord de mer à Palavas)*, de Gustave Courbet (1854). Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Courbet_-_Le_bord_de_mer_%C3%A0_Palavas_\(1854\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Courbet_-_Le_bord_de_mer_%C3%A0_Palavas_(1854).jpg) En: Musée Fabre, Montpellier.

Figura 8. *Armonía de azul y plata: Trouville (Harmony in Blue and Silver: Trouville)*, de James Whistler (1865). Fuente: <https://artsandculture.google.com/asset/harmony-in-blue-and-silver-trouville/2AFRF46-KqeljQ?hl=es&avm=2> En: Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

Figura 9. *Las espigadoras (Des glaneuses)*, de François Millet (1857). Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Las_espigadoras#/media/Archivo:Jean-Fran%C3%A7ois_Millet_-_Gleaners_-_Google_Art_Project_2.jpg En: Museo de Orsay, París.

Figura 10. *Los picapedreros (Les casseurs de pierres)*, de Gustave Courbet (1849). Fuente: <https://culturacolectiva.com/arte/la-denuncia-detras-de-les-casseurs-de-pierres-de-gustave-courbet> En: Galería Neue Meister, Dresde (destruido en 1945 en un bombardeo)

Figura 11. *La estrella (L'étoile)*, de Edgar Degas (1876-77). Fuente: [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Ballet_\(L%27%C3%89toile\),_Edgar_Degas.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Ballet_(L%27%C3%89toile),_Edgar_Degas.jpg) En: París, Museo de Orsay

Figura 12. *El ferrocarril (Le chemin de fer)*, de Édouard Manet (1873). Fuente: <https://www.trenvista.net/cultura/pinceladas/el-ferrocarril-de-manet/> En: National Gallery of Art West Building

Capítulo 3.

Figura 1. *Desayuno en la hierba (Déjeuner sur l'Herbe)*, de Édouard Manet (1863). Fuente: <https://www.viena.es/es/le-dejeuner-sur-lherbe/> En: París, Museo de Orsay

Figura 2. *La música en las Tullerías (La Musique aux Tuileries)*, de Édouard Manet (1862). Fuente: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=17843928> En: Londres, National Gallery

Figura 3. Título no recuperado. Obra de Tina Blau (1894). Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tina_Blau_-_Malcesine.jpg En: Colección particular.

Figura 4. *Aldea en Payennet cerca de Gardanne (Hameau à Payennet près de Gardanne)*, de Paul Cézanne (1886-1890) Fuente: <https://www.cezannecatalogue.com/> En: No recuperado

Figura 5. Pieza perteneciente a la serie de *Los nenúfares (Les nymphéas)*, de Claude Monet (1920-1926). Fuente: <https://www.altum.es/los-jardines-monet/> En: París, Museo de Orangerie

Figura 6. *Carne de Cleopatra (Cleopatra Flesh)*, de Jules Olitsky (1962). Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/79320> En: Nueva York, MoMA.

Figura 7. *Mujer con sombrilla (Femme à l'ombrelle tournée vers la gauche)*, de Claude Monet (1886). Fuente: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Femme_%C3%A0_l_ombrelle_tourn%C3%A9e_vers_la_gauche_\(2982901139\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Femme_%C3%A0_l_ombrelle_tourn%C3%A9e_vers_la_gauche_(2982901139).jpg) En: París, Museo de Orsay

Figura 8. El estanque de los nenúfares, armonía verde (*Le bassin aux nymphéas, harmonie verte*). Fuente: <https://nga.gov.au/exhibition/masterpiecesfromparis/default.cfm?irn=191224&bioartistirn=13769&mnuid=3&galid=1&viewid=2> En. París, Museo de Orsay

Figura 9. *El pífano (Le fifre)*, de Edouard Manet (1866). Fuente: The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distributed by DIRECTMEDIA

Publishing GmbH. ISBN: 3936122202., Dominio público,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=103589> En: París, Museo de Orsay

Figura 10. *Olympia*, de Édouard Manet (1863). Fuente:
[https://es.wikipedia.org/wiki/Olympia_\(Manet\)#/media/Archivo:Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project_3.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Olympia_(Manet)#/media/Archivo:Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project_3.jpg) En: París, Museo de Orsay

Capítulo 4.

Figura 1. *El columpio (La balançoire)*, de Pierre-Auguste Renoir (1876) Fuente:
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/Swing-Renoir.jpeg> En: París, Museo de Orsay

Figura 2. *Almuerzo en el restaurante Fournaise (Déjeuner au Restaurant Fournaise)*, de Pierre-Auguste Renoir (1875) Fuente:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/eb/Pierre-Auguste_Renoir_-_Canotiers_%2C_D%C3%A9jeuner_au_bord_de_la_rivi%C3%A8re.jpg En: Art Institute of Chicago Building

Figura 3. *Cosiendo la vela*, de Joaquín Sorolla (1896) Fuente:
https://es.wikipedia.org/wiki/Cosiendo_la_vela#/media/Archivo:Cosiendo_la_vela.jpg En: Madrid, Museo Sorolla

Figura 4. *El balandrito*, de Joaquín Sorolla (1909) Fuente: <https://historia-arte.com/obras/el-balandrito> En: Madrid, Museo Sorolla

Figura 5. *Un paseo matinal (Morning Walk)*, de John Singer Sargent (1888). Fuente:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Singer_Sargent_-_Morning_Walk.jpg En: Colección particular

Figura 6. *Dos muchachas en la hierba (Two Girls on a Lawn)*, de John Singer Sargent (1889). Fuente: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/12446> En: Nueva York, Metropolitan Museum of Art)

Figura 7. *Niños en la playa (Children Playing on the Beach)*, de Mary Cassat (1884) Fuente: <https://www.wikidata.org/wiki/Q20189683> En: Washington D.C., National Gallery of Art

Figura 8. *Niña en un sillón azul (Little Girl in a Blue Armchair)*, de Mary Cassat (1878) Fuente: https://elpais.com/cultura/2018/03/27/actualidad/1522151403_837829.html En: Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon

Figura 9. *Bailarina con mantilla (Spanish Dancer Wearing a Lace Mantilla)*, de Mary Cassat (1873). Fuente: <https://www.wikiart.org/en/mary-cassatt/spanish-dancer-wearing-a-lace-mantilla-1873-1> En: Colección particular.

Figura 10. *Niños jugando a los dados (fragmento)*, de Bartolomé E. Murillo (1675). Fuente: <https://charlarte.com/las-miradas-que-juegan-perdidas-murillo/> En: Madrid, Museo del Prado

Figura 11. *Los hermanos Biglin (Biglin Brothers Racing)*, de Thomas Eakins (1872) Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_Eakins_-_The_Biglin_Brothers_Racing.jpg En: Washington D.C., National Gallery of Art

Figura 12. *La clase práctica de Gross (The Gross Clinic)*, de Thomas Eakins (1875). Fuente: <https://historia-arte.com/obras/la-clinica-gross> En: Museo de Arte de Filadelfia

Figura 13. *Los dos son miembros de este club (Both Members of This Club)*, de George Bellows (1909). Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/Both_Members_of_This_Club En: Washington D.C., National Gallery of Art

Figura 14. *Los habitantes de las cavernas (Cliff Dwellers)*, de George Bellows (1913)
Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Cliff_Dwellers_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Cliff_Dwellers_(painting)) En: Los Angeles Country Museum of Art (LACMA)

Figura 15. *Carreras en Longchamp (Les Courses à Longchamp)*, litografía de Édouard Manet (1865) Fuente: Gombrich (1995) En: Instituto de Arte de Chicago (la versión pictórica).

Figura 16. *Brodway, Late in the Afternoon, After the Matinee*, de Everett Shinn (1899).
Fuente: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/everett-shinn-1876-1953-snowstorm-broadway-5379434-details.aspx> En: Nueva York, Christie's

Figura 17. *Snow Storm, Madison Square, New York*, de Everett Shinn (1898). Fuente: <http://www.artnet.com/artists/everett-shinn/admiral-farragut-statue-madison-square-DngxH6BH8UGZkThKtdLPmw2> En: no recuperado

Figura 18. *Performance* del grupo Gutai (1955). Fuente: <https://proyectoidis.org/grupo-gutai/>

Figura 19. *La autómata (Automat)*, de E. Hopper (1927). Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Automat_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Automat_(painting)) En: Des Moines Art Center

Figura 20. *La prune*, de Édouard Manet (1877). Fuente: https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Prune En: Washington D.C., National Gallery of Art

Figura 21. *Gente al sol (People in the Sun)*, de Edward Hopper (1963). Fuente: <https://www.edwardhopper.net/people-in-the-sun.jsp> En: Nueva York, Smithsonian American Art Museum

Capítulo 5.

Figura 1. Canción de amor (Canto d'amore), de G. de Chirico (1914). Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Song_of_Love En: Nueva York, MoMA

Figura 3. *Bodegón*, de Balthus (1937). Fuente: <https://arsmagazine.com/las-experiencias-profundas-de-balthus-en-el-thyssen/> En: Wadsworth Atheneum Museum of Art Hartford

Figura 4. *Natura morta*, de Giorgio Morandi (1956). Fuente: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/aprende/mundo-escolar/guias-para-educadores/natura-morta-1942> En: Collezione Augusto e Francesca Giovanardi

Figura 5. *Colina del faro (Lighthouse Hill)*, E. Hopper (1927). Fuente: <https://artsandculture.google.com/asset/lighthouse-hill/hwFpoxNDVKR0bw?hl=es> En: Dallas Museum of Art, donación de Mr. Y Mrs. Maurice Purnell

Figura 6. *La nostalgia dell'infinito*, de G. de Chirico (1914). Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/712835447240689150/> En: Nueva York, MoMA.

Figura 7. *Lavabo y espejo*, de Antonio López (1967). Fuente: <https://historia-arte.com/obras/lavabo-y-espejo> En: Boston, Museum of Fine Arts

Figura 8. *Taza de váter y ventana*, de Antonio López (1968-1971). Fuente: https://elpais.com/diario/2011/08/14/madrid/1313321056_740215.html En: Colección Masaveu

Figura 9. *Nevera de hielo*, de Antonio López (1969). Fuente: <https://sites.google.com/site/terceroesocalasanz/la-nevera-de-hielo> En: Colección particular

Figura 10. *Nevera nueva*, de Antonio López (1991-1994). Fuente: <http://www2.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2011/antoniolopez/museo2.html> En: Colección particular

Figura 11. *Curled Nude*, de Euan Uglow (1982). Fuente: <https://www.harleygallery.co.uk/exhibition/euan-uglow/euan-uglow-curled-nude/> En: Colección particular

Figura 12. *El Campo del Moro*, de Antonio López (1999-1994) Fuente: <https://pinturasdiversas-demeza.blogspot.com/2012/05/el-campo-del-moro-de-antonio-lopez.html> En: Colección Jaime Roures

Figura 13. *Le géologue*, de la serie *Tables paysagées, paysages du mental, pierres philosophiques*, de Jean Dubuffet (1950). Fuente: <https://elcultural.com/dubuffet-que-es-el-arte> En: Ginebra, Fondation Gandur pour l'Art

Figura 14. *Gran Vía, 1 de agosto, 13:45 horas*, de Antonio López (2010-2011). Fuente: López y García Bermejo (2011), p. 146. En: Colección del artista.

Figura 15. *Nuit d'été*, de Walter R. Sickert (1906). Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/camden-town-group/walter-richard-sickert-la-hollandaise-r1139029> En: Colección particular, Ivor Braka Ltd.

Figura 16. *L'Affaire de Camden Town*, de Walter R. Sickert (1909). Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/camden-town-group/walter-richard-sickert-la-hollandaise-r1139029> En: Colección particular

Figura 17. *La Hollandaise*, de Walter R. Sickert (1906). Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/camden-town-group/walter-richard-sickert-la-hollandaise-r1139029> En: Londres, Tate Britain

Figura 18. *Tres estudios de retrato de George Dyer –sobre fondo claro– (Three Studies for a Portrait of George Dyer)*, de Francis Bacon (1964). Fuente: <https://www.elmundo.es/cultura/2014/06/05/53903469e2704e96318b456f.html> En: Colección particular

Figura 19. *Mujer en la bañera*, de Antonio López (1968). Fuente: <https://www.artsy.net/artwork/antonio-lopez-garcia-mujer-en-la-banera> En: Colección particular

Figura 20. *Leigh Bowery*, de Lucian Freud (1991). Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/freud-leigh-bowery-t06834> En: Tate Britain

Figura 21. *Labrini*, de Giorgos Rorris (2003). Fuente: <https://curiator.com/art/giorgos-rorris/labrini> En: Colección particular

Figura 22. *Primera visita de la nueva modelo*, de Giorgos Rorris (2010). Fuente: <https://curiator.com/art/giorgos-rorris/first-visit-of-the-new-model> En: Colección particular

Figura 23. *Interior en Paddington*, de Lucian Freud (1951). Fuente: <https://painting-planet.com/interior-de-paddington-lucien-freud/> En: Liverpool, Walker Art Gallery

Figura 24. *Gran interior (Paddington)*, del mismo autor (1968-1969). Fuente: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/freud-lucian/gran-interior-paddington> En: Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Figura 25. *Cabeza de J.Y.M. IV*, de Frank Auerbach (1986). Fuente: <https://historia-arte.com/obras/cabeza-de-j-y-m-iv-de-auerbach> En: Colección particular

Figura 26. *Fulcrum*, de Jenny Saville (1997-1999). Fuente: https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/jenny_saville_2.htm En: Londres, The Saatchi Gallery

Figura 27. *The Bride*, de Jenny Saville (1992). Fuente: <http://www.artnet.com/artists/jenny-saville/the-bride-RAKuBbem3aB5JrEso0KFEA2> En: Colección particular

Figura 28. Obra perteneciente a la serie de desnudos de Mark Tennant (2013). Fuente: <https://marktennantart.com/wp-content/uploads/2015/06/p42.jpg> En: Colección del artista

Figura 29. *Foot Fetus* o *In medias res*, de Ambera Wellmann (2019). Fuente: <https://www.amberawellmann.com/> En: Expuesta en México D.F., Galería Lulu

Figura 30. *Minotaur II*, parte de *La Belle et la Bête*, de Ambera Wellmann (2018). Fuente: <http://www.trepanierbaer.com/2018/05/la-belle-et-la-bete-ambera-wellmanns-drawings/> En: Colección particular

Figura 31. *L'Étreinte. III*, parte de *Suite Vollard*, de Pablo Picasso (1933-1939). Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/64601> En: Nueva York, MoMA.

Figura 32. *Temper Ripened*, de Ambera Wellmann (2017). Fuente: <https://www.amberawellmann.com/> En: Ottawa, National Gallery of Canada

Figura 33. *Held*, de Ambera Wellman (2016). Fuente: <https://bordercrossingsmag.com/article/beauty-and-the-deferring-and-balancing-beast> En: Colección particular

Figura 34. *Louise de Broglie, Comtesse d'Haussonville*, de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1845). Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Condesa_de_Haussonville En: Nueva York, Frick Collection

Figura 35. *Anatomies*, de Man Ray (1929). Fuente: <https://www.metalocus.es/es/noticias/man-ray-en-la-galeria-mondo-vistas-del-espiritu> En: Nueva York, MoMA

Figura 36. *Anatomie et la beauté*, de Ruytchi Souzouki (1967). Fuente: <https://www.pinterest.fr/pin/368802656962475688/> En: No recuperado

Capítulo 6.

Figura 1. *Mar de fondo (Ground Swell)*, de Edward Hooper (1939). Fuente: <https://www.edwardhopper.net/ground-swell.jsp> En: Nueva York, Corcoran Collection (Museum Purchase, William A. Clark Fund)

Figura 2. *El buque Amsterdam frente a Rotterdam (SS Amsterdam in Front of Rotterdam)*, de Malcolm Morley (1966). Fuente: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/malcolm-morley-b-1931-ss-amsterdam-in-5916633-details.aspx> En: Londres, Christie's

Figura 3. *La ferretería suprema (Supreme Hardware)*, de Richard Estes (1973). Fuente: <https://www.aparences.net/es/periodos/arte-contemporaneo/hiperrealismo/attachment/richard-estes-supreme-hardware-store/> En: Colección particular

Figura 4. *Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas*, de Antonio López (1990-2016). Fuente: <https://artedemadrid.wordpress.com/2013/09/16/vallecas-y-el-museo-de-bomberos/> En: Caja Madrid

Figura 5. *Las tropas de asalto avanzan bajo el gas (Sturmtruppe geht unter Gas vor)*, de Otto Dix (1924). Fuente: <https://www.opendemocracy.net/en/opendemocracyuk/otto-dix-and-robot-soldiers/> En: Tate Liverpool

Figura 6. *Lisiados de guerra (Kriegskrüppel)*, de Otto Dix (1920)

Figura 7. *Para eso habéis nacido*, en *Los desastres de la guerra* (12/82) de Francisco de Goya (1810-1815). Fuente: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/para-eso-habeis-nacido/736> En: Dibujo preparatorio en Madrid, Museo Nacional del Prado.

Figura 8. *Tampoco*, en *Los desastres de la guerra* (36/82), de Francisco de Goya (1810-1815). Fuente: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/tampoco-1/778> En: No se conserva ningún dibujo preparatorio, la plancha se guarda en Madrid, Calcografía Nacional.

Figura 9. *Playing Old Soldier*, de Winslow Homer (1863). Fuente: Greenhill (abril de 2009). En: Boston, Museum of Fine Arts

Figura 10. *Metropolis*, de Otto Dix (1928). Fuente: <http://alejolopomo.blogspot.com/2012/07/otto-dix-metropolis-y-el-jazz-de-los.html> En: Museo de Arte de Stuttgart

Figura 11. *La calle*, de Balthus (1933). Fuente: <https://www.museothyssen.org/exposiciones/balthus> En: Nueva York, MoMA

Figura 12. *The Veil*, de Jim Woodring (2014). Fuente: <https://scottedergallery.com/woodringUDRIVE/woodring.htm> En: Colección particular

Figura 13. *Series 2 No.10*, de Fang Lijun (1992-1993). Fuente: <https://www.artsy.net/artwork/fang-lijun-fang-li-jun-series-2-no-dot-10> En: Colección particular.

Figura 14. *The Execution*, de Yue Minjun (1995). Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Execution_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Execution_(painting)) En: Colección particular

Figura 15. *Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)*, de David Hockney (1972). Fuente: <https://www.christies.com/features/David-Hockney-Portrait-of-an-Artist-Pool-with-Two-Figures-9372-3.aspx> En: Colección particular

Figura 16. *Iris Kritikous con zapatos rojos*, de Giorgos Rorris (2014). Fuente: <https://curiator.com/art/giorgos-rorris/iris-kritikous-with-red-shoes> En: Colección particular

Figura 17. *Four Fairies*, de Michaël Borremans (2003). Fuente: <https://www.theguardian.com/culture/2005/may/03/1> En: Colección particular

Figura 18. *Autorretrato*, de Cristóbal Tabares (2010). Fuente: <https://www.arteinformado.com/guia/f/cristobal-tabares-28068> En: Colección particular

Figura 19. *Lemons*, de Erika Lee Sears (2019). Fuente: <http://www.atinyrocket.com/2019/11/lemons.html> En: Colección de la artista

Figura 20. *Two others have been there*, de Euan Uglow (1992). Fuente: <https://www.richardgreen.com/artwork/bs296-euan-uglow-two-others-have-been-there/> En: Londres, Richard Green

Figuras 21. Obra sin título, de Erika Lee Sears (2020). Fuente: <https://stylelovely.com/lifestyle/el-arte-en-tiempos-de-confinamiento/> En: Colección de la artista

Figura 22. Obra sin título, de Erika Lee Sears (2020). Fuente: <https://www.itsnicethat.com/articles/erika-lee-sears-art-261119> En: Colección de la artista.

Figura 23. *Cuando el deseo recogido*, de Paco Lafarga (2014). Fuente: <https://www.modportrait.net/a%C3%B1os-anteriores/2014/> En: Museu Europeu d'Art Modern (MEAM)

Figura 24. *Untitled*, de Felipe Alonso (2016). Fuente: <https://www.felipe-alonso.com/the-swarm/> En: Colección particular

Figura 25. *Mangrove*, del mismo autor (2016) Fuente: <https://www.felipe-alonso.com/the-swarm/> En: Colección particular

Figura 26. *Eating the Beard*, de Michaël Borremans (2010). Fuente: <https://fatnancysnewdiet.com/2015/09/05/collection-xxiii-michael-borremans/> En: Colección privada

Figura 27. *Red Hand, Green Hand*, de Michaël Borremans (2010)
Fuente: <https://fatnancysnewdiet.com/2015/09/05/collection-xxiii-michael-borremans/> En: Colección Privada

Figura 28. *The mystery of the green van*, de José Luis Ceña Ruiz (2018). Fuente: <https://www.artemiranda.es/blog/index.php/entrevista-a-jose-luis-cena/> En: Colección del artista

Figura 29. *I.G.*, de Gerhard Richter (1993). Fuente: <https://www.gerhard-richter.com/> En: Colección privada

Figura 30. Una de las quince piezas que conforman la serie *18. Oktober 1977*, de Gerhard Richter (1988). Fuente: <http://espina-roja.blogspot.com/2017/10/18-oktober-1977-de-gerhard-richter-en.html> En: Nueva York, MoMA

Figura 31. *Lumumba*, de Luc Tyumans (2000). Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/82832> En: Nueva York, MoMA

Figura 32. *Snow White II*, de Mark Tennant (2017). Fuente: <https://www.comicartfans.com/searchresult.asp?txtSearch=Mark%20Tennant&PM=1> En: Colección particular

Figura 33. *Clorox*, de Mark Tennant (2019). Fuente: <https://mika-gallery.com/Artwork/clorox/> En: Tel Aviv, Mika Art Gallery

Figura 34. *On the floor*, de Mark Tennant (2019). Fuente: <https://mika-gallery.com/Artwork/on-the-floor/> En: Tel Aviv, Mika Art Gallery

Figura 35. *Ice*, de Mark Tennant (2019). Fuente: <https://mika-gallery.com/Artwork/ice/>
En: Tel Aviv, Mika Art Gallery

Figura 36. *Bike*, de Mark Tennant (2019). Fuente: <https://mika-gallery.com/Artwork/bike/>
En: Tel Aviv, Mika Art Gallery

Figura 37. *Game Over I*, de Iván Floro (2018). Fuente: <https://joiamagazine.com/ivan-floro-una-promesa-de-la-pintura-sobre-cualquier-lienzo/> En: Colección privada

Figura 38. *Street Fighters*, de Iván Floro (2018) Fuente: <https://joiamagazine.com/ivan-floro-una-promesa-de-la-pintura-sobre-cualquier-lienzo/> En: Colección privada

Figura 39. *Bodegón de caza, hortalizas y frutas*, de Juan Sánchez Cotán (1602). Fuente: http://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P07612.jpg En: Madrid, Museo del Prado

Figura 40. *La cena*, de Antonio López (1971-1980). Fuente: <https://www.abc.es/cultura/arte/20140721/abci-caravaggio-antonio-lopez-201407211258.html> En: Colección del artista

Figura 41. *Casa de Antonio López Torres*, de Antonio López (1972-1975). Fuente: <https://www.antoniolopezweboficial.com/> En: Colección de la Fundació Sorigué

Figura 42. *Escena encantadora en la Provenza*, de Íñigo Navarro Dávila (2013). Fuente: <https://elemmental.com/2019/03/19/inigo-navarro-el-arte-es-una-ficcion-no-existe-es-un-pacto-que-hemos-hecho-entre-las-personas/> En: Colección Del Castillo.

Figura 43. *Friso de perros de peluche*, de Irene Cuadrado (2020). Fuente: Espacio web de la artista. En: Colección de la artista.

Figura 44. *Gardens*, de Adéla Janská (2019). Fuente: <https://gramho.com/explore-hashtag/adelajanska> En: Colección de la artista

Figura 45. *Covering*, de Adéla Janská (2019). Fuente: <https://gramho.com/explore-hashtag/adelajanska> En: Colección de la artista

Figura 46. *Tatas*, de Paco Lafarga (2009). Fuente: <http://pacolafarga.blogspot.com/search?updated-max=2010-11-07T21:32:00%2B01:00&max-results=50> En: Colección particular

Figura 47. *Alicia Rosana*, de Miguel Ángel Mayo, Golucho (2008-2012). Fuente: <https://www.artelibre.net/autor/5421> En: Barcelona, Galería Artelibre

Figura 48. *New Louboutin Pumps*, de Cecily Brown (2005). Fuente: <https://gagosian.com/artists/cecily-brown/> En: Nueva York, Gagosian Gallery