

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS

"LA RÉPLICA: POSIBILIDAD DE VER

UN CUADRO EN UN MUNDO DE IMÁGENES"

Tesis que para obtener el título de
Licenciado en Artes Visuales
presenta:



Israel Zamora López

Director de Tesis:
Lic. Gerardo Medrano:

México D.F. 2005



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

"LA RÉPLICA: POSIBILIDAD DE VER UN CUADRO
EN UN MUNDO DE IMÁGENES"

Tesis

Que para obtener el título de

Licenciado en Artes Visuales

Presenta:

Israel Zamora López

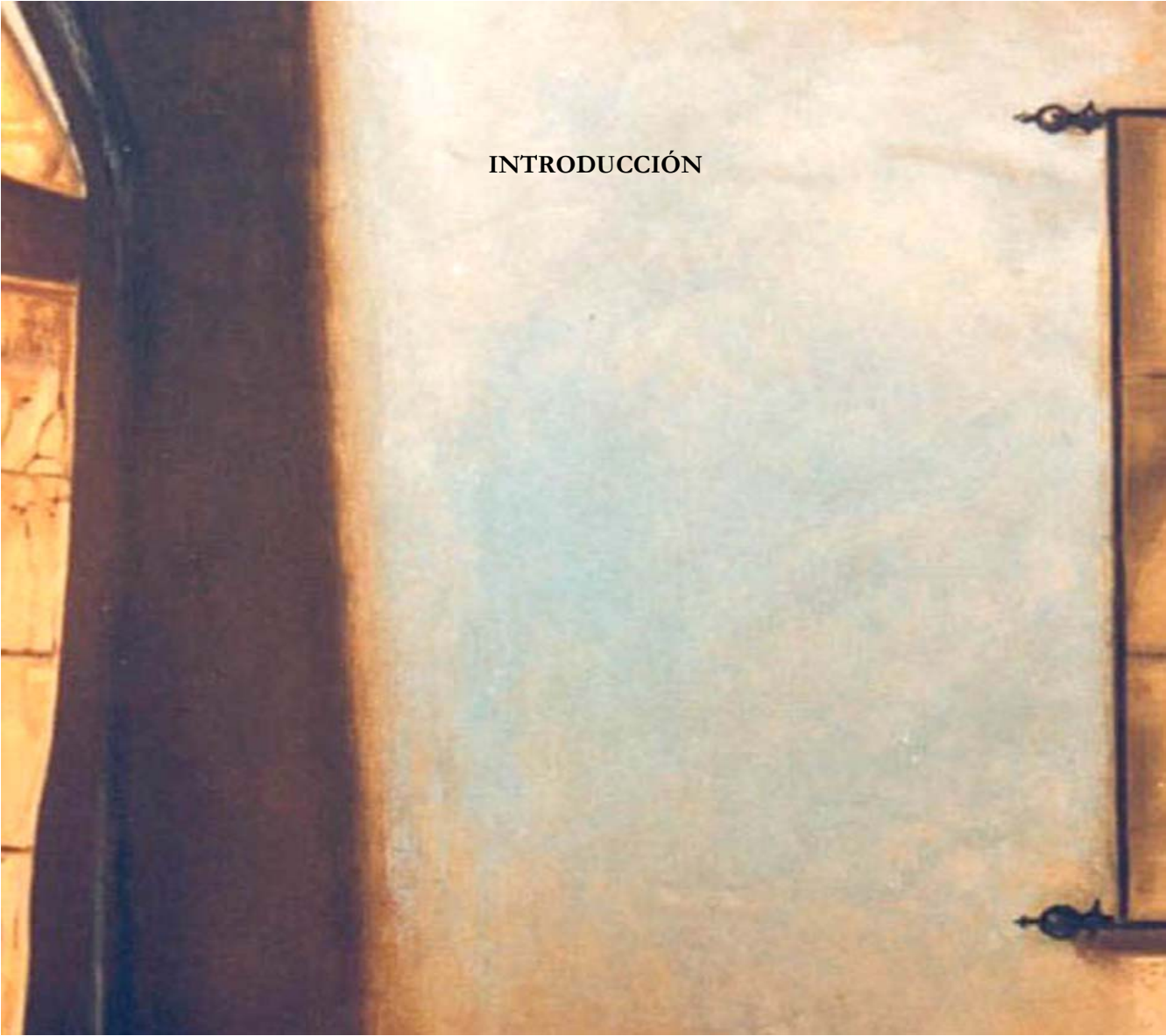
Director de Tesis

Lic. Gerardo Medrano Mejía

México, D. F. 2005

INDICE

| | |
|---|-----|
| <i>DEL TROMPE L'OEIL AL EFECTO CALCOMANÍA</i> | 3 |
| El Santo vs la Pintura | 9 |
| <i>APREHENDER, APRENDER</i> | 15 |
| Del aprehender en copia o replica | 18 |
| <i>LA RÉPLICA: POSIBILIDAD DE VER UN CUADRO EN UN MUNDO DE IMÁGENES</i> | 21 |
| El germen fotográfico | 26 |
| El cuadro como la construcción física de una visión | 33 |
| <i>LA LUZ COMO GUÍA</i> | 38 |
| Del porque hacer de la luz una guía | 44 |
| Programa de cuadros por reproducir | 46 |
| <i>RÉPLICAS</i> | 48 |
| <i>NUEVOS CUADROS</i> | 111 |
| CONCLUSIONES | 125 |
| BIBLIOGRAFÍA | 139 |



INTRODUCCIÓN

DEL TROMPE L'OEIL
AL EFECTO CALCOMANÍA

“La pintura ha muerto -Delaroché-
la ironía estará más justificada
cuanto que rara vez se ha visto
un difunto en tan buen estado”
R. Debray, *Vida y muerte de la imagen*, p. 205

“-Este animal cree que no hay más sentido
que la vista y sus consecuencias- dijo Perico.
-la pintura es otra cosa
que un producto visual- dijo Etienne-.”
J. Cortázar, *Rayuela*, p. 55

Parrasios tenía en Zeuxis (o Apeles o Polygnoto)* a su principal rival en la competencia por el premio griego de pintura del siglo. Según Plinio El Viejo (siglo IV a.C.) Zeuxis había pintado unas uvas que provocaron que los pájaros, ingenuos, se acercaran a picotearlas. Pero la cortina pintada por Parrasios engañó al propio Zeuxis quien pidió que estas se corrieran para ver mejor. Las uvas de Zeuxis habían engañado a una mirada silvestre como la de las aves, pero la cortina de Parrasios había confundido a una mirada que se suponía más sabia y precisa: la de un pintor.

Mucho tiempo después, en 1895, Gustave Moreau, defendiendo el cuadro de un alumno suyo ante la resistencia académica, opinaría que los tapones de las botellas estaban pintados con tal convicción, que podría colgar ahí su sombrero. El alumno defendido era Henry Matisse.

Este par de anécdotas en la historia de la pintura pueden ilustrar también una de las intenciones básicas que la fundamentan como un quehacer artístico: la representación mimética de la naturaleza en la tela.

* Parece ser que cada investigador que aborda este pasaje histórico escoge a uno de estos tres pintores. Mientras que para Gombrich se trataba de Apeles, para Wiland Schmined se trataba de Zeuxis, aunque deja abiertas las otras dos posibilidades. Así lo señala en el artículo que consultamos, al que tituló “La semejanza” y fue publicado en la revista Humboldt en el número 124 editada por InterNations de Alemania en 1999.

El primer estado al que la pintura, en el caso griego, pretendía acceder como imitación perfecta que igualaba por las apariencias al modelo real, estaba motivado por el acto de mirar, de corroborar la presencia de las cosas sólo en el reino de lo visible. Más allá de concepciones filosóficas que consideraban a la obra pictórica como copia degradada a la tercera potencia de un modelo original. Si las cortinas de Parrasios provocaron en quien las miró un reflejo de certidumbre como objeto real por su semejanza casi perfecta fue por que requerimos siempre que algo sea visible para constatar que es real. Antes de probar un platillo exigimos que se vea bien y para la ciencia es el primer paso que inauguró en algún tiempo todos sus métodos**. Con la pintura el ver se vuelve una sofisticación, es el ejercicio con el que se afinan sus capacidades y se testimonian sus descubrimientos. Zeuxis sucumbió, pidió que las cortinas se corrieran para ver mejor por que al tenerlas enfrente también les asigno su función como objeto real: cubrir, tapar. El signo: cortina y la presencia visual lo confundieron, no se enteró que ese ver mejor que él pedía al correrlas estaba inscrito ya en las cortinas pintadas precisamente.

En el periodo barroco se culminaría esta intención mimética con un sistema lleno de ilusión, sabiduría visual y técnica, el llamado *trompe l'oeil*. La pintura se convirtió entonces en sinónimo de artificio -quizás siempre lo ha sido -pero esta fue una etapa en que además de pretensiones miméticas la pintura convirtió el mundo de las apariencias en ilusión: bodegones y anamorfosis ocultas hicieron del cuadro el escaparate donde las cosas exponen sus texturas, sus brillos y el virtuosismo del pintor se corrobora a cada pincelada.

Las cajas-pintura del holandés Samuel Van Hoogtraeten son un paradigma de esta época y representan claramente las intenciones que la pintura llevo a tener entonces. En ellas, los pasillos, las puertas, los pisos borran los ángulos "reales" del doblez para convertirlos en espacios que, aun siendo bidimensionales juegan a ser profundos, a expandirse. Esta fue tal vez la ambición secreta del *trompe l'oeil*: conseguir una simultaneidad entre el espacio pictórico y el espacio real. En estos casos el pintor fungía más bien como vidente suspicaz o generador de inventos intrigantes asimismo como ilustrador de historias religiosas o míticas.

** Comentario extraído del seminario “Contribución a la teoría estética tardía de Walter Benjamín”, que tuvo lugar en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y fue impartido por Stefan Gadler (Febrero 2005)

El cuadro de la llamada "pintura tradicional" fue donde el *trompe l'oeil* germinó y se cree desapareció. Pero esta intención del cuadro por ser semejanza de lo real o distorsionarlo en sus formas, tiene en la historia de la pintura, además del trampantojo muchos ejemplos que le preceden y continúan, desde la instauración del retrato como evidencia de los estados de una vida; desde asignaturas diplomáticas hasta estados emocionales, pasando por el desnudo en cualquiera de sus denotaciones temáticas hasta los extremos hiperrealistas.

El hecho es que el pintor veía en la realidad fuese cual fuese su concepción la materia visible de su trabajo y al cuadro como el lugar para una efectiva re-visión de lo que esta le ofrecía a los ojos.

Contenedor, registro fiel o ventana subjetiva, el cuadro siempre se fundó en el acto de ver. Es cierto que este tipo de cuadro derivó de una tradición que le dejaba un basamento técnico para representar aceptablemente los contenidos que se le exigían, que para el pintor un encargo siempre fue sinónimo a nuestros ojos, ya tardíos de restricción técnica y motivo de respeto hacía los temas o jerarquías de los clientes. Pero también es cierto que a la hora de abordar el boceto y realizar la especulación plástica, estos pintores, con los mismos utensilios de hoy, se consideraban artistas libres a la hora de abordar tales temas y jerarquías. El pintor que hoy observe un boceto de Van Dyck no lo apreciará tanto por la anécdota temática, verá más bien una etapa de gestación y experimentación plástica olvidando lo que se ilustra, ya sea una batalla o una crucifixión. El hecho es que a pesar de estos condicionamientos exteriores el pintor tenía claro que su principal herramienta era su propia mirada (percepción si se implica a los restos de los sentidos o visión si se quiere ser subjetivo) y su materia prima tanto como lo que sus ojos pudieran captar.

El hecho de que tema y técnica estuviesen ya determinados -por las exigencias de los clientes, reyes, príncipes, cortes o iglesias- en la práctica pictórica constituía además de una imposición, quizás una ventaja: por que así al pintor le quedaba solo ocuparse de los fenómenos visibles, detenerse en ellos -aún con intenciones miméticas- observarlos y pintarlos en la tela que le esperaba, es cierto, con reglas y cánones específicos.

El pintor del Renacimiento o del Barroco tuvo en Parrasios un precursor ideal. Ambos dilataron el gesto de su mirada hasta la tela para reproducir ahí los descubrimientos que de ella se derivaron. Para el espectador; lo visible, como referencia inmediata de la realidad se extendía hasta el cuadro e inevitablemente se iniciaba ante sus ojos la competencia de lo real y lo pintado. Pero si decantáramos un cuadro clásico de tal forma que en la primera malla quedara el tema y su forma de presentación (escena, alegoría) y en la segunda el conocimiento técnico (la factura). Nos quedaría una pieza, digamos depurada; el testimonio de una mirada y el objeto de su asombro: una cara, un árbol, un jarrón, una luz. La pintura fue una forma de tratar con lo visible, de reordenarlo en la tela conforme a una intención. En otras palabras; de aprehenderlo.

La segunda anécdota que inició este texto nos lleva a otra intención pictórica. Pero para hablar de ella recurramos a otra cita. "El pintor pinta lo que al ojo ha conmovido"¹ afirma Merleau Ponty. Aquí el ojo simboliza el ver, por lo tanto esta frase pudiera aplicarse a todo tipo de pintura, la amplitud de sus palabras abarcaría tanto a las predelas medievales como a la pintura moderna con todas sus ramificaciones. Sin embargo, Merleau Ponty con esta expresión se refería también a una actitud que supuso el fin de toda aquella retórica académica y dejó a la mirada como única guía para el quehacer pictórico. Desprendiéndose de la herencia canónica que daba forma a sus "conmociones"; el pintor impresionista inauguró una nueva forma de concebir el acto de pintar.

El Impresionismo se debe a una *conmoción*: el ojo impresionista ve a la naturaleza ya no como telón para un retrato o como un vanitas que se *contempla*: la ve como la irrupción de un espectáculo. Fue un abandono a toda teoría, a toda subjetividad, la naturaleza poseía sus propios símbolos que escapaban a cualquier posible gramatización. El cuadro se convirtió entonces en un receptáculo activo por trazos perseverantes en aras de una "conmoción". Fue un intento febril por abandonar las teorías dogmáticas; dadoras impositivas de técnicas y métodos compositivos. El ojo impresionista percibió que la naturaleza poseía sus propios símbolos que escapaban a cualquier esquematización preconcebida, por lo que convirtió al cuadro en un contenedor agitado por pinceladas que buscaban capturar dichos símbolos. Algún cronista de la época tuvo la idea de decir –relata John Rewald- que "...el método de estos pintores consistía en cargar una pistola con muchos tubos de color, disparar sobre la tela y finalmente colocar una firma..."². Con la mirada de un niño que ha despertado de un largo sueño en su habitación de espesas cortinas y sale al jardín, cada cuadro es testimonio de un descubrimiento: horizontes donde el color ya sin contornos se libera, interiores que ceden frágiles a una luz, rincones silvestres, árboles que parecían haber estado esperando todo el tiempo para ser pintados; ríos, mares, luz... en efecto, el cuadro impresionista es una conmoción.

La práctica se sobrepuso a la teoría. Con el impresionismo todo aquel conocimiento académico con sus grandes recursos se archivó. El óleo llegó en tubo, los temas y las técnicas se redujeron, aunque en pintores como Caillebotte, Manet o Degas todavía se perciben aquellas pulsiones que se derivaban de una tradición.

¹ Merleau-Ponty, Maurice, El ojo y el espíritu, Planeta-Agostini, España, 1993, p. 11

² Elgar, Frank, Cézzane, Daimon, México, 1969, p. 60

Volvamos a la anécdota de Matisse. Si nos remitiéramos al orden histórico, el cuadro que Moreau defendió era un cuadro post-impresionista. Para completar el pasaje Matisse llegó a decir "el público descubrió que había microbios en el fondo de mis botellas". Estos microbios llegaron al joven Matisse por la influencia de Cézanne. Con ellos se volvía evidente que el Impresionismo estaba generando una nueva pintura, que incluso, llegaría a negar algunas de sus bases: a la pincelada rápida, a aquella impronta que perseguía con premura los efectos de la luz Cézanne le antepuso una visión analítica. Así como un organismo produce naturalmente la cura de su enfermedad, el impresionismo conformo al pintor que le pondría un freno a sus "conmociones" y que se acercaría el cuadro con una actitud menos febril.

Mientras el ojo impresionista apresuraba el pincel por un reflejo, Cézanne se detiene frente a la piedra, mientras aquel veía inquieto al follaje, Cézanne se preocupaba por las raíces. Su actitud puede considerarse excéntrica si consideramos la época de su aparición: cuando una revolución plástica se consumaba. Cézanne regresó a los fundamentos de la pintura, él quería hacer pintura que "fuera como el arte de los museos" y ensayó su pincelada como si en ese gesto estuviera implícito algo más que el registro de un dato visible."Cézanne ha pintado siempre un mismo cuadro, un Cézanne es un momento del artista, un Sisley un momento de la naturaleza" dijo Pissarro en algún momento ilustrando perfectamente la diferencia que Cézanne había marcado respecto a sus predecesores.

Sin embargo, después de Cézanne y el Impresionismo la pintura se instaló -ya en el siglo XX- en una inercia de reacciones conformados por grupos y corrientes que se sucedieron unas a otras: cubistas, fauvistas, futuristas, etc. Fue una época en la que todos pregonaban su verdad. Nombres más cercanos como Warhol, Richter o Rauschenberg tienen sus raíces en este contexto donde la pintura se permitió nuevas alianzas para su producción. Con ellos, entre muchos otros, se consumó otra alianza, ya no con la gráfica japonesa o con las mascararas africanas, sino con los medios de comunicación y su producción impresa o transmitida de imágenes que se vuelven iconos gracias a la aprobación de las masas.

Esta relación se había iniciado ya desde el siglo XIX con la fotografía y tuvo dos consecuencias. Una fue que la pintura cedió al entonces nuevo oficio la tarea de ocuparse del reino de las apariencias. Ahora los retratos diplomáticos, los eventos públicos y familiares eran ya material fotográfico mientras la pintura giró su mirada a otro tipo de terrenos con Matisse, Paul Klee, Giacometti, Morandi, etc., el pintor se convirtió más que nunca en una especie de demiurgo que hacía de su visión el polvo con el que las cosas se re-crean.

Para ilustrar esta segunda consecuencia retomemos un dato: el archivo personal de Picasso consta de aproximadamente de 17,000 documentos fotográficos. La relación de la pintura con la imagen o carácter impreso es tan vieja como la invención de la estampa misma, sin embargo en ésta ocasión hablamos de un medio que además de producir imágenes produce iconos que buena parte de la población mundial llega a reconocer. Picasso vivió su juventud antes de la televisión por lo que su archivo podría ser considerado abundante si tomamos en cuenta que una imagen impresa se presentaba básicamente en tres formatos: como revista, cartel o fotografía. No existían todavía medios tan eficaces y accesibles como la TV. o el ordenador, es decir, no había fotocopiadoras o escáner que permiten su extracción o manipulación para cualquier fin. Cabe añadir que el tiraje de las publicaciones era seguramente más modesto que los actuales. Si tenemos en cuenta que hoy en día estos medios si se poseen, aquel archivo nos parecería más bien pertinente y no tan abundante para alguien que pintó toda su vida. Picasso uso la fotografía de una forma que seguramente poco tenía que ver con la forma en que Warhol la usó, a su vez ésta tiene poco que ver con la de Richter y éste con los Hiperrealistas. Pero hay en la pintura "representativa" ya una circunstancia innegable: su relación con las imágenes producidas por los medios de comunicación. Sin embargo, para cada uno de estos autores recién mencionados la imagen fue un recurso más con el que contaban para la producción de su obra. Fue un medio más para llegar a un fin. Picasso se sintió siempre enlazado a una tradición; igual que Cézanne -a pesar de su aspecto vanguardista- ambos reconocían a sus predecesores en aquella historia pre-impresionista que tuvo en la gráfica una opción paralela en el ejercicio creativo.

Como en su momento fueron los inventos de la óptica, hoy la imagen mediática es un elemento que afecta directamente a los procesos en que se concibe un cuadro. Dichos procesos se enraizaban en el acto de ver; tanto el *trompe l'oeil* como las botellas de Matisse -aun por la diferencia de sus intenciones- son producto de ese acto. Actualmente para muchos pintores jóvenes una imagen o una fotografía fungen como modelo en lugar de tener a la persona o al objeto por pintar ante sus ojos, se trata de un pragmatismo bien o mal justificado según los intereses del propio pintor. Así, por su fabricación indiscriminada y sobretodo porque también son producto de nuestra mirada las imágenes han llegado a ser, a la hora de pintar, el sustituto "práctico" de un modelo real, nos enfrentamos entonces a un nuevo "retinianismo" que ha cubierto a la pintura con un velo de superficialidad e intrascendencia sin ningún efecto ulterior. Como consecuencia de este hecho tenemos muchos cuadros ocupados sólo por una mimesis lisa, ya no de la cosa fotografiada, *sino de la propia fotografía* que es su referente inmediato. Añadamos también otro aspecto que estos cuadros nos dan, el de *collage* sobre *collage* o un motivo visual antecediendo a otro en una inercia parecida al del control remoto, son cuadros hechos por adición no por construcción, como si hubiera un miedo a la unicidad representativa de un solo objeto en un solo espacio. Esto hace replantearnos una vieja pregunta ¿Dónde ha quedado el acto de ver como antesala de un descubrimiento en el acto de pintar? Siendo específicos, ¿podría la imagen fotográfica dejar de ser material de apoyo para convertirse en el ideal por el que se produce un cuadro? ¿El pintor domina sus medios o al contrario?



Actualmente -se dice- que al pintor le es ofrecido un infinito horizonte de materia visual para ejercer su labor, un panorama que desemboca en un torrente de imágenes sin freno de todo tipo en el que el pintor puede sumergirse para convertirlas en su material de trabajo. Este material obedece siempre a una secuencia enumerada de registros impresos o televisivos que pueden congelarse y ser extraídos de su secuencia original.

Más allá del copyright, la extracción y manipulación de imágenes son los recursos que el pintor puede ejercer si cuenta con el equipo necesario; ya no una imprenta, bastará el scanner o una fotocopiadora para apropiarse de la impresión que más le interese.

No obstante, hay en la pintura un hecho ineludible: el pincel le exige al pintor que sus elecciones no sean azarosas* (he dicho "pincel" más como símbolo que como imposición, podría haber mencionado sin el menor prejuicio al rasero o aerógrafo) sino, que al azar le seamos extremadamente fieles convirtiendo a la pintura en aventura temeraria.

Si aquel horizonte es veraz, se dirá entonces que el pintor tiene libertad. Que a sus ojos hoy como nunca se le ofertan tal cantidad de motivos visuales atractivos, que le bastará meter la mano fortuitamente, en esta carrera desenfrenada de imágenes, para seleccionar la razón de su pintura. Si un pintor accediera a esta trampa, al pintar lo que mira entre cada parpadeo electrónico, entre cada *click* del control remoto, entre cada *click* del *mouse*, su pintura sería quizá libre pero sin intenciones; convertida en el vacío reflejo de una imagen cuya intención original era otra. Reflejo y repetición, esa sería el sentido de su libertad (cabría preguntarse si ese fenómeno al que nos referimos con unicidad o en singular: "La Imagen" no le corresponde más bien una designación en plural ya que pareciera que al referirla en singular hablamos sólo de los alcances globales de su difusión, sin tomar en cuenta que se trata de un fenómeno camaleónico en el que hay una diversidad inherente; hay imágenes en video, transmitidas "en vivo" o impresas, pero bajo nuestra mirada actual, nutrida de estímulos mediáticos todo es "imagen" sin importar sus contextos o razón de ser) .

Un motivo visual publicado o proyectado posee una función que se consume en el momento que la vemos (publicidad = vota, compra. Entretenimiento = diviértete, ríe, olvida, etc.), este es el tiempo de su existencia, lo que dura el cambiar de página o el programa de TV. Pretender adoptar a la pintura a una inercia de este tipo es forzarla a una competencia en la que nunca alcanzará tal fugacidad. La efectividad de una imagen que se transmite o publica reside precisamente, en su fugacidad. Mientras más directo o breve sea su mensaje nuestra conciencia y -subconciencia- lo aprehenderá mejor** La imagen televisada posee junto a la impresa un ámbito de difusión casi ilimitado, condición que basta para que en la pantalla o en

* Entendamos aquí a "lo azaroso" como esa virulencia visual que pasa del periódico o la revista al cuadro, sin una justificación de por medio. Al dato visual fútil incapaz de activar nuestras percepciones sensoriales o visuales y por lo tanto también es incapaz de suscitar una reflexión: "...para diseccionar eliminemos todo azar..." aconseja *Farabeuf* en la novela homónima de Salvador Elizondo (véase bibliografía).

** El contenido de la noticia en "vivo" y en "directo", aquella que suspende la programación habitual, la que eleva los *ratings*, la del "tiempo real", cuya naturaleza temporal es fugaz puede diluirse sino se transmite en el momento que sucede y perder así para la audiencia el interés en ella. Tenemos aquí a la velocidad como factor imprescindible para la captación de estos eventos noticiosos. Gracias a ésta rápida eficacia de los medios de comunicación nuestros ojos están puestos en el lugar y el momento del suceso. Retomemos un mito publicitario que, sin embargo,

hace algunas décadas ocupó la opinión de teóricos de la publicidad como una realidad. Hablamos del llamado mensaje subliminal que encontró en autores como Bryan Wilson Key un frente dispuesto a denunciar los abusos que la publicidad ejercía en el público (Seducción subliminal, Edit. Diana). Uno de los principales ejemplos del mensaje subliminal estaba en la manipulación de las imágenes vistas en una sala de cine. Según la leyenda, la imagen cinematográfica, la no digital, esta conformada por una secuencia de fotogramas que al ponerse en acción nos dará la impresión de un movimiento. Pero si un fotograma es extraído de esta secuencia no es más que un fragmento aislado y sin la magia de una figura animada. Aunque incluidas en el mito, tenemos aquí dos de las formas principales y reales en que actualmente se nos presenta una imagen en nuestro panorama visual, es decir, la transmisión a distancia o teletransmisión y la fragmentación secuenciada en movimiento: la llamada imagen cinética. Esta última –atendiendo al mito- permitiría la aparición de los mensajes subliminales que ocupan varios cuadros de los 24 que por segundo se nos presentan ante nuestros ojos. Estos mensajes podrían alcanzar una eficacia extrema porque atacan en un mismo instante tanto a nuestras capacidades ópticas como a la memoria. Insertados en una secuencia que apenas dura un parpadeo, el mensaje subliminal no permite pausa o relajación alguna, lo recibiríamos sin posibilidad de reflexionar, por lo que se va resguardar directamente al pozo de nuestra inconciencia. Aparatos políticos, empresas refresqueras, entre otras, pudieron servirse de ellos para activar en el espectador demandas inexistentes que se encargarían de satisfacer. No obstante, para publicistas más actuales como Bernard de Plas la publicidad es un acto de atención voluntaria que si ocupara a la memoria como campo de estímulos correría el riesgo de ser olvidada (La Publicidad, Edit. Oikos-tau). Dejemos a un lado la polémica publicitaria y reocupémonos del tema por el que iniciamos ésta reflexión, es decir, la velocidad mediática. Es cierto, que no podemos dejar de percibir un matiz malévolos en estos métodos de percepción impuesta, en caso de haber existido, empero, nuevas reflexiones más cercanas a nuestros tiempos hacen que tales métodos nos parezcan revestidos de cierta caducidad. Una de estas reflexiones nos las ofrece Paul Virilio, a la que nos cuidaremos de no llamar utópica, en su artículo “La velocidad de la exposición” (analizado en el Seminario de Arte Contemporáneo. ENAP. UNAM. 2001) nos plantea una última pregunta: puesto que las teletecnologías nos ofrecen ya una alternativa a nuestras concepciones temporales con el llamado “tiempo real” de los programas televisados “en vivo” o la del *chat* en internet ¿Qué sucedería si también nos ofrecieran una alternativa espacial, si las distancias físicas: las espesuras de los volúmenes, las texturas de las cosas, la epidermis de lo real; si el horizonte común donde se haya la calle en que vivimos y que los autos o nuestros pies recorren fuese sustituido por fin por un “horizonte televisual”? Para alcanzar tal meta, lo televisado tendría que volverse real, o en palabras del propio Virilio: “la pregunta permanece en suspenso, lo que no nos impide poner en práctica hoy, con las investigaciones de alta definición, una imagen televisada en directo donde las imperfecciones serían imperceptibles al ojo desnudo y la resolución de la imagen electrónica superior a aquella de la visión ocular del hombre, y esto a punto de volver más real la imagen del objeto, la cual no es más que “imagen”. Fenómeno literalmente sorprendente permitido entre otros por una aceleración de 25 a 50 imágenes por segundo, un límite subliminal de la percepción humana que es, recordemos, de 60 imágenes por segundo”. Pero todavía queda el problema de las distancias físicas y el desplazamiento de los cuerpos; la necesidad del viaje y la traslación. Pero ¿quien necesita un cuerpo, si el desplazamiento en estos nuevos horizontes es ya virtual? ¿Para qué un cuerpo si con un parpadeo electrónico el satélite enviará la imagen que el telespectador desea? Para Virilio la situación es clara “Si la ciudad estaba antiguamente constituida alrededor de la “puerta” y del puerto, la metaciudad (del horizonte televisual) se reedifica en adelante alrededor de la “ventana” y del telepuerto y en la fortificación del horario (...) no más dilación. El volumen no es la realidad de las cosas, este se disimula en las simplezas de las figuras. En el presente, la grandiosa naturaleza no es más el marco de lo real, este último se oculta en la reducción de las imágenes de la pantalla. Si el intervalo se vuelve tenue, infradébil, convirtiéndose bruscamente en interfaz, las cosas, los objetos percibidos se vuelven iguales y pierden su peso, su densidad. Así, la era de los señuelos va iniciar próximamente”

Transmisión, fragmentación, virtualidad, todo ello gracias a un factor imprescindible: la velocidad. Paralela a la de la vida urbana tenemos esta velocidad óptica que tampoco permite al receptor un remanso de dilatación en sus imágenes y mensajes. No obstante, para Walter Benjamín en su libro “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, una de las diferencias que separa al humano de lo animal es su capacidad de retracción; de suspender la cotidianeidad de un hábito, el ser humano a diferencia del animal que día con día cumple con una rutina específica de supervivencia puede decir “ya no” y buscar, a partir, de ese freno un camino alternativo. La pintura es también producto de una retracción, de una pausa. La vía por la que sus imágenes llegan a nuestros ojos es diferente a la de una transmisión catódica. Con la pintura los ojos dejan de ser receptores pasivos de datos que se suceden uno tras otro; se vuelven exploradores sensitivos de una sustancia tangible y dispuesta sobre una superficie, como dice Régis Debray en el texto “Vida y muerte de la imagen”: “el cuadro con sus aceites, resinas y pigmentos al igual que las uvas y el pan pertenece a la tierra, esta enraizado a ella”. A Matisse le llevo alrededor de 37 años comprender cabalmente una tela de Cézanne, al separarse de ella reconoció “conozco bastante bien ésta tela, así lo espero; me ha apoyado moralmente en

un diario una imagen adquiriera cierta trascendencia y permita que la mirada de los incontables lectores o telespectadores la convierta en un icono mediático; figuras perecederas pero reconocibles por cualquier individuo en cualquier parte, durante sus "15 minutos" de consumación. Sin embargo la TV a diferencia de un periódico tiene la capacidad de reciclamiento, el contenido de sus archivos puede desempolvase y volver a ser novedad en el público. Mientras que las demandas de entretenimiento sean invariables dos o quizá hasta tres generaciones se divertirán con los mismos programas, para el niño que se divirtió con ellos, al paso del tiempo -cuando sea adulto- estas imágenes simbolizan su infancia, así, un adulto joven o un niño actual reconocen inmediatamente a Pedro Picapiedra o al Chapulín Colorado: figuras que formarán parte -junto a la instantánea de la playa y el juguete preferido- de la iconografía infantil, símbolos del paraíso perdido.

El punto es que el pintor, hoy, antes de ser pintor ha sido un tele-espectador. Ahora, quien toma un pincel, ve con estos ojos y no con los propios de alguien que pinta; mira, ríe, se emociona y desea conforme a la imagen que tiene enfrente. La tela de este pintor pareciera desear mimetizarse a la pantalla o a la publicación, ser camaleónica y fugaz no por voluntad sino por indefinición, ser absurda no por ironía sino por simple y llana carencia imaginativa (lo imaginativo tiene poco que ver con lo mediático).

Una especie de pseudo cartel cuyo mensaje no es claro ha allanado el lugar del cuadro, mensaje que no es por un lado aquel gesto pop que volvía artístico al objeto común, ni la ambigüedad psicológica del collage surrealista. Estamos frente a un gran ornamento que toma mil formas a un mismo tiempo. Ornamento sin razón porque no hay en esta pintura un núcleo elemental al que se adhiera. Hoy un cuadro se justifica por la mera presencia del icono pintado, al cual no se le puede exigir más de lo que se le puede exigir al rótulo de una tortería, con el efecto calcomanía sobre toda su superficie. Este efecto representa finalmente la resignación del soporte en que se pinta a su bidimensionalidad, es el cuadro que se desviste para transformarse en una superficie plana en la que se pueden pegar cosas y nada más. Aquel recurso trasgresor originado por Duchamp en los contenidos y por Picasso en los materiales hoy es la herramienta-cómplice del pseudo barroquismo que sufre esta pintura. No es el recurso lo que se señala, es la manía, la dependencia por él: fin del *trompe l'oeil*, un cuadro ya no es el lugar donde pueden suceder cosas.

Digamos que es ahora el oficio del rotulista el que ha asaltado al de pintor. Hoy para "componer" una obra así es suficiente la presencia de Karl Marx o El Santo (da lo mismo porque aquí el icono pierde su identidad) irrumpiendo en la escena de una boda

los momentos críticos de mi aventura de artista, de ella he sacado mi fe y mi esperanza” Para Marcel Proust un cuadro esta intrínsecamente relacionado a la memoria. En el segundo tomo de “En busca del tiempo perdido. A la sombra de las muchachas en flor”, Proust recuerda que un cuadro le dio el rostro juvenil de una mujer a quien admiraba pero a la que no pudo conocer en esa etapa de su vida. Pero también nos describe las cualidades sensitivas que una tela ofrece a la mirada, al lado de la retratada se haya un florero: “el cristal del florero, amado por sí mismo, parecía como que encerrase el agua donde se hundían los tallos de los claveles en una materia casi tan límpida y tan líquida como ella”. A la necesidad de la transmisión simultánea, a la necesidad de la virtualidad espacial y la fragmentación óptica, la pintura antepone la de la pausa, la de la memoria y la de la concentración. Tiempo para conocer un cuadro o tiempo perdido y recuperado en forma de memoria al estar frente a uno, sin embargo, también tiempo representado: “la espera... lo que esta apunto de suceder...el hacha nunca caerá, el tiempo en la pintura no es un tiempo que pase es un tiempo que dura” dice Octavio Paz (“El Monogramático”, Gutemberg, p. 133)

familiar. Hay sin embargo todavía una diferencia entre el rotulista y el pintor de estos cuadros. En el trabajo de un rotulista se percibe cierta honestidad, no busca acceder a otras esferas más que a la que la pared en que fue pintado, su nivel técnico sólo busca ser aceptable y verse bien. No hay en él analogías confusas ni pretensiones alegóricas, como las podría haber al poner al teórico francés Lipovetsky junto a Lorena Herrera. Si un rotulista recreara a esta "actriz" (quizá también cantante) lo haría por la fascinación que despierta en él un icono que pertenece a su contexto estético, lo haría también por entender que la intención básica de una imagen publicitaria es atraer, gustar y nada más. No buscaría discursos donde no los hay, no degradaría al icono ni al oficio.

La pintura-calcomanía se busca en las apariencias múltiples que nos ofrecen los medios tecnológicos y se inscribe en ella como el transeúnte que se une sin querer a una gran marcha multitudinaria sin saber los porqué, que levanta su voz entre las de otros cientos, pero se ahoga porque desconoce su condición de extraviado y sin embargo continua ahí, siguiendo una causa que no es la suya.

Decir que el pintor pinta lo que ve es redundar en una verdad, como decir que el mamífero respira. Es cierto que la pintura es fenómeno visual, pertenece a la mirada y que el objeto de lo visual es tan grande como todo lo que existe en nuestro alrededor. Pero ver también puede significar observar y la observación es finalmente la antesala de una reflexión. Mutilar a la pintura de estas capacidades y sumergirla en el gran caldo visual-mediático como red, para después sacarla y ver lo que se alcanzó a pescar, es justificar la figura del pintor obseso y artesanal que sólo se preocupa por el motivo de su obsesión y cuya mirada de tanto ver se volvió ciega.

Si iniciáramos una línea comparativa entre lo que hoy se llama "imagen" y pintura por cada cualidad que pudiéramos hallarle a la primera la alejaríamos del campo artístico; mientras la imagen llega a ser hiperveloz, la pintura es pausada, si la imagen es generosa con sus espacios: lo mismo puede ocupar un edificio de 10 pisos que los diez centímetros de una tarjeta postal, la pintura se legitima en museos y galerías, posee espacios propios para su exhibición. Mientras los hacedores de imágenes son anónimos el pintor individualiza sus piezas al firmarlas, certificando así su "estilo".

Pero mientras la pintura se cuelga en sus propio espacios (es un nicho), la imagen por sí misma, sin la sobreexplotación a la que se le ha sometido llega a ser accesible y útil: difunde (un libro sobre Chardin es infinitamente más barato que un original, sea esta quizá la más significativa de las diferencias entre imagen y pintura y que no requiere mayor análisis). Aún establecidas todas estas diferencias, imagen y pintura son producto de nuestra mirada; único y gran lugar común entre ellas. Pero esta facultad no es homogénea, es tan diferente como cada sujeto que la posee. No hay tampoco en el horizonte un objeto único al que desemboquen todas las miradas (a excepción -claro está- de la televisión), así, todo lo que vemos es susceptible a convertirse en imagen o ser pintado. Pintura e imagen se inscriben en estas diferencias pero con un principio paralelo -la mirada- que se desarrolla en un campo tan amplio -el propio mundo y sus apariencias- no es difícil que ambas se encuentren y hasta se confundan.

También es justo mencionar que la imagen mediática ha sido objeto de múltiples revisiones en los espacios museísticos. Por lo tanto, el espacio antes exclusivo para las “bellas artes” se ha ensanchado permitiendo el cupo tanto a la imagen mediática como a la pintura derivada de ella. No es nada raro encontrar que un museo exhiba una pieza de David Salle, mientras que en su colección particular cuelga un Zurbarán. No hay ninguna sorpresa en esta simultaneidad, tampoco haremos algún reclamo al museo que nos presente esta dicotomía, porque sabemos que ambos obedecen a dos necesidades diferentes. Al primer cuadro, el que está hecho con iconos mediáticos, lo veremos como un eco de nuestra época al enfrentarlo con una equidad visual; sabremos que lo que vio el pintor quien lo ha hecho es posible que también lo veamos nosotros en nuestro propio entorno, que sus recursos también están a nuestro alcance y son accesibles, reconoceremos sus signos como signos cercanos a nuestro panorama visual y tiempo histórico. Los *collages* de Vostell, o al menos sus imágenes no nos son ajenas, se acercan a las de nuestras calles, se sobreponen accidentalmente para llamar nuestra atención. En cambio, al ver un Zurbarán entenderemos la diferencia radical que les polariza. Ambos son cuadros, es cierto, pero distintos. El motivo por el que se produjeron los vuelve incomparables, el del pintor alemán tiene poco que ver con las austeridades atmosféricas del pintor español y este a su vez con la fragmentación visual contemporánea. Las imágenes de Zurbarán así como las de Velázquez o Caravaggio son imágenes configuradas desde una forma de ver alejada de nuestros horizontes visuales inmediatos, podemos rastrear en los métodos con los que construían un cuadro pero no en la intimidad de sus percepciones, de las que, como testimonio irreplicable nos quedó su obra. A quien quiera copiar su pintura ésta le ofrecerá muchas lecciones. Entre ellas, una que dice que el pintor aprendía a ver pintando, pero que los procesos por los que se hace un cuadro no terminan ahí; también se requiere de un orden para que lo visto tuviera una representación asimilable para otros ojos. El Velázquez adolescente podía pintar “La vieja que fríe huevos” por que sus ojos ya sabían verla y la teoría pictórica (llámese taller o academia) sólo le dijo como disponerla en una tela en blanco. Diferencia radical: la pintura de iconos mediáticos comprueba y da testimonio de lo que ve a través del lente de la cámara o del monitor y el otro al disponerlo en la tela.

En este proyecto consideramos al cuadro ya no como el receptáculo de una iconografía mediática, sino como la posibilidad de representar una experiencia visual conforme a un orden compositivo.

Evitar el efecto calcomanía significa enfrentarnos otra vez al cuadro como un espacio donde nos es permisible establecer relaciones formales para hacer una representación adecuada a nuestros propósitos. En la pintura-calcomanía no hay rastro de una preocupación formal, por que en ella lo formal -llámese composición- está ya dado *a priori* por el método de impresión. Es decir, en la película o en la imprenta que usa el pintor de calcomanías ya se han asignado colores y ubicaciones mientras en un cuadro “tradicional” *todavía* hay que disponerlos de tal forma que su relación sea coherente a un contenido. Por ello es necesaria una revisión; aceptando que, aunque con una fuente común, a un cuadro le antecede un estímulo diferente (o una conmoción diría Merleau-Ponty) y que los procesos con los que se elabora son también diferentes a los de un cartel o una fotografía. En el capítulo siguiente ahondaremos sobre esta y otras cuestiones.

CAPITULO UNO

APREHENDER, APRENDER

“Entonces el ojo no es simplemente el centro de una perspectiva geométrica. Para el contemplador que “se ha hecho una mirada”, el ojo es el proyector de una fuerza humana.”
G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, p. 275

Si tomamos como cierto aquel comentario que afirma: “...todo pensamiento aspira a lo visual...”³, nos encontramos con que para el acto de ver no hay fronteras. Es decir, la capacidad visual llega a ser introspectiva y proyectiva; podemos ver hacia fuera en un sentido físico y hacia "dentro" configurando las imágenes de nuestros deseos o recuerdos. Esta es quizá una razón por la que se dice que, a diferencia de otras especies que dan el soporte de su supervivencia a otros sentidos, el ser humano sea un ser básicamente visual.

A la vista le otorgamos entonces muchas funciones: juzgar, atender, guiar, etc. Pero cuando la convertimos en intención, en un ejercicio voluntario es sinónimo de observar, indagar, sospechar, señalar. En otras palabras, digamos que el ver puede llegar a ser vehículo del saber. El sentido -la vista- esta dado pero la intención se hace, es un acto, la pintura deriva de éste hecho y por lo tanto es una sofisticación (basados en esta reflexión simple pero necesaria; la historia de la pintura es también el registro de cómo vieron al mundo algunos pintores y los cuadros son su testimonio) Como estado antagónico está la ceguera; cuando hablamos de un riesgo en la sobreexplotación de la imagen como herramienta en los procesos pictóricos actuales, se hablaba de la ceguera; no como la pérdida de un sentido, sino de la substitución del ver por un reflejo que carece incluso, de las capacidades básicas de un sentido físico como pudiera ser la vista. El riesgo es éste: que la pintura pierda el *leitmotiv* por el que se origina.

Hay seguramente quien pinte teniendo en cuenta todas estas cuestiones y las logra superar. Pero supongamos que tal riesgo es real y al ver un cuadro clásico una nube de ceguera nos amenaza, condicionando nuestra forma de verlo y limitándonos su aprehensión, ya sea que queramos disfrutarlo en una contemplación serena o con una lectura analítica en su propuesta compositiva. Pero además tal cuadro se encuentra allá en un museo de otro país. Aquí es necesario hacer una revisión del sentido que tendría aprehender un cuadro. Literalmente significaría asirlo o sujetarlo, en tal caso bastaría hacer el viaje hasta el museo en cuestión y solicitar que nos permitan sopesar el cuadro entre las manos para aprehenderlo. Pero al aceptar esta definición anularíamos cualquiera de las intenciones que

³ Hiriart, Hugo, Contracciones e invención, Letras libres, Editorial Vuelta, México DF, Año IV, Número 41, pp. 68-70, Mayo 2002

fundan este proyecto, es decir, nuestro interés no está en tomar un Vermeer entre las manos y esperar que “por ósmosis” nos llegue un entendimiento de los procesos compositivos o técnicos con los que se creó.

Una segunda lectura nos conduce mejor al sentido que nos conviene. Aprender también es conocer algo; comprenderlo. En nuestro proyecto aprender un cuadro significaría prendernos de él, conocerlo en los terrenos de la imparcialidad formal, sin juzgar sus contenidos.

Un cuadro finalmente es un objeto, tiene este carácter intrínseco como cualquier otra cosa que ha sido elaborada (es una sofisticación como ya habíamos dicho) y por lo tanto es posible aprenderlo, es decir, conocerlo. Si no, al menos cotejar con él nuestros intereses para obtener algo de lo que lo conforma. Sin embargo, hemos dicho que además de la casi ceguera que nos han provocado los medios visuales hay una distancia física que nos separa del cuadro que queremos aprender; pero este cuadro supuesto es un clásico y por lo tanto posee una legitimación por parte de museos e instituciones culturales que lo han impreso en cientos de revistas, catálogos y libros especializados para su difusión. Se convierte entonces en una imagen impresa más que nos encontraremos infinidad de ocasiones en cada librería o biblioteca y que vendrá a sustituir a la galería por la página, y al museo por el libro cuyo lomo dirá Fragonard, Corot o Klee (tres siglos de pintura en un sólo anaquel: oferta insuperable). Imágenes de cuadros que, a diferencia del cuadro original, si podemos sustraer del anaquel al que se han asignado para manipularlas o reverenciarlas.

DEL APREHENDER EN COPIA O RÉPLICA

Más que aprehender, copiar un cuadro es ejercicio del aprender. En la copia, aquello pintado: una cara, una mesa, una montaña, no interesan como fenómenos; no son conmociones. Adosando su mirada a otra (la genuina, la que produjo el cuadro) el copista se remite a un rehacer: limita la pincelada, pesa los pigmentos para atinar en el color, mide las distancias para adivinar la composición, pretende el producto de una técnica que desconoce, pero sobre todo respeta y pretende exactitud. Este ojo que copia describe preocupándose por el detalle, se complace en el dibujo que acierta al contorno original. La copia hace de su cuadro un mapa "formal". Traspone con lo que en términos puristas se hace un cuadro: aquí la pintura es efectivamente un arte de líneas y colores. Con esta actitud de cierto mutismo, como el que investiga fríamente en un archivo; el copista se vuelve un cartógrafo de imágenes. El cuadro a copiar es para él un terreno que se explora y el suyo un mapa donde se trazan rutas de exploración.

Una réplica respecto a la copia no tendría -aparentemente- mucha diferencia. Ambas prácticas seguirían el camino ya recorrido por otro. Señalemos sin embargo que a la réplica también pueden aplicarse otros sentidos en su connotación. Además de referirnos una repetición, replicar es la respuesta que tenemos ante un estímulo, ya sea contestar, argumentar, alternar o en oposición: contradecir, pugnar o disentir. Digamos que hacer una réplica es hacer una retribución: dialogar.

A diferencia del mutismo de una copia, la réplica nos da por su definición las libertades que nos permiten un verdadero diálogo. En una réplica cedemos elementos pero nos apropiamos de otros que nos permita el enriquecimiento de nuestros argumentos.

La aprehensión de un cuadro a través de una replica es posible si aclaramos el motivo de nuestro dialogo con él. Si hacemos consciente en este caso, el ejercicio de su reproducción. Para este proyecto rehacer un cuadro nos da la posibilidad de verlo, de entenderlo aún con la modestia de una búsqueda formal. Hacer una replica es entonces ver dos veces el mismo cuadro: la primera, con su apariencia actual. La segunda se deriva de ésta pero es más próxima; es un ir viendo mientras se hace (se pinta). Es el ejercicio de aquella alternancia con el interlocutor (en este caso el cuadro por reproducir) que la réplica nos permite. Es un hacer para ver.

Hemos dicho que a una réplica le antecede un interés por el cuadro que la ocupa, es el motivo conciente de su reproducción. En tal caso podríamos teorizar acerca del interés de Delacroix al efectuar réplicas de Rubens, y de éste al hacer lo propio con Tiziano. En plena especulación digamos que a Delacroix le interesaba el tratamiento que Rubens le daba a la sustancia pictórica volviéndola libre con un acento sensual y festivo además de la audacia y grandilocuencia de sus composiciones. En el segundo caso que implica al propio Rubens, pero como copista de Tiziano, es muy probable que su interés estuviera en el color, en el modelaje de los volúmenes, las masas de los personajes desnudos y en la eficacia de la representación temática. El hecho es que se preocuparon por indagar en las complejidades de una composición que les ofrecía respuestas. Pero el hecho es que encontraron en el modelo formal o conceptual de las piezas originales algo que les interesó y para aprehenderlo no hubo más alternativa que rehacerlo.

Para este proyecto el interés principal al reproducir piezas clásicas está en la luz, la forma en que algunos pintores recrearon sus efectos o la representaron y en el proceso por el que la añadieron a un cuerpo más complejo; a aquello que se llama “composición”. Es necesario aclarar que no se trata de una definición o investigación física, ni de una interpretación metafísica o simbólica de este fenómeno (la luz). Se trata más bien de aproximarse a algunos de los usos que en pintura se le ha dado, a veces como atmósfera, foco escénico, elemento ambiental, binomio del claroscuro o como velo neutral, es decir se aborda no al fenómeno en directo, sino a su representación en un cuadro ya hecho.

En el terreno de la representación pictórica hay dos maneras de acercarnos a la luz, una es como la que refiere el pintor español Palomino del siglo XVIII, en su tratado “El museo pictórico”. Él nos habla de la luz como “alma y vida de todo lo visible”. Aunque no carece de razón creemos que con esta definición la luz se nos presenta como un fenómeno sumamente amplio e inabarcable. Para este español la luz es el toque germinal con el que todo lo visible cobra vida. La luz, en efecto esta en todos lados revelando u ocultando las cosas a nuestro alrededor. Así, la razón por la que visiblemente todas las cosas nos son perceptibles es la luz. En su ausencia recurrimos a nuestros otros sentidos para auxiliarnos en la tarea de descifrar la realidad. La luz es efectivamente el motivo por el que el mundo se nos revela, y en tanto a esta reflexión pudiéramos reformularnos viejas preguntas: ¿Cuál es el verdadero aspecto de las cosas, el que la luz nos ofrece? o siendo ésta caprichosa, efímera y producto de un momento irrepetible, entonces ¿las cosas tienen su verdadero rostro sólo en la oscuridad? Pero en tal caso ¿cómo apreciar ese rostro si no hay un foco que nos lo revele? Recordemos, no obstante el interés innegable por resolver estas cuestiones que este proyecto se ocupa de una luz no física pero sí de la representada en un cuadro. Si hiciéramos caso a la definición de Palomino tendríamos que pintarlo todo para representarla fidedignamente.

Si la luz, en un sentido físico se encuentra en todos lados también se haya en una pieza pictórica, pero como hemos anunciado ahí esta representada, colaborando en una composición que contiene otros elementos para conformar una escena. Álvaro Martínez-Novillo nos propone una definición menos optimista que la de Palomino pero más cercana a la práctica pictórica: “la luz llena el espacio representado y lo transforma”. Aquí se nos propone una delimitación: un espacio representado. Entonces podemos hablar ya de luz en relación a un espacio o a un contenedor en el que sus efectos se limitan: no es lo mismo luz en un parque o luz en una celda o luz en un exterior o luz en un interior.

F. Milizia en su diccionario de las Bellas Artes, escrito en el siglo XVIII, ligó a la luz con un sentido estrictamente temporal. Para él la luz se divide en 6 categorías: luz de alba, luz de aurora, luz de mañana, luz de mediodía, luz de tarde y ocaso. A las que a su vez añadió funciones simbólicas: tenemos que el alba se relaciona con el nacimiento de una vida, al ocaso con la reflexión, el fin de una jornada laboral o la vuelta a casa, y a la noche con lo incognoscible y la fantasía (ésta reflexión es importante y recurriremos a ella a lo largo de éste proyecto). Contamos ya con dos factores con los que la luz colabora en una representación pictórica a saber: espacio y tiempo. Por lo tanto si a la luz le proponemos un tiempo y un espacio específico se convierte en iluminación ya sea atmosférica, ambiental, dramática o teatral.

En una tela en blanco todo esta por disponerse, todo conforme a un espacio y a un tiempo y por lo tanto a un peculiar tipo de luz: así sucede al menos en el tipo de cuadro que a este proyecto ocupa: el llamado “cuadro tradicional” que se elabora conforme a una idea compositiva en la cual debemos incluir también a la luz.

La luz siempre ha sido un elemento común a muchos pintores- no obstante las distancias cronológicas o temperamentales- que provocan diversos estilos por el tratamiento que cada uno le dio. Por ejemplo, la luz de los paseos por el *St. James Park* de Gainsborough que parece originarse de los vestidos de las paseantes y refractarse en el cielo y no al revés como -debiera ser- se separa de la forma como Renoir aún con la misma escenografía: damas, árboles y caballeros los pintó. Por otra parte los interiores de Bonnard donde paredes, muebles y personas están hechas por partículas lumínicas poco tienen que ver con los de Antonio López donde la luz es una capa que cubre las cosas con una patina de añejamiento, volviendo casi religiosos los escenarios comunes, también cabría mencionar el caso extremo de "El Imperio de la Luz" cuadro donde Magritte hace de la luz motivo de contraposición temporal. Así la luz ha sido recurso elemental para sugerir volúmenes o espacio, hasta complejo artificio que oculta, revela o sugiere otro tipo de mensajes dentro de un cuadro. La luz efectivamente, ha producido estilos, pero hacer una revisión de todos ellos sería tan insuficiente como inútil en un proyecto que contiene intereses más modestos.

CAPÍTULO 2



LA RÉPLICA: POSIBILIDAD DE VER UN
CUADRO EN UN MUNDO DE IMÁGENES

“Hay en todo esto una circunstancia curiosa;
un efecto que no puede ser explicado
ni por la más extravagante teoría acerca
de la técnica fotográfica (...) El procedimiento
fotográfico tampoco presenta mucho interés.
Ahora sobre todo, es posible fotografiar
cualquier cosa. Hasta en la oscuridad (...)
Te has quedado mirando fijamente ese cuadro.
Tratas de comprender su significado más allá
de la concreción escueta que le ha dado el pintor.
Es un cuadro que encierra un misterio.
Muchos antes que tú, han especulado en torno
a esta alegoría sin acertar a comprenderla”
S. Elizondo, *Farabeuf*, p. 88

La visión es el contacto permanente entre nuestros “órganos de captación de luz”: los ojos y las capacidades cerebrales para definir las figuras que en el mundo estos órganos captan: “...la retina humana es la envidia de los científicos que crean computadoras. Sus cien millones de bastoncillos y conos y sus capas de neuronas ejecutan por los menos diez mil millones de cálculos por segundo...” . Así, en estos términos tenemos que la visión es una sofisticación fisiológica, se trata de un sistema complejo de definición, pero no es un don exclusivo del género humano, hay otras especies en las que la visión se ha desarrollado con diferentes cualidades: los ojos del águila funcionan como un par de telescopios y los de la curruca como una lupa. La diferencia está en que, en el caso humano, la visión puede generar una visualidad, es decir, las experiencias de la visión pueden ser traducidas a una reconfiguración (también, actualmente a una transmisión) del mundo visible. Una representación, decía Bachelard, “...no es más que un cuerpo de expresiones para comunicar a los demás nuestras imágenes...”⁴. Nuestras imágenes: nuestra visión. La visualidad es este paso de lo visto a lo

⁴ Bachelard, Gaston, La Poética del espacio, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, p. 186

representado, la posibilidad de “aterrizar” las experiencias de lo visible en un soporte físico para que los otros, en tanto portadores de una visión propia tuviesen la oportunidad de reconocerlas. Bachelard habla de imágenes, y en efecto las imágenes, productos visuales por antonomasia, acaparan nuestros horizontes ordinarios sin posibilidad de escaparnos de ellas. La pintura, como producto visual, también tiene una historia hecha de imágenes, así mismo la antropología tiene su propia historia guiada por ellas y la de los medios de comunicación, está ineludiblemente, unida a las imágenes. Pero hay un tipo de imagen que corresponde a cada uno de estos contextos y que esta nutrida por una razón de ser específica provocando una diferencia entre una y otra. No podemos usar el mismo criterio para hablar de un relieve hindú en el templo de Kesava, de un cuadro del barroco holandés o del más reciente video clip de Madonna, si lo hemos hecho es por que a cada una de estas imágenes se les ha difundido ya sea en un catálogo, en una revista o en un periódico y así en la uniformidad lisa de la impresión pareciera que las tres poseen el mismo origen, pero su función original no obedece al estado que la revista nos presenta, entonces no podemos hablar de “La Imagen” o de un sólo tipo de imagen, más bien hay imágenes, y la imagen pictórica es, como ya hemos mencionado, diferente a la del relieve o a la del video clip.

Ya hemos dicho que una de las tentativas que fundó a la pintura como quehacer artístico fue su pretensión de mimesis con la realidad. Este deseo de semejanza tiene sus orígenes en la tradición ritualística, donde se suponía que a través de una figura o la imagen de un ser era posible apropiarse de las cualidades que el elemento real poseía. Aquí la imagen como elemento mimético adquiere otro sentido además del que nos ocupa como caracter bidimensional: en el ritual, una imagen es el otro, el doble que activa en nosotros las mismas reacciones que el original. Recuerdo que en una transmisión televisiva aparecían un par de ciudadanos de Corea del Norte tratando desesperadamente de disuadir a un grupo de palomas de posarse sobre la enorme efigie bronzina de algún ilustre camarada de su pasado político. Las palomas con su metabolismo representaban una ofensa para aquel gobernante, como si él estuviera presente en cuerpo y alma. Esta anécdota ilustra algunas cualidades que la imagen contiene si se genera con un fin conmemorativo o ceremonial. Una ceremonia es un tiempo que se separa del tiempo ordinario, en ella se reflexiona o se celebra, para hacerlo se requiere un espacio específico, también separado del resto, un suelo, un terreno, un edificio consagrado particularmente para esa práctica. Onomásticos, nacimientos, funerales. Además de mimesis, en un sentido litúrgico, la imagen es una “...resistencia contra la muerte y una prolongación de la vida...”⁵. Con ella lo que perece en este mundo tiene al oportunidad de recomponerse en un doble artificial en el que las virtudes del personaje venerado -ya extinto, o ausente- resucitaban. El cuerpo, inevitablemente orgánico y susceptible a los estragos del tiempo, tenía un relevo por el que se reintegraba al mundo de los vivos: “...entre el representado y su representación hay una transferencia del alma...”⁶. Aquellos coreanos consideraban a su estatua un doble cuya presencia, como la de un ser vivo todavía es efectiva para guiarles moral y políticamente, la estatua también refrenda el pasado y el pasado sólo, efectivamente, sobrevive en imágenes. Estamos, entonces, ya cerca del ídolo, imagen de culto y devoción. Hay que conservar el bronce bien lustrado y a las palomas lo más lejos posible.

⁵ Debray, Régis, Vida y Muerte de la Imagen, Paidós, Barcelona, 1994, p. 19

⁶ id., p. 25

Las primeras imágenes que se concibieron en los albores de la historia tuvieron una función clara en la ceremonia, en el ritual o en el funeral, ellas evocaban, mantenían comunicación con otros niveles de percepción o alargaban la vida, en otras palabras: eran “...una *magia*, una ayuda mágica para dominar un mundo real pero inexplorado...”⁷, permitían mantener control sobre hechos inexplicables: la muerte, las fuerzas de la naturaleza. En la liturgia romana se colocaban esclavos con un abanico para ahuyentar las moscas del maniquí hecho a semejanza del emperador muerto, el cual sería incinerado como si se tratase de un cuerpo real. Dibujar al búfalo es imitarlo: contenerlo en un espacio mínimo para controlarlo, a la vez es el registro de un hecho sucedido o de un plan. En una entrevista Miró confesaba que si pintaba un monstruo podría sujetársele y mantenerlo bajo nuestro dominio, pero si no, el riesgo de su posible liberación estaba latente. Con estas palabras vemos como las llamadas imágenes mágicas satisfacían necesidades elementales del hombre, su vigencia como elemento portador de cualidades invisibles y poderosas se debe a que el núcleo de estas necesidades, en lo elemental no ha cambiado.

Cito las palabras del escritor Hugo Hiriart para complementar esta concepción de imagen: “...tomamos sin sentir a la representación por la cosa representada...”⁸. Es en un contexto religioso donde la imagen se convierte en una verdadera potencia de fe, en el templo con forma de imagen, el ídolo está *en persona* asistiendo la ceremonia. Bastará una reproducción debidamente oficializada del ídolo en cuestión, para que el devoto se postre ante ella. Hay en la historia hebrea un pasaje que podemos revisar como metáfora del poder convocativo que una imagen puede llegar a tener. En el Pentateuco, quinto libro de Moisés, Dios en persona, ordena la prohibición de imágenes que de él pudieran hacerse. Pues en tal caso Dios finalmente contaría con un rostro específico que le limitaría como aquella fuerza abstracta que todo lo ve. Para cerrar este pequeño pasaje propongo como réplica a tal mandato las palabras dichas por Octavio Paz (*El Laberinto de la Soledad*, p. 67): “pobre de aquel pueblo que carezca de imágenes”.

Otra forma de entender la imagen es la que le señala como el elemento visual cuya principal función “...estriba en su capacidad de transmitir una información que no puede codificarse de ninguna otra forma...”⁹, es decir, sólo visualmente. Es esta una concepción más cercana y vigente a nuestra época. Ahora bien, muchas de las imágenes que llegan hasta nuestros ojos se originan en los medios de comunicación. No hay prácticamente un evento de relativa importancia para este planeta que no sea registrado por una cámara fotográfica o de video, desde el cumpleaños familiar hasta los grandes eventos deportivos transmitidos a escala mundial, todo es susceptible a ser fotografiado o registrado en una cinta. Entonces corremos un riesgo: que todo aquello que vemos carezca de significado ulterior al de un simple dato visual. Si lo que vemos llega a carecer de valor, la visión se convierte en una inercia estimulada por un sin fin de datos que se suceden uno tras otro. Este podría ser hoy el síntoma que sufre el observador de imágenes. La imagen mágica evocaba lo invisible, la pictórica hacía de lo visible un orden, pero la imagen actual, la que nos rodea con sus monitores e impresiones, apenas roza el mundo visible sin detenerse en él, lo escamotea a fuerza de mostrárnoslo excesivamente. Con la imagen mediática lo visual se hace transparente y efímero, ya no es el producto de una mirada ni el paso consecutivo del ver, deja de ser la

⁷ Fisher, Ernst, *La necesidad del arte*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1993, p. 13

⁸ op. cit., p. 68

⁹ Gombrich, E. H., *La imagen y el ojo*, Debate, España, p.143

creación que sólo podemos palpar cuando se vuelve una obra. Había cierta nobleza en este tipo de concepciones que nos hablaban de lo visual como aquella invención o artefacto que germinado en una mirada encontraba su destino en otra mirada. Teníamos entonces tres formatos paradigmáticos para lo visual: el cuadro, el grabado, y la fotografía (aunque la situación de ésta última no deja de tener cierta ironía, pues con ella lo visual se regenero con otros significados siguiendo la vieja inercia de lo nuevo que sustituye a lo viejo). Sin embargo, actualmente lo visual tiene otros sentidos, es una industria que satisface con la compra del producto anunciado- en un video o en una fotografía- los deseos de consumidor, con los medios de comunicación la imagen es más democrática y por lo tanto menos elitista. Hoy lo visual es particularmente, en la mayoría de los casos publicitario y no artístico. Se dice que desde la difusión en grabado de cuadros que exigían un reconocimiento, lo visual adquirió este sentido, creó imágenes paralelas al sentido artístico: imágenes publicitarias. Cuando la imagen mediática es transmitida a través de una pantalla, es una proyección energética que carece de un cuerpo o un soporte (como lo sería el papel para la imagen impresa) convirtiéndose -según algunas fuentes- en el epítome visual límite porque deja de tener correspondencia con otros sentidos fisiológicos, como el tacto, para ir directamente a los ojos sin ningún otro intermediario. Bastaría quitar el volumen al televisor para comprobar que así es. Lo visual, actualmente, homogeniza la visión, la acapara para modelar una imaginaria conforme a sus intereses basados en la rapidez de sus mensajes y en la transparencia de sus transmisiones. Es producto de una misión: vender y entretener. En la visualidad actual el papel de la visión como ese contacto ya mencionado entre nuestros ojos y mente está casi cancelado. Visión, aquella subjetividad con la que se revestía esta palabra queda anulada, la imagen mediática ya no permite el intersticio personal por el que se podía ejercer un análisis o una interpretación de lo visto, ella permite sólo la captación, sino cómo llamar a ese acto mecánico de brincar de un canal a otro con el control remoto en mano, como si la pausa estuviese prohibida o a los monitores que continúan encendidos toda la noche en una pista de baile y que nadie “ve” y qué decir de las “revistas del corazón” productos no del periodista de espectáculos sino del lente del *paparazzi*.



EL GERMEN FOTOGRÁFICO

Pero tanto la pantalla del televisor (que entretiene), como la cinematográfica (cuyas posibilidades de exploración plástica conserva, pero que actualmente, en la mayoría de los casos también entretiene) y la del ordenador, comparten -si las consideramos generadoras de imágenes- un antecedente histórico común y que ya habíamos anunciado: la fotografía, no obstante antes ha estado la pintura, aún sin ser un medio de comunicación, con la connotación masiva actual que la palabra “medio” contiene.

A partir de 1839 la fotografía llevo a la realidad uno de los viejos sueños románticos: “...la conversión inmediata de la realidad en arte sin que interviniera en ello un intérprete, código o tradición...”¹⁰. Cualquier evento ilustrado por un grabado o un dibujo era ya un registro escaso comparado con una fotografía: “... ¡que asombrosa es la fotografía, quién de nosotros pudiera alcanzar tal exactitud! (...) pero esto no puede decirse en voz alta...”¹¹. Así, con estas palabras de Ingres el pintor se entrampaba desde entonces en una situación ambigua, con un natural asombro ante el nuevo invento por un lado, y por otro su reserva a aceptarlo abiertamente. Pues ello hubiese significado establecer una equidad artística entre la pintura y la fotografía. Esa reserva, por no decir en voz alta la impresión que en el pintor se había provocado, es en realidad un intento por conservar a la pintura como gran arte, para relegar a la fotografía a los terrenos de dominio común al considerársele un invento utilitario y vulgar alejado de los terrenos artísticos.

Sin embargo, es necesario hacer una observación muy específica, que Daguerre fue pintor y que, dentro de sus primeros experimentos fotográficos junto a Niepce (un litógrafo) había las mismas preocupaciones propias de un pintor. En el contrato, firmado por ambos, puede leerse la siguiente frase: “capturar cuadros de la naturaleza”. Palabras más bien pertenecientes a un paisajista que a un fotógrafo, pero en las que cierran el enunciado estaba ya marcada la frontera que separaba a la fotografía: “...sin la ayuda de un artista...”¹².

¹⁰ Rosen, Charles. Zerner, Henry. *Romanticismo y Realismo*, Herman Blume, España, 1988, p. 103

¹¹ Sager, Peter, *Nuevas Formas de Realismo*, Alianza Forma, Madrid, 1981, p. 26

¹² op. cit., p. 26

La fotografía prometía entonces una visión objetiva de la realidad. Aunque, es necesario señalar, que entre sus primeros espectadores se hablaba de una deformación fotográfica percibida en aquellas impresiones. Poco a poco sin embargo tal “deformación” fue olvidada hasta aceptar que una fotografía muestra las cosas como efectivamente son. El hecho es que todavía en la segunda mitad del siglo XIX se tenía otra forma de mirar al mundo y llegó a considerarse que la fotografía deformaba todo lo que su lente capturaba. La mirada de entonces, forjada con un contacto más cercano a la naturaleza que la nuestra, desconfió por un momento de la avasalladora objetividad que una fotografía le ofrecía. Esto es preciso subrayarlo porque aquella objetividad fotográfica no era más que la eliminación de la representación ideal que la pintura académica había hecho del mundo durante toda su historia. Se trató de una transición de una cultura visual a otra, del cambio de un tipo de imagen a otra. Si las imágenes mágicas estaban supeditadas a un sistema ceremonial o litúrgico, en el cual, con ellas se podía dominar a la naturaleza o se prolongaba la vida, dando protección al pueblo o a la tribu, era por que se les consideraba una herramienta y no el motivo de la ceremonia. Apéndice ritualístico sin destino estético. Pero con la imagen artística se invierten las funciones, ya no sirve al rito, lo provoca, La imagen del ídolo es todavía antropológica, ésta ya es estética, (“...la operación estética es tan misteriosa como la eucaristía dice Régis Debray...”¹³) y crea mitos: “Leonardo y su Gioconda, Van Gogh y sus girasoles, Goya y sus pinturas negras”. La imagen artística es objeto de culto y no instrumento que sirve al culto, con ella, la mirada irrumpe como el sentido que lo dominará y ordenará todo -igual que Dios- pero con la perspectiva. La imagen artística genera cánones y academias. Ha sido sufragada por los cotos de poder más importantes; reyes, iglesias, cortes principescas, actualmente corporaciones o fondos económicos internacionales y por ella se acumulan colecciones. A sus hacedores, antes artesanos ahora artistas, se los disputaban los gobiernos más poderosos con tal de ser privilegiados por una obra salida de aquellas manos.

La imagen artística conserva todavía aquel poder primitivo por el que las tribus o el pueblo se aglomeraban en un funeral o una ceremonia religiosa (El “Cristo crucificado” de Velázquez se vende como estampilla religiosa fuera de las iglesias españolas). Todavía es mágica, pero ya está revestida de cualidades “extra” que cautivan a quien las ve: colores, texturas, transparencias, opacidades. A las *madonnas* de Perugino no se les reza, se les contempla. A partir del Renacimiento, los hacedores de imágenes -en el caso de la pintura- se afanarán por exhibir una epidermis técnica cada vez mejor ejecutada en cada una de ellas, sus colores seducirán más ojos y sus composiciones progresarán causando el asombro. El truco está en que a pesar de esa evolución, los contenidos que se ilustran tienen todavía mucho que ver con lo que nutría a la llamada “imagen mágica”, es decir, misterios, milagros, dioses, dramas humanos, erotismo, etc. Con las épocas y las circunstancias sociales los contenidos cambiarán, pero la imagen pictórica seguirá siendo hasta las vanguardias del siglo XX y un poco antes del Romanticismo y el Impresionismo estandarte de la belleza y de la idealización visual.

¹³ op. cit., p. 74

Idealización que hasta aquel 1839 se vio interrumpida como única forma de aprehender visualmente la realidad, "...la fotografía no miente..."¹⁴ dice Charles Rosen y por eso aquella intención académica de encontrar la medida ideal en la representación de las cosas se vio amenazada y hubo quien, como Baudelaire, la defendió de la embestida fotográfica.

A partir de ese año a el pintor se le asimiló de una vez por todas como un ser subjetivo. Aunque esa subjetividad ya había sido anunciada desde antes, en un momento perdido entre la Edad Media y el Renacimiento. El primer artista "...es el artesano que dice: yo, yo..."¹⁵ (según Regis Debray). Courbet, en la primera mitad del siglo XIX declaraba: "yo pinto únicamente lo que veo". Dicha por un pintor, al que la historia ha asignado el calificativo de "realista", ésta expresión corrobora precisamente esta subjetividad que embargaba a cualquier pintor respecto a las impresiones "objetivas" que la cámara fotográfica producía. La visión adquiere entonces un significado paralelo a la descripción fisiológica con la comenzamos este pasaje. Estaba nutrida de la revelación de un descubrimiento, de la necesidad de reconformar lo visible o de transformarlo, y su producto, el cuadro, como trabajo visual, corroboraba a la vez las posibilidades miméticas, analíticas o compositivas que la mirada ofrecía en un objeto: "...el ver, cuya única intención es la mirada (...) la cual es posible tocar cuando se convierte en obra, restringida a lo visible al definir sus intenciones, planteadas a través de ella como representación de un tiempo y un espacio. Se lleva así lo visible a lo visual..."¹⁶. El sentido estético, dilucidado anteriormente viene después, la imagen pictórica se enraíza en las posibilidades de una visión.

Regresemos a la primera mitad del siglo XIX, cuando Daguerre, contemporáneo de Courbet consumaba el nuevo invento. Situación que le da a las palabras del pintor francés ("yo pinto únicamente lo que veo") cierta ironía. Él quiso pintar lo que veían sus ojos sin ninguna pretensión ulterior ni compromiso académico, en sus palabras tampoco hay una intención objetiva por diseccionar la realidad. Su único compromiso, aunque suene a redundancia, era precisamente con sus ojos. Tuvo, perfectamente claro, que el ver es un acto discriminatorio, que en tanto que vemos unas cosas dejamos de ver otras. Así, por esta selección ineludible en que consiste una visión, el pintor hace de su oficio algo subjetivo. El realismo adjudicado a Courbet estaba más en función a sus temas que a su propia experiencia visual, como él mismo lo reconoció: "...el título de realista me ha sido impuesto (...) los títulos nunca han dado idea justa de las cosas: son las obras las que explican los estilos (...) he querido dar el sentido de mi propia individualidad con independencia..."¹⁷.

¹⁴ Fontcuberta, Joan, El beso de Judas. Fotografía y verdad, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997, p. 56

¹⁵ op. cit., p. 88

¹⁶ Marín, Manuel, Intenciones del ver, CONACULTA-FONCA, México, 2000, p. 11

¹⁷ op. cit., p. 27

En ojos de un fotógrafo que da sus recomendaciones para realizar una buena fotografía, Nadar comenta: "...hay cosas que no se pueden aprender: el sentido de la luz, la apreciación artística de los efectos producidos por la variación y combinación de las fuentes de luz (...) todavía menos se aprende el conocimiento moral del tema; ese tacto para comunicarte inmediatamente con el modelo y que te permite dar el parecido íntimo..."¹⁸. Luz, apreciación artística, conocimiento moral, nuevamente nos encontramos con palabras que se acercan más a un ejercicio artístico tradicional que a uno que se proponía transgredirlo. Son además palabras donde también cabe la subjetividad, pero que han sido pronunciadas por un fotógrafo. Nadar se acercaba a sus modelos como lo haría un pintor o al menos con las mismas preocupaciones formales (luz, parecido, etc.). Por otro lado, en algunos apuntes de paisaje al óleo del pintor Leon Cogniet realizados en los albores del mismo siglo, antes de la patente fotográfica, ya se puede apreciar cierto "desenfoque" en la apreciación de "planos" como indicativo de su ubicación espacial dentro del cuadro; las ramas del arbusto en "primer plano" aparecen mejor definidas que el valle del fondo que ha sido ejecutado con una impronta certera, pero "borrosa". Este es un tratamiento que se podría rastrear a lo largo de toda la historia de la pintura, pero lo significativo de estas piezas es que la selección del lugar por pintar ha sido tajante, asemejando lo que en fotografía se llama "encuadre". Por lo tanto, no hay que olvidar que Daguerre fue un pintor naturalista y que es posible que de esta visión quedaran algunas pretensiones en sus experimentos; él quería, recordemos, "capturar cuadros de la naturaleza".

En *Before Photography* el teórico Peter Galassy propone a la fotografía como continuadora de muchos preceptos pictóricos: "...la continuidad entre pintura y fotografía se sitúa en el marco de la historia de la perspectiva (...) es un desarrollo progresivo que va desde la construcción de la imagen del *Quattrocento* hasta la captura de la visión propia de la fotografía y de pintores como Degas (...) poco a poco, durante un periodo de siglos, el procedimiento de la construcción lógica de Ucello dio paso a la estrategia de la descripción selectiva de Degas (...) la fotografía pertenece a la representación pictórica..."¹⁹.

¹⁸ op. cit., p. 111

¹⁹ op. cit., p. 109

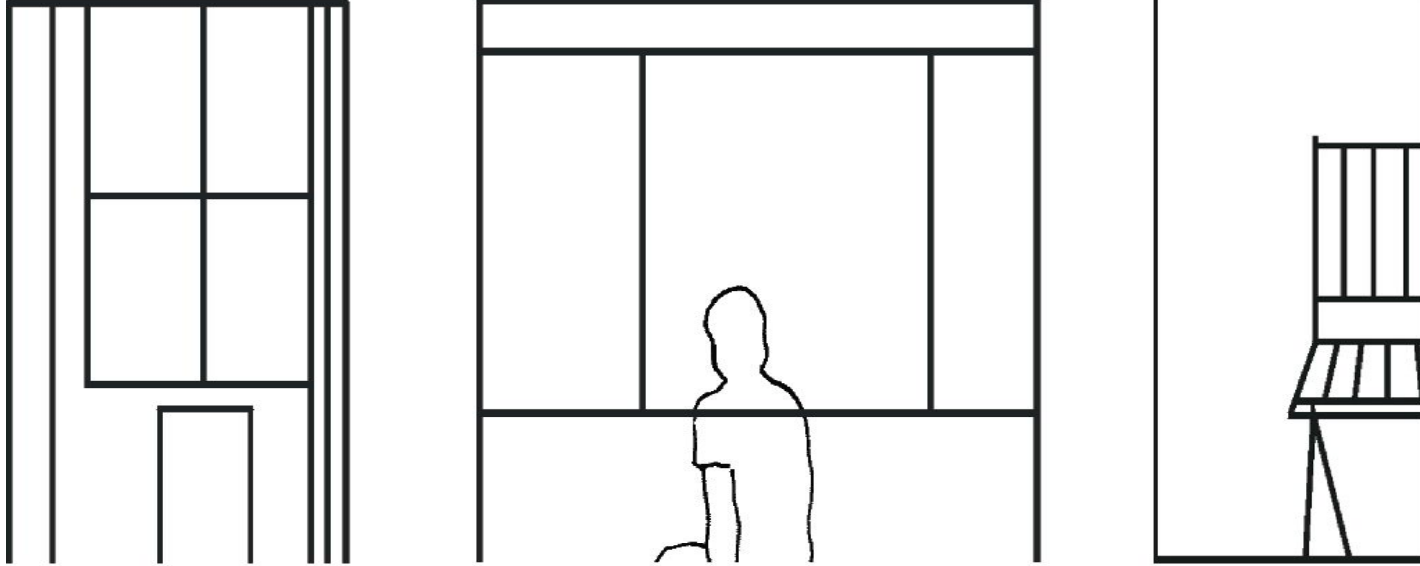
Más allá de lo certero o no que pudiera ser esta reflexión, es indudable que la fotografía nos ha mostrado de una forma diferente lo que vemos constantemente en el mundo, más cercana o, si se quiere, mas “objetiva”. Pero concebida en la visión de un pintor, también nos deja cierto resquicio para la subjetividad. Es, en ese momento cuando el fotógrafo recorta el elemento que le interesa registrar del resto del panorama visible -como en los cuadros de Leon Cogniet- a través del encuadre, lo que permite que un punto de vista se separe de otras formas de visión, por lo que (a pesar de su objetividad) a la fotografía también se le ha propuesto como un invento derivado de una percepción romántica. Pues a través de ella, una percepción única, podía sobreponerse al resto del mundo exterior, queda justificado entonces, todo el excesivo cuidado que sugiere Nadar en sus recomendaciones, pues al igual que un retratista académico que se ocupa en la disposición de sus recursos formales en la tela como lo sería la luz con sus efectos y variaciones, pero sobre todo, preocupado por encontrar aquel “parecido íntimo” del modelo con su imagen, es así que Nadar podía hacer de una impresión fotográfica también una “obra de arte”. El único riesgo, para él, estaba en la sencillez del manejo técnico que la fotografía ofrecía: “...es un invento maravilloso, una ciencia a la que se consagran los espíritus más elevados (...) pero cuya práctica esta al alcance de cualquier imbécil...”²⁰. En este presentimiento de amenaza por manos imbéciles Nadar nos dice algo más: la fotografía, como creadora de imágenes, debía buscar su lugar en “Las Bellas Artes” y no en la apropiación del uso común.

Así, la fotografía como productora de imágenes, representó una competencia más cercana para la pintura, si un grabado significaba difusión o propaganda, la fotografía en el pensamiento de Nadar debía ser arte. Sobran las anécdotas en las que pintores, dibujantes y grabadores acusaron a la fotografía de competencia desleal, si la fotografía es “una metáfora primaria de la verdad”, como se le representa actualmente; no había forma de que los artistas tradicionales compitieran con ella.

Esta pequeña revisión ha sido necesaria por que el fenómeno que actualmente alude a la imagen como producto de los medios masivos de comunicación tiene su origen en la práctica fotográfica, incluyendo a la televisiva o la de “video” aunque se generan en procesos diferentes. Sólo por mencionar algunos factores que han hecho de la fotografía el más eficaz medio productor de imágenes, digamos, que sobre la premisa fotográfica se han creado incontables carteles de publicidad, registrado millares de sucesos noticiosos, es el medio de exaltación ideal para cualquier personaje, precisamente por su sencillez técnica y acceso indiscriminado a cualquier localidad que cuente con un sistema de impresión propio que sea capaz de producir desde los más sencillos folletines hasta revistas y periódicos de amplio tiraje.

²⁰ op. cit., p. 103

El invento del cinematógrafo a fines del siglo XIX tuvo sus bases inmediatas en los procesos fotográficos. Es inevitable reconocer que en las palabras de Nadar hubo algo de profético cuando reconoció que en la misma fotografía se encontraba esta doble disyuntiva; la de una posibilidad artística y la de un uso que derivase en la sobreexplotación. Pero ya sea como potencia mimética o producto visual masivo, lo que llamamos imagen comparte con la pintura una misma función: ambas activan en el espectador una reacción que sólo a través de un lenguaje visual puede generarse, esta característica en común además de acercarlas, las diferencia a causa de diversos factores.



EL CUADRO COMO LA CONSTRUCCIÓN FÍSICA DE UNA VISIÓN

Hay, no obstante, una diferencia mas profunda entre pintura e imagen que podemos ubicar en los procesos en que ambas se producen. Es cierto que con El Hiperrealismo y *Pop Art* la pintura tuvo más que nunca un acercamiento con la imagen mediática al convertirla en su principal motivo de representación (para Baudrillard, en este tipo de pintura forzada a semejar una fotografía ya “...*no hay nada que ver...*”²¹). En esta clase de pintura había lugar para cualquier elemento que contara con el reconocimiento masivo; desde latas de refrescos, autos, hasta estrellas cinematográficas. Había entonces la necesidad de convertir lo ordinario en “arte”, en hacer del gusto popular el único criterio de aceptación del icono por representar o digamos, “pintar”. Al respecto el mismo Baudrillard nos dice: “...si el arte quiere significar lo cotidiano no lo es: es confundir la cosa y el sentido. Ahora bien, el arte esta obligado a significar, no puede siquiera suicidarse en lo cotidiano (...) así, leemos en Warhol: “el lienzo es un objeto absolutamente cotidiano, por el mismo motivo que esta silla o este cartel”. Aplaudamos esta concepción democrática, pero reconozcamos que es bastante ingenua o de bastante mala fe (...) al aislar la silla sobre el lienzo, le quitó toda cotidianeidad y, al mismo tiempo, quitó al lienzo todo carácter de objeto cotidiano (por el que debía, en la ilusión de los teóricos, en absoluto asemejarse a la silla). El callejón sin salida esta aquí: ni el arte puede absorberse en lo cotidiano (lienzo = silla) ni tampoco captar lo cotidiano como tal (silla aislada sobre el lienzo = silla real). La inmanencia y la trascendencia son igualmente imposibles: son los dos aspectos de un mismo sueño. De hecho, el discurso del arte moderno es de otro orden: y trata de significar del mismo modo que los objetos en su cotidianeidad, es decir, en su sistema latente...”²². Aquí Baudrillard hace una reflexión cercana a los terrenos de la estética, pero ella nos propone ya una diferencia entre una pintura nutrida con los íconos de lo cotidiano respecto a una que esta “obligada a significar”.

Nuestra reflexión se ocupa no tanto de una polémica filosófica, si no, únicamente de los procesos en que ambas se producen, por que creemos que en ello hay ya una diferencia intrínseca. Mientras la imagen mediática es intermitente sin un lugar al cual sujetarse, la pictórica tiene un terreno propio en el cual se genera y consume: el cuadro, donde las cosas están obligadas a significar. Un cuadro es, como hemos visto, (a diferencia de una imagen producida por un medio mecánico) producto de una ejecución directa por parte del autor. Producto de una visión individual, el cuadro siempre ha albergado a aquella subjetividad que, en el contrato de Daguerre y Niepce se pretendía evitar. Para Susan Sontag la diferencia es muy clara: “...las funciones quedan bien establecidas: para la fotografía la función documental, la referencia, lo concreto; para la pintura, la investigación formal, el arte, lo imaginario...”²³ Sin embargo, al igual

²¹ Baudrillard, Jean, La Transparencia del Mal, Siglo XXI, Barcelona, 1989, p. 23

²² Baudrillard, Jean, Crítica a la Economía Política del Signo, Anagrama, Barcelona, 2000, p. 115

²³ Sontag, Susan, Sobre la fotografía, Edhasa, 1989, p. 81

que la fotográfica, la imagen pictórica busca (al menos la que se ocupa de la figura) semejanza con el mundo real, pero ésta búsqueda, aunque presente una superficie mimética tiene intenciones de otro tipo, que solo pueden observarse en la complejidad del proceso en que se desarrolla. Cézanne se ha vuelto un paradigma ejemplar para ilustrar la complejidad que puede alcanzar el hecho de realizar un cuadro. Es bien sabido que para hacer un retrato necesitaba aproximadamente de ciento cincuenta sesiones de trabajo, y que en una ocasión, su modelo al notar dos minúsculos espacios en blanco que faltaban para finalizar la pieza, le cuestionó su excesiva demora para completarla. A lo cual Cézanne respondió: "...compréndame *monsieur* Vollard, si pongo ahí cualquier cosa me veré forzado a rehacer todo mi cuadro a partir de ese lugar..."²⁴. Está claro que aquí las intenciones miméticas han quedado rebasadas.

Podríamos traducir la siguiente frase como una denuncia por la forma en que nos acercamos con nuestra mirada al mundo: "...el campo visual es el resultado del hábito crónico del hombre civilizado de ver al mundo como si fuera un cuadro..."²⁵.

Este "hombre civilizado" intenta con su mirada acomodar una realidad visible conforme a una experiencia estética; busca cuadros en el panorama que le rodea. El contacto con el mundo real lo percibimos con todas sus texturas, pesos y consistencias, por que es una realidad hecha de materia y hacer de ella una imagen pictórica cada vez que nos le enfrentemos nos parecería, efectivamente, un exceso. Pero en esta frase también hay mucho de verdad.

Es cierto que, de pronto a la mitad de la autopista, mirando un paraje podemos recordar el paisaje recreado por un pintor, o que, al hospedarnos en un hotel conservemos la esperanza de que se nos asigne la habitación con la mejor vista (el director de cine Peter Greenaway sugirió alguna vez que aquel que decidiera dedicarse al séptimo arte, antes tendría que estudiar pintura al menos durante dos años). Ahora bien, buscar cuadros, es buscar en la realidad el motivo por el cual el cuadro se genera. Es buscar una representación en las cosas, un signo, o lo que vulgarmente se llamaría "la búsqueda del arte en la realidad". Pero, ¿qué representa la imagen hecha en un cuadro? Muchas cosas siempre y cuando sean sensibles a una experiencia u obedezcan a un contenido. Pero un cuadro es también un objeto físico realizado con un sistema técnico ligado a los materiales y tratamientos. Habíamos dicho que, producto de una visión, la imagen pictórica requería un lugar donde configurarse, pero para hacerlo es necesario poseer con un conocimiento formal (aún el más elemental) en la composición de escenas, (al referirnos a lo formal, hablamos de la disposición de: estructura, color, concepción espacial, ritmos, proporciones, etc. Todo con un fin: componer). Un cuadro es efectivamente, una "...unidad de formato y escena..."²⁶: es la disposición de la realidad en una representación. Paralela a esta definición digamos que éste componer es también, en términos más abstractos; la orquestación de algunos elementos que la realidad ofrece a nuestra mirada.

²⁴ op. cit., p. 103

²⁵ op. cit., p. 162

²⁶ Marín, Manuel, Espacios y Cosas, Publicaciones ENAP, México, 1994, p. 12

Los linderos que tome un cuadro para el espectador irán seguramente más allá de lo visual o lo formal, él hablará de emociones o de la memoria. Pero en éste caso el cuadro nos interesa como una reconstitución del mundo visible. Ocupado en las cosas y la posibilidad de reconstituirlas en la tela, un cuadro nos ofrecerá: tratamientos técnicos y relaciones compositivas, elementos que rara vez encontramos en una imagen mediática (no incluimos en ella a la fotografía artística o a el llamado cine de autor, donde no es extraño encontrarnos con preocupaciones semejantes). Bastará quedarnos con la superficie de un cuadro para encontrar la diferencia mas profunda y contundente entre un cuadro y una imagen, como quiera que ésta se nos presente. Haciendo a un lado los contenidos de una pieza pictórica, nos quedaremos entonces con diagonales que sugieren una dirección, colores que pretenden ser una luz, vectores que provocan espacialidad y que nos dan: proporciones y ritmos o al contrario: deformidad e indefinición. Todo en una propuesta estructural que busca coherencia en la representación de una escena concreta. En contraste bastaría un *clic* en la cámara de video, fotográfica, o en el scanner y todos estos elementos que componen una imagen adecuada a nuestras intenciones nos serán dados; más como registro momentáneo de una situación que como piezas de una construcción, tamaños, ritmos, proporciones aparecerán por añadidura en la pantalla o en la impresión de papel, mientras que en la tela habrá que disponerlos.

La intención de este proyecto al hacer réplicas de cuadros considerarlos “obras maestras” es retomar aquella forma de hacer pintura, esa visualidad donde se indagaba en cálculos, se trazaban líneas, se realizaban bocetos. Alternar nuestra visión especulativa sobre el objeto de una visión ya consumada.

Sin embargo, hacer de la imagen impresa de un cuadro el conductor de un proyecto que pretende hacer replicas podría sonar a ironía, efectivamente lo es. Pero finalmente la virtud más importante de una imagen mediática es su capacidad de difusión, aunque el hecho de acercarse a las grandes obras de la pintura a través de la imagen en un libro o en una revista siempre estará en tela de juicio. Con verdad se dice que al hacerlo no es posible apreciar muchos aspectos que conforman la riqueza de una obra: una veladura, el tratamiento de la pincelada, es decir, la experiencia matérica de un cuadro no se puede sustituir por la uniformidad lisa y brillante del papel. Esto es cierto, pero la imagen de un cuadro publicada en un libro, nos permite al menos especular sobre su composición, sobre la estructura que lo conforma, con ella podemos señalar una dirección o un vector en el esquema de un cuadro que se desglose geoméricamente, prueba de ello son los cientos de libros especializados en un estilo de pintura o autor específico donde se llevan a cabo este tipo de análisis. Recordemos además, que el objetivo de este proyecto no es realizar copias fidedignas de un cuadro -para tal empresa tendríamos que trasladarnos al museo en cuestión- si no alterar con la convicción de un entendimiento en los procesos con los que se creo, o al menos un acercamiento a ellos. Finalmente, es casi redundante señalar que ésta ha sido la forma en que los grandes cuadros han llegado hasta nuestras manos y ojos: a través de una revista o un libro. No hay forma de sustituir la autenticidad de un cuadro en una impresión, ello se debe a que la impresión de alguna forma ya es una copia, una imagen reproducida mecánicamente en un tiraje anónimo. Digamos que la reproducción de un cuadro termina siendo una especie de limbo del que esperamos una facticidad prometida por nuestro subconsciente cuando sabemos perfectamente que se trata de una página venida de la imprenta, que promete cercanía cuando el cuadro está en otro continente, a cientos de kilómetros. Sin embrago, cuando volteamos hacia nuestro librero y leemos en los lomos “Rubens”, “Hieronymus Bosch”, nos dirigimos hacia ellos con el mismo respeto como si los tuviésemos en

frente...Sustitución de un cuadro: su imagen, por la que el cuadro paga caro la posibilidad de su difusión: pérdida de las cualidades plásticas que posee. Traslación insuficiente de un oficio enraizado en “la materia misma del mundo”. Para el espectador de libros de pintura queda una relación de amor-odio: “me das lo que quiero pero a cuenta gotas”. Pero también hay permisibilidad de alteración, maniobrabilidad, transporte, consulta constante casi irrespetuosa del cuadro en cuestión. Fascinados le mostramos el libro al colega y le decimos: “ve esta luz” (¿cual luz? preguntaría el físico) Alteración involuntaria derivada de la calidad de la impresión (los colores de un mismo cuadro varían de un libro a otro). ¿Que edición tiene la verdad? No lo sabemos: hagamos una réplica.

CAPÍTULO 3



LA LUZ COMO GUÍA

“La pintura, por su misma razón de existir,
se basa en el principio de hacer ver.
Y este hacer ver encuentra su legitimación,
precisamente en el elemento luz “
Omar Calabrese.

“Las letras que forman el nombre del autor y el título
en vivo de aquella pintura bellísima e incomprensible
se reflejaba invertidos en el espejo”
S. Elizondo, *Farabeuf*, p. 63

Se dice que para ver un cuadro se necesita luz, esta es una verdad inobjetable. Luz en dos sentidos; uno, como condición física indispensable del museo que lo exhibe. Dos, como elemento intrínseco a la composición que conforma un cuadro, es decir, para ver las cosas que se pintan en un cuadro es necesaria también una luz representada que, aunque sugerida, las ilumine.

Sin embargo, hablar de luz en la pintura es más bien hablar de usos, de las formas que se le ha representado, que de una posible definición. Hablemos de la luz como iluminación en una escena pictórica. Para el pintor de la Edad Media la luz estaba directamente relacionada con lo divino y solía representarla con hojas de oro, cabe decir que esta relación tenía sus orígenes en creencias más viejas que implicaban al sol y a la vida. Como esplendor a la belleza también se le relacionaba con la luz. Así, el cielo o el horizonte que servía de fondo a la escena que narrara la vida de algún santo estaba totalmente ocupado por una placa dorada como indicadora de una luz diurna. Los humanos con fe, los iluminados, a los que la luz divina alcanzaba a tocar eran señalados con una aureola dorada alrededor de la cabeza en símbolo de su devoción. Era ésta una luz simbólica, fuente de virtud y belleza.

En el pre-renacimiento el uso de la placa de oro fue abandonándose poco a poco para permitir que la observación y el color dieran paso a una iluminación más adecuada a los descubrimientos del ojo del pintor.

A finales del siglo XIII la luz se volvió un elemento indispensable para la representación pictórica, ya no como indicador simbólico de la situación espiritual de los personajes representados, sino como evidente recurso que revela la constitución de las cosas. Aunque no podemos decir que en su obra la luz es elemento principal, sí podemos señalar que Giotto inaugura con sus frescos un tipo de iluminación muy particular. En ellas se percibe, ya claramente, una preocupación por los volúmenes y las formas que en la tradición bizantina -a la que era contemporáneo- aún no había. Las grisallas que pintó en La Capilla de La Arena de Padúa son un verdadero ejercicio analítico de la incidencia que llega a tener una luz sobre la humanidad de un santo; desde la faz, hasta el cuerpo y los pliegues de los vestidos del santo en cuestión. Con estas grisallas se ensayan los pormenores de una iluminación pictórica consciente. Marcan no solo el abandono de la placa dorada como símbolo de luz, representan también el regreso a un recurso cromático que en la Edad Media había sido olvidado: la utilización del blanco y negro.

Ubicados ya en El Renacimiento Leonardo nos dice: "...a pesar que el blanco y el negro no se consideran entre los colores por ser el uno tinieblas y el otro luz, el uno privación y el otro origen, yo no quiero por esto dejarlos fuera, por que son los colores principales y la pintura esta compuesta de sombras y de luz..."²⁷.

Blanco y negro, luz y sombra, son paralelismos que van más allá de una lectura psicológica y tiene sus orígenes en el pintor griego Apeles quien, según Plinio, fue creador de volúmenes sobre una superficie plana y pintor de "...cosas imposibles de pintar: truenos, relámpagos y rayos..."²⁸. Todo, con leves toques de luz, que se desprendían de una paleta formada de cuatro colores solamente: azul, marrón, ocre y blanco brillante.

Regresemos a Leonardo que en otro pasaje recomienda: "...el joven debe estudiar primero perspectiva, luego la proporción de todas las cosas, después a la naturaleza para confirmar por sí mismo las razones de lo que ha estudiado..."²⁹. Dar prioridad a la perspectiva es desde luego dar prioridad a un orden, donde cada cosa y personaje encuentre su lugar específico con las proporciones y contornos precisos. Ésta definición espacial cuyas proporciones calculadas y precisos contornos se vuelven inalterables, se deriva de una concepción renacentista que pretendía dar orden al mundo conforme a una visión que lo regulara espacialmente, así, la perspectiva fue un invento cuya construcción era permisible solo a través de la luz o de una iluminación que revelara el orden que reinaba en el pensamiento de esta época. Algunos teóricos de entonces recomendaban representar un paisaje o una escena solo con el sol de oriente como fuente iluminadora, pues esto permitía "...gran relieve, bondad y perfección..."³⁰.

²⁷ Calabrese, Omar. Eco, Umberto. *El Tiempo en La Pintura*, Mondadori, Madrid, 1987, p. 189

²⁸ Gombrich, E. H., *El Legado de Apeles*, Alianza Forma, España, 1993, p. 46

²⁹ op. cit., p. 177

³⁰ op. cit., p. 189

En contraste, para aquellos hombres, la noche siempre representó el misterio con que se cubre lo desconocido. Mientras la perspectiva les significaba la más alta exaltación de las capacidades espirituales y creativas, la noche seguía simbolizando ese terreno incultivado y salvaje, que se oculta en las tinieblas. Por ello, es comprensible que la perspectiva generara todas sus potencias representativas con una luz homogénea y equilibrada, por que así se dominaba a la noche. La luz más alta, la del medio día, era también poco recomendable a la hora de la ejecución pictórica: “¿puede el pintor imitar la luminosidad del medio día que encandila la vista?”, preguntaba un teórico y a la vez resolvía: “...no, pues entonces que no lo haga, si la pintura rivalizará con (la luz) del sol perdería...”³¹. Por su lado Leonardo cierra esta sentencia: “...la luz para retratar será la del crepúsculo, en esto no harás cambios...”³². La luz en la perspectiva fue una luz equilibrada, que permitía efectivamente una lectura ordenada del espacio, una luz geométrica que se extendía al infinito al igual que el pensamiento que la concibió.

La noche, no obstante, seguía siendo un terreno por conquistar y el mismo Da Vinci recomienda que para una representación nocturna, el pintor debe disponer fuentes de luz artificial; como fogatas o antorchas. Algunas piezas de autores posteriores a Leonardo pertenecientes a Tiziano o al Tintoretto ejemplifican cabalmente el uso de esta estrategia. Esta recomendación significa además una nueva posibilidad por realizar en un cuadro la convergencia de luces y tinieblas. Hecho que nos lleva ineludiblemente a Caravaggio y su revolucionaria forma de concebir la luz dentro del cuadro.

No exagera quien dice que Caravaggio supuso una revolución plástica, al igual que Giotto, concibió una iluminación propia, separada de los preceptos de luz a los que era contemporáneo. Ésta remoción tuvo diversas causas: un proceso técnico donde el dibujo preparatorio queda casi anulado, su propuesta compositiva que a la vez de breve y compleja resulta ser contundente. Pero a ésta revisión le ocupa solamente una cosa: el hecho de que la luz -con este pintor- deja de ser un elemento indispensable cuyos efectos resultaban en una iluminación homogénea, donde se indicaba la situación espacial de las cosas, para convertirse en el motivo por el que una cara, un gesto o un objeto revelan sus consistencias ocultas, (Morandi, un pintor que pudiéramos considerar lejano a él, recurrió constantemente a su pintura como una lección del oficio). Es una luz que condensa texturas, que las acerca al espectador, que revela la verdadera situación de un personaje más allá del “guión”. Si la luz de la perspectiva era una luz que dejaba ver, la de Caravaggio es una luz que nos hace ver. Iluminación, es un término que en los cuadros de Caravaggio se cumple cabalmente.

³¹ op. cit., p. 57

³² op. cit., p. 63

Una reflexión histórica sobre aquella concepción del blanco y el negro en analogía a luz y a la sombra, nos dice que el camino se dividió en dos durante los siglos XVI y XVII. Por un lado, hubo quienes se concentraron en una iluminación sólida y uniforme, que cooperando con el desarrollo de los grandes sistemas espaciales de los palacios y cúpulas barrocas es a la que asociaríamos con una tendencia simbólica por el blanco. Pero también hubo quienes, como Caravaggio hicieron confluír este binomio simbólico de blanco y negro, dando origen a la llamada corriente Tenebrista. Así, mientras en las grandes cúpulas barrocas se ejercía una luz libre y total, los interiores de Caravaggio y los tenebristas hacían precisamente lo contrario, concentrándose en composiciones poco flemáticas. Ambas corrientes continuaron, a pesar de sus diferencias, una línea evolutiva en las formas en que la pintura se hizo cargo de los manejos de la luz.

Una luz es también un indicativo en la representación del tiempo: alba, aurora, medio día, tarde y ocaso, son las seis categorías en las que se le dividió en algunos tratados de arte del siglo XVIII. Cada categoría indicaba el tipo de luz que iluminaría la escena representada, pero también podía establecer analogías de corte simbólico. Por ejemplo: al alba se le relacionaba con el origen de algún suceso mítico (hay quien dice que “El Nacimiento de Venus” de Botticelli se desarrolla durante esta parte del día) o con el momento en que se parte a algún viaje, el atardecer es el marco de la cena; cuando la familia esta reunida alrededor de la mesa, el crepúsculo es el fin de la jornada laboral y la noche siempre estuvo ligada al sueño y lo fantástico. Desde escenas costumbristas, paisajistas y hasta en las simbolistas podemos encontrar este tipo de usos en el manejo de la luz.

Si la iluminación de Caravaggio y los tenebristas significó una introducción en las penumbras, que, simbólicamente es el arribo del negro como factor igualmente digno que el blanco para la creación de una iluminación, el Impresionismo es en contraste, una pintura solar. Este movimiento encuentra muchos de sus motivos en aquella luz de medio día que los renacentistas quisieron evitar. Muchos de los paisajes pintados por Van Gogh en Arles, están poblados de vibraciones lumínicas intermitentes que solo bajo una luz solar pueden percibirse. En sus autorretratos con el rostro tostado, encontramos las huellas de la luz de sus paisajes, la luz que a sus ojos reveló las cosas en su verdadera circunstancia. Esta es una luz cruda, que libera las capacidades lumínicas del color, en esto reside precisamente la llamada pincelada yuxtapuesta; en hacer del color -a través de nuestras capacidades perceptuales- el modulador de una luz representada.

Como hemos dicho antes, el Impresionismo supuso el fin de muchas cosas, entre ellas, la preocupación de una pintura basada en una propuesta lumínica previamente configurada. Las vanguardias del siglo XX ya no consideraron que la luz fuese un fenómeno contemporáneo a los intereses plásticos, ello quizá se debió a que la luz de la que hemos hablado en esta revisión fue una luz natural o con otro tipo de fuentes como el fuego nacido de una antorcha, o una lámpara nutrida de aceite; estaba ahí la leña como un combustible cercano a lo natural y la iluminación que se lograba representar con estos medios no se imponía tan radicalmente como lo llegó a hacer la luz eléctrica propia del siglo XX donde las atmósferas quedan casi anuladas. Salvo contadas excepciones como la pintura metafísica o algunas piezas de los futuristas, sin olvidar aquellos impresionistas tardíos como Lovis Corinth, John Singer Sargent, Max Slevogt y Hopper, las vanguardias del siglo veinte olvidaron los intereses que la luz siempre había despertado en la pintura. No podemos hablar de la luz de Andy Warhol o David Salle, de la misma manera que sí podemos hacerlo en los casos de Giorgione, Ribera o Degas.

Para exaltar un gesto que provoque un ambiente específico, o creando la atmósfera donde se potencialize la situación emocional de los personajes, para fortalecer los contenidos o velar algún mensaje, la luz fue para aquellos autores clásicos, siempre un recurso imprescindible. Ejemplos hay casi tantos, como cuadros: un salón de billar iluminado por dos propuestas lumínicas distantes como la de Chardin o la de Van Gogh, nos dan diferentes posibilidades de lectura, aunque se trate del mismo motivo. Un experimento científico pudo convertirse en un evento lleno de drama y magia gracias a un manejo acertado de luces que así nos lo presente. Mencionemos también que en muchas escenas cristianas desarrolladas por la noche, la luz fungía como una frontera concisa entre los condenados y los devotos. Aquellos a los que la llamada "Luz de Gracia" no llegaba a iluminar quedaban a merced de las penumbras más profundas, este sentido que dirige una iluminación tiene evidentemente analogías morales: mientras el bien está en la luz, el mal en la oscuridad. Aunque, hubo un tipo de obra como la de Giorgione que hizo converger luces y penumbras a plena luz del día; bastaba la espesa presencia de un follaje para dar cabida a seres misteriosos protegidos a la distancia de la zona más iluminada del cuadro, o si queremos buscar un tipo de luz desembarazada de mensajes y contenidos, la encontraremos en el género del bodegón. Desde las naturalezas muertas del siglo XVII holandés, pasando por otro subgénero como lo son las llamadas vanitas y desde Chardin hasta Morandi, nos hallamos con una luz cautelosa, rítmica, casi pura que muestra a las cosas en una situación atemporal.



DEL PORQUE HACER DE LA LUZ UNA GUÍA.

Si la pintura tiene sus raíces en el acto de ver, este acto de ver es posible gracias a la luz. Así, en el mundo real, la luz es un hecho físico que determina la forma en que se ven las cosas. Proporcionalmente, en un cuadro también lo es. Pero en un cuadro, a diferencia de un contexto real, esta forma en que se ven las cosas está dispuesta conforme a una composición. Es fácil a la hora de hablar de la obra de algún autor, en su propuesta lumínica; del color, o la manera en que proponía una iluminación, si nos parece cálida o fría, reconociendo así que por la luz también podemos diferenciar estilos.

Para un proyecto que se ocupa en reproducir piezas clásicas, la luz funge como guía eficaz para acercarse a los modos compositivos con que los autores originales los ejecutaron. A este respecto Leon Alberti nos dice: "...la pintura está hecha de circunscripción, composición y recepción de luces..."³³. Esto quiere decir que a diferencia de una luz natural, real que incide en las cosas de una forma que nosotros no podemos interceder (salvo eludiéndola, nunca anulándola totalmente) en un cuadro nosotros decidimos los lugares y las cosas en que llega a incidir. Lo que nos ofrece una iluminación ya dada en un cuadro por reproducir, son algunos elementos indispensables en su composición, mencionemos algunos: en primer lugar nos ofrece una gama cromática específica: una "paleta", que, nos lleva a una comprensión práctica del carácter lumínico de cada color utilizado, a lo que el uso de un color en primer plano y el uso de otro para el segundo, colaborando así en la ubicación espacial que cada elemento en el cuadro. La luz, como hemos visto en esta pequeña reseña histórica puede colaborar en una propuesta compositiva de diversas formas, como iluminación, metáfora o materia inherente a el color, si tenemos en cuenta que la historia de sus representaciones y concepciones va de la mano con la de la pintura, conformando un binomio inseparable, cuyo vínculo está ligado a las raíces del ejercicio pictórico; la luz es el primer elemento tomado en cuenta en los cuadros por reproducir.

³³ op. cit., p. 207



PROGRAMA DE CUADROS POR REPRODUCIR

Son estas diferencias en la representación de la luz, a las que hemos recurrido para escoger seis cuadros que corresponden a diferentes tipos de iluminación:

Iluminación atmosférica en un espacio ambiental íntimo - "Mujer tocando el laúd" de Vermeer.

Iluminación dirigida en un espacio ambiental colectivo - "La Vocación de San Mateo" de Caravaggio.

Iluminación focal en un espacio ambiental de tensión – “Interior” de Degas

Iluminación crepuscular exterior en una calle con un espacio ambiental colectivo y festivo – “El fin de la reunión” de Menzel.

Interior iluminado por una ventana en un espacio ambiental de recogimiento - “Mujer en la ventana” de Friedrich.

Iluminación neutral en un espacio ambiental sereno - "Composición en gris y negro no. 1" de Whistler.

Cuatro consideraciones sobre las que se realizarán las réplicas.

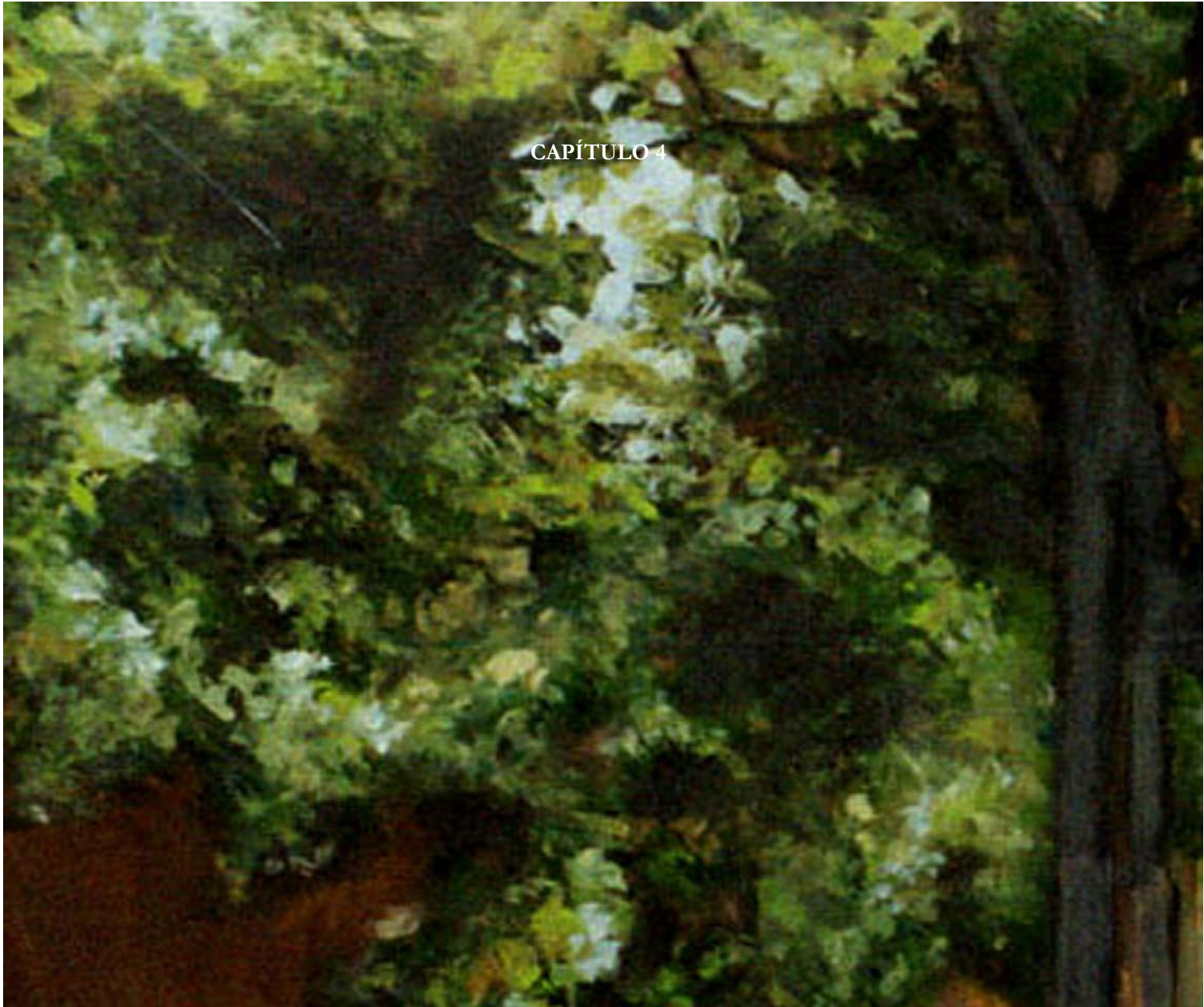
1) Como espacio ambiental nos referimos al lugar que envuelve –con todas sus particularidades simbólicas- a los personajes de cada escena. Así, en el caso de “La Vocación de San Mateo” podríamos suponer que se trata de una taberna, o en el cuadro pintado por Degas, se trata de una habitación ordinaria en un hotel parisino hacia mediados del siglo XIX, por lo tanto el espacio ambiental también determinan las poses o actitudes de los protagonistas.

2) La lista de cuadros podría ser infinita, ya que por cada pieza pintada en algún periodo de la historia de la pintura sin duda encontraríamos una iluminación tan particular como el pintor que la propone lo que nos resultaría interesante. Sin embargo, esta selección se debe a un interés personal por cinco tipos de iluminación que consideramos elementales y que se señalan en la lista anterior.

3) El análisis formal que haremos a cada composición de los cuadros mencionados no estará basado en estándares clásicos como la sección áurea o la perspectiva, si no en uno hecho a base de nuestra propia reflexión; la mayoría de las veces acercándonos a una lectura geométrica y buscando aquello que se llama el “tramado” por el que cada elemento compositivo de un cuadro se relaciona con los demás.

4) Algunos cuadros se reproducirán parcialmente, concentrándose solo en aquellas áreas o personajes donde la luz ejerza un papel importante. Tal parcialidad deviene en un formato segmentado, pero el modelo conceptual (el contenido) se procurará respetar.

El fin de esta ambigüedad que por un lado altera y por otro respeta es acercarse también a la articulación compositiva de cada cuadro. Ahora bien, segmentar significa separar, dividir o sumar, volver en partes un todo original. Si hemos de establecer la luz o a la luz como elemento principal de estas réplicas; establezcamos un formato segmentado como contenedor de una recomposición de cada uno de los cuadros recién mencionados.



“La factura sumaria de este pequeño detalle dentro del cuadro daría pie, sin embargo, a suponer que se trata de una escena de combate mitológico de un carácter meramente ornamental y que el significado trascendental de la alegoría debe buscarse más bien en los cánones geométricos y matemáticos que rigen la composición interiormente. La aplicación de estos métodos, desgraciadamente, nos es imposible, sobre todo en esta penumbra”
S. Elizondo, *Farabeuf*, p. 89

“-Por lo menos mis colores no pretenden explicar nada,-
-¿Y vos te conformás con que no haya una explicación?-.”
J. Cortázar, *Rayuela*, p. 183

“MUJER TOCANDO EL LAÚD” DE VERMEER

La pintura holandesa del siglo XVII se dividió en dos rutas: una fue aquella que heredaron del espíritu renacentista y veneciano gente como Rubens, Jordaens o Van Dyck; encargados de seguir recreando los grandes temas míticos y cristianos, además de abastecer a las mas importantes cortes y clientes de la época. La otra le corresponde a la ciudad de Delft con sus pintores de nombres más modestos (para la historia del arte): Samuel Van Hoogtraeten, Peter de Hooch, o Frabitius (Rembrandt mas que una ruta significa un caso, pero conviene recordar que él fue maestro del primero y del último de los recién mencionados). Los pintores de Delft sin embargo, también poseyeron un espíritu renacentista pero en un aspecto muy diferente al de Rubens, ellos tuvieron más bien un acercamiento analítico con la tela, a la hora de configurar una escena y se preocuparon mas por los temas de corte popular que por aquellos que los oficializarán como grandes artistas en lo gremios académicos. Su fascinación constante por las deformaciones ópticas

provocadas ya fuese por lentes, o cajas de perspectiva nos enseña hasta que punto los pintores de esta ciudad se comprometieron con los fenómenos de la visión. Si encontramos modestia en estos nombres también la hallamos en sus temas que, como hemos dicho, no fue otro que la misma ciudad de Delft, con sus habitantes en interiores parcialmente iluminados, con mujeres escribiendo o recibiendo una carta, escenas de taberna con moralejas aleccionadoras, pasillos de sólidas baldosas en perspectiva que rematan con una salida al exterior, así, en una pintura de caballete (pequeña comparada con las escalas preferidas por Jordaens) que recreaba escenarios tan comunes, los pintores de Delft realizaron sus mejores obras.

La pintura de Vermeer es un producto puro de esta ciudad, lo es también de los progresos que, técnicamente la pintura de sus predecesores había alcanzado. En Vermeer podemos encontrar las mismas inquietudes de sus contemporáneos; es obvio que entre él y Peter de Hooch siempre hubo una complicidad temática, y que, compositivamente fue heredero eficaz de las enseñanzas de la visión que Fabritius y Samuel Van Hoogtraeten habían desarrollado: desde un diseño en perspectiva sólido hasta las simulaciones que las cajas ópticas ofrecían a través de la mirilla. Como una fraternidad pública los pintores de Delft compartían entre ellos sus descubrimientos sin mayor reserva; concibiendo una forma muy particular de proponer una escena dentro de un cuadro a la que ahora identificamos como típicamente holandesa. Vermeer significó la más alta ejecución de estos métodos compartidos en el ejercicio pictórico de su ciudad; a todas las potencias que la perspectiva poseyó como sistema que modulaba el espacio, estos pintores las supieron adaptar a sus propias intenciones, así, los pasillos de una cocina parecían igual de sólidos e inacabables que una escalera marmórea renacentista, con la cualidad de ser más próxima a nuestra experiencia.

Los interiores de Delft pintados durante el siglo XVII: iglesias, calles y casas, la luz las ha vuelto diferentes a la de una escena de cualquier otra región. Sobre todo en Vermeer la luz es el motivo ideal por el que los temas se resaltan y las estructuras compositivas tan complejas se disimulan, a esta relación añadamos otra que, aparentemente la contradice; es con una complejidad compositiva y austeridad temática con las que Vermeer ejecutaba sus trabajos, una austeridad temática entendámosla en el hecho de que la contundencia de sus temas se daba en una primera impresión: una mujer que pesa las joyas, otra que vacía la leche o toca algún instrumento sin hacer nada más. Ciertamente es que cualquier cuadro de cualquier autor puede ser pretexto de un ejercicio hermenéutico y que Vermeer no significaría una excepción. Pero no podemos más que con una voluntad forzada acercarnos a una pintura que parece rehusar a cualquier interpretación que no sea otra más que la que sus propios elementos visibles nos ofrece. Así, entendamos que no hay tal contradicción, pues este aparato compositivo basado en un método rígido como lo es la perspectiva pero enriquecido por las deformaciones ópticas de los lentes y las cajas-pintura tan en boga en esa época, (Van Leeuwenhoe, microscopista de cierta fama fue

vecino de este pintor) aunque ha sido disimulado por la anécdota temática donde aparentemente no sucede otra cosa más que la situación ahí representada, como “...una alegría contenida, un gesto de moderada elegancia...”³⁴, tampoco la escena se consume corroborando algún mensaje, más bien lo sugiere. Es bajo la lenta presencia de una luz que, como tercer protagonista de sus cuadros, por la que se revelan la consistencia de los objetos; un polvo lumínico que parece efectivamente suspender cualquier gesto dentro del cuadro. A estas escenas de gestos casi silenciosos y suspendidos los mismos pintores de Delft les llamaron *stillebens* cuyo significado es vida silenciosa.

Contrastando con los de sus contemporáneos, en los *stillebens* de Vermeer los mensajes o moralejas se nos presentan de forma discreta, autores como Peter de Hooch o Nicolás Maes a pesar de su natural inclinación por los fenómenos de la visión y la espacialidad, siempre dieron en sus cuadros pistas claras de los contenidos de sus mensajes. Aunque, a diferencia de la pintura renacentista italiana donde se incluía la presencia de un *commentator* (comentador o guía) para la lectura de un cuadro, en gran parte de la pintura de Delft el cuadro posee una dirección concreta a la que podemos recurrir para entender la escena representada sin la necesidad de un conductor. Pero como ya se dijo, con Vermeer no hay moralejas evidentes (a excepción de sus alegorías), la ubicación de sus objetos, subordinados a luz que los recorre se nos presenta en un estado de bodegón azaroso que, con toda su carga fáctica renuncian a ser pistas de una lectura rígida e inalterable, éste fue otro de los trucos de Vermeer: el hacer del cálculo una maniobra del azar, por la que cada doblez del tapete oriental parece ser fortuito. A las típicas moralejas propias de una ciudad próspera y burguesa como lo fue Delft, a éste elemento intelectualizante de un cuadro, Vermeer le sobrepuso otra prioridad: “el reino de las apariencias”, fue para su mirada una posibilidad netamente pictórica. De ahí su fascinación por los brillos y destellos de los objetos, por las ventanas como generadoras de luz, por la posibilidad de dar un orden diferente a recintos aparentemente comunes en las cajas de perspectiva donde todo se recomponía por las peripecias de algún artificio geométrico, es la perspectiva misma como modulador espacial ya no de los grandes acontecimientos míticos, sino de los más sencillos y ordinarios. Digamos que Vermeer subordinaba cualquier mensaje a la complejidad del silencio.

³⁴ Russoli, Franco, La Gloria del Arte Flamenco, Promexa, México, 1981, p. 138

Al comienzo de “La Poética del Espacio” Gaston Bachelard nos habla de un término al cual podría ajustarse casi toda la obra de Vermeer, con una expresión que llama “imagen de intimidad” nos habla de la memoria que se obtiene de algún lugar que hemos ocupado: “...todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa, por lo tanto el ser que la habita sensibiliza cada fragmento del lugar...”³⁵, para sensibilizar un lugar es necesario entonces habitarlo. Más allá de un posible especulación a cerca de si Vermeer efectivamente habitó cada interior pintado, podemos decir que aunque no lo hubiese hecho, conocía con certeza todas las circunstancias que conformaban a estos “recintos de intimidad”, desde su diseño arquitectónico con sus caídas de luz, sus objetos y hasta a sus habitantes, pues todas ellas pertenecieron a una ciudad que, efectivamente sí habitó. Bachelard continúa más adelante: “...la soledad como condición de intimidad constituye junto con el ser que habita y el espacio habitado el fenómeno de intimidad...”³⁶. Guiados por ésta reflexión casi sobra decir el estado en que se hallan muchas de las mujeres pintadas por Vermeer, he ahí otro rasgo que lo separa de sus colegas de Delft; esos estados de soledad e intimidad que, una vez más, se sobreponían al mensaje, o quizá estos estados eran el mensaje real. Es cierto que al codificar cada uno de los elementos de sus cuadros, encontrándonos con mapas, tapetes, jarras y vasos de vino en manos de mujeres con gesto dubitativo o concentrado, las convertiremos en los mismos signos con los que sus contemporáneos de Delft armaron sus composiciones. La presencia de estos objetos, no obstante este lugar en común con otros pintores, aunque pudiera obedecer a un mensaje, parece obedecer más bien al terreno de la observación que, preocupada por las luces, formas y texturas nos ofrece la sensación de la materia por la que esta hecho cada objeto. Otro de los motivos que siempre han llamado la atención, es el trato que Vermeer dio a los objetos, rematándolos con toques de luz en su superficie, son estos destellos que, a diferencia del centello el cual nos daría movimiento, por los que este pintor da a las cosas una circunstancia específica, pues en vez de movimiento un destello nos da quietud, añadiéndoles así otra característica propia de un bodegón.

³⁵ op. cit., p. 33

³⁶ op. cit., p. 45

El Cuadro

La pieza escogida para el inicio de este grupo de réplicas es “Mujer tocando el laúd” (lámina 1). A principios del siglo XIX cuando la fama de Vermeer comenzaba a despuntar, en un catálogo publicado en Ámsterdam, fechado el 22 de Diciembre de 1817, se dice lo siguiente: “En un interior amueblado, una mujer con vestido holandés esta sentada tocando la guitarra. Luz sorprendente, bella realización sobre tabla. Altura 22 pulgadas, ancho 18”³⁷. Aunque el instrumento señalado es la guitarra y no el laúd, por las dimensiones, se cree que esta descripción si corresponden al cuadro que nos ocupa. Con solo una mujer tocando un instrumento, a este cuadro lo podemos considerar una representación austera; no hay en él una perspectiva que deforme puntualmente cada baldosa del piso que nos conduce a la escena en cuestión, tampoco la característica cortina que nos enmarque la situación. A demás de la mujer con el laúd, en este interior podemos contar solo seis elementos: la ventana con una cortina a medio correr, la mesa que sostiene unas partituras, una silla de espaldas medio tapada por un tapete (de diseño austero a diferencia de otros, pintados con incisivo detalle y color más brillante) un mapa de Europa y debajo de él, otra silla. En el suelo, la apenas perceptible viola. Durante el Renacimiento a el laúd se le considero el instrumento del amor, también símbolo del oído, además, por ser poco usado para recitales públicos, su presencia poseía un carácter íntimo. Si a muchas de las piezas maduras de Vermeer las consideramos “universos de “intimidad” el laúd fue un instrumento musical ideal para incluirse en ellos.



Lám. 1

Jan Vermeer. “Mujer tocando el laúd”, hacia 1664
Óleo sobre lienzo, 51 x 47 cm. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.

³⁷ Aillaud, Pilles. Blankert, Albert John. Montias, Michael. Vermeer, Debate, Madrid, 1986, p. 162

La razón principal por la que se seleccionó este cuadro es la pared detrás de la mujer. A esta pared, Vermeer la ha convertido en motivo suficiente para desarrollar en ella todas las cualidades de una iluminación que, derivada de una fuente reservada como lo es la ventana con su cortina a medio correr logra darle a la escena cierto estado de ocultamiento. A las paredes de Vermeer, Proust las describe mejor: "...un pequeño muro amarillo...de una belleza tal que basta por sí mismo..."³⁸. Por otro lado, si hiciéramos un análisis de la estructura de este cuadro basado en líneas rectas, nos quedaría una muy cercana a las que usaba otro pintor holandés, Mondrian. Como el lente en *zoom* que recorre rápidamente la distancia interpuesta hasta detenerse en la escena que le interesa, así Vermeer concentro su visión en esta composición de reducidos elementos. En este cuadro Vermeer reduce sus recursos en busca de un efecto: engrandecer el ámbito de una mujer que apenas esta afinando su instrumento (en otros cuadros como "La clase de música" la mujer esta acompañada por dos o más personas). Reducción es el recurso, respecto al color podríamos decir lo mismo, aunque, basado en una paleta igualmente económica (especulemos con ocre, azules, sienas y verdes) logra enriquecer con diferentes valores y tonos la situación lumínica. Así, la pared desplaza todo aquel despliegue de sabiduría óptica para dar paso a la recreación de un suceso aparentemente menos complejo: la luz que cae sobre un muro y una mujer que afina su instrumento. Propuestas casi

idénticas presentan cuadros posteriores como lo son "Criada con cántaro de leche" y "Joven con cántaro de agua junto a la ventana". Pero lo que diferencia a "Mujer que toca el laúd" de estas piezas es que la cortina esta a medio correr obstaculizando parcialmente la entrada de la luz; situación que en los otros cuadros no sucede, en ellos la caída de la luz es más homogénea y las mujeres ocupan un lugar más preponderante dentro del espacio, mientras que la que toca el laúd parece estar sumergida entre la mesa y la silla. Debido a esta cortina a medio correr, la silla con el tapete en primer plano se nos presentan relativamente a oscuras, pero la mesa en el segundo, es el puente que gradúa el paso de la luz a las sombras y que remata con el volumen bien iluminado de la cabeza de la mujer. La luz en la pared es muda, no ejerce descubrimientos ni provoca sombras, simplemente la recorre y se posa en ella.

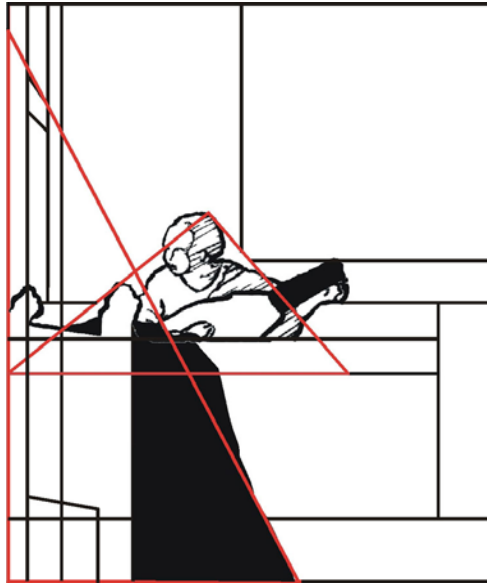
³⁸ op .cit., p. 132

La réplica

“Mujer que toca el laúd” nos da la oportunidad de estudiar un tipo de iluminación con una fuente de luz natural; una luz solar entrando por la ventana y que penetra parcialmente en una habitación, también nos da la posibilidad de acercarnos a un esquema compositivo basado en pocos elementos.

Analizando la estructura geométrica del cuadro descubrimos que la zona principal de la escena (donde se halla la protagonista) se conforma con un triángulo originado por el enlace de tres puntos. La cabeza de la mujer funge como la punta de dicho triángulo, los otros dos puntos los ubicamos en las esquinas de la mesa, aunque el de la izquierda lo tapa la silla en primer plano, uno de los brazos de este mueble marca la dirección del vector que se unirá a la punta de la figura triangular. El otro enlace involucra a la esquina visible de la mesa y a la ya mencionada cabeza que, como ya habíamos dicho viene a ser la punta, la base de este triángulo viene a ser la propia base de la mesa parcialmente oculta por la silla. Sin embargo, en la estructura geométrica de esta pieza podríamos, al menos, señalar la presencia de otro triángulo no menos importante, éste se forma por los propios bordes físicos del cuadro que forman de una manera natural un ángulo recto como base en la parte inferior izquierda y un vector cuya dirección está marcada por tres puntos pero está vez en la representación pictórica. Los puntos por los que se forma este vector son de arriba hacia abajo: el tapiz que reposa en la silla y en cuyo dobléz se origina el sentido diagonal de este vector, los otros dos puntos que marcan la dirección de ésta diagonal son: el segundo brazo de la silla y el travesaño superior de la ventana en donde finalmente se junta con el ángulo recto que el cuadro nos da en la parte inferior. Pero además podemos ubicar un tercer triángulo que abarca casi toda la escena, verticalmente, cuyos puntos se originan en las mismas esquinas inferiores del cuadro y se unen en un tercer punto ubicado en la parte superior, aproximadamente a la mitad del cuadro de donde se origina el mapa. Por los vectores de este triángulo pasa, en primer plano, el brazo de la silla, la mano que afina el laúd y la cabeza de la propia mujer en el segundo plano.

El resto de la obra esta estructurado por entramado de verticales y horizontales. Señalemos las más evidentes. Las horizontales resaltan particularmente por el borde inferior del mapa y la tabla de la mesa. Aunque podemos hallar otras, por ejemplo, hay una que tenemos la posibilidad de trazar gracias la altura (la misma en ambos casos) en la que están ubicados la silla en segundo plano y la base de la ventana. Por otro lado las verticales están señaladas por el borde izquierdo del mapa, el respaldo y las patas de la silla recién mencionada y la longitud de la ventana. Aunque menos evidente, podemos trazar una vertical uniendo con un vector los puntos donde se localizan el segundo brazo de la silla en primer plano y la cortina de la ventana (lámina 2). Las horizontales, específicamente marcadas por el borde inferior del mapa y la tabla de la mesa dan estabilidad al cuadro, y las verticales señaladas por la silla del último plano, el borde izquierdo del mapa y los cantos de la ventana se escalonan dándole a la habitación cierta sensación de altura. Esto es en cuanto al modelo original.



Lám. 2

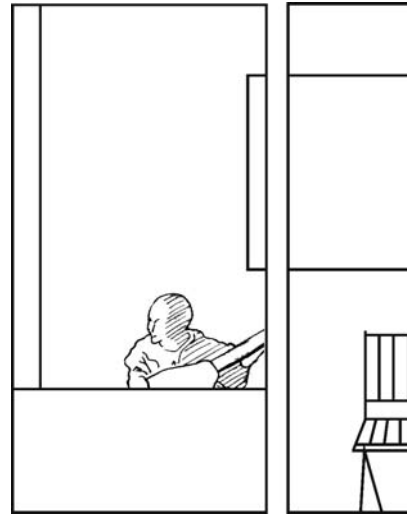
Esquema compositivo basado en rectas y triángulos de "Mujer tocando el laúd".

Al iniciar la réplica de esta pieza se procuró concentrarse en cuatro puntos:

- 1- Prolongación espacial en un sentido ascendente, es decir, vertical, para sugerir un alargamiento de la pared.
- 2- La anulación del mapa para resaltar la luz en el muro desnudo.
- 3- La anulación del suelo para dar prioridad a la pared.
- 4- Paleta basada en cinco colores: blanco, azul cobalto, ocre, siena tostada y negro.

La primera alteración fue la que provocó un cambio de formato: de un rectángulo regular a uno más estrecho y alargado. Dentro de la escena, la figura de la mujer empequeñeció provocándole así un aislamiento más conciso, ya que, al alargarse el formato, la mesa bajo hasta casi una tercera parte del cuadro, dándole también cierta sensación de "hundimiento". Y aquella estabilidad basada en las horizontales, al ser interrumpida dio paso a una pieza recortada. Fue entonces que por su ausencia, el mapa adquirió relevancia, pues

sin él, la pared perdía solidez, situación que no sucede en el original, ya que con sus bordes marcados de negro el mapa le daba la estabilidad que en la réplica se perdía. Además de cooperar para la solidez estructural, cromáticamente también adquiría otra función; pues al ubicarse en el último plano, donde la luz es más tenue y menos homogénea, con sus ocres, verdes y sienas; el mapa era la plataforma tonal por la que resalta el amarillo del vestido de la mujer, el cual, por un efecto de contraste, resalta aun más por la tonalidad magra de la silla con el tapete en primer plano; es un amarillo cuyo brillo al estar rodeado de sus derivaciones tonales se vuelve más evidente. Fue necesario entonces añadir un segundo cuadro donde el mapa tuviera cabida, para reestablecer estas relaciones que, sólo por su interrupción llegamos a visualizar (lámina 3).



Lám. 3

Esquema compositivo de la réplica

El motivo por el que el diseño de la silla del fondo fue cambiado, se debió básicamente a la carencia de una impresión que la registrara con toda claridad, pues en las que se consultó aparecía con una tonalidad oscura que impedía apreciar sus propiedades pictóricas, detalles y posibles colores con los que se pintó. Así mismo, con el diseño de una silla diferente se pretendió la posibilidad de individualizar el *corpus* completo del segundo cuadro, pero, al ser idéntico que el motivo que se halla en el original (una silla) también integrarlo (lámina 4).



Lám. 4

Réplica hecha al cuadro "Mujer tocando el laúd" de Vermeer.



Cuadro original



Réplica

“LA VOCACIÓN DE SAN MATEO” DE CARAVAGGIO

En la primera década del siglo XVII, en 1610, Galileo publicaba sus descubrimientos acerca de la superficie lunar y la forma de la Vía Láctea, en favor de la ciencia con la ayuda del telescopio descubrió también los satélites que monitorean a Júpiter, perfeccionando el modelo ya existente de este aparato potencializó la vista para realizar sus investigaciones, lo hizo además en un horario que se consideraba vedado por su carencia de luz, la noche. Una mirada potencializada se convirtió en el medio por el que la oscuridad revelaba poco a poco sus secretos.

Aquel mismo año Michelangelo Merisi moría a la edad de treinta y nueve años. Con un principio semejante al de Galileo: la observación, y en terrenos que también evocan a la noche, las sombras o las penumbras Caravaggio realizó sus más importantes descubrimientos. La observación directa de la naturaleza que este pintor pregonó como único medio veraz para la creación fue un método que heredó de algunos artistas lombardos, pero también de Giorgione de quien se decía: “...adoraba las cosas bellas y no quería pintar nada que no fuera a partir de la vida real...”³⁹. Caravaggio nunca admitió un intermediario entre su mirada y su modelo (a excepción quizá de sus años de aprendizaje) y se convirtió en un de los llamados pintores naturalistas. Hizo a un lado todo ese proceso de preparación donde con la ayuda del bocetaje se puede especular con poses y proporciones. Además de Giorgione como ilustre antecesor de esta actitud, otro antecedente de igual relevancia lo encontramos en Leonardo da Vinci, aunque es claro que mientras Caravaggio convirtió a su mirada en la única guía para representar una realidad que careciera de cualquier tipo de idealización, todos los apuntes y registros que el ojo de Leonardo percibió divagan entre lo científico que registra y lo artístico que recrea. En diferentes momentos de su carrera Caravaggio exaltó las propiedades que una observación directa ofrece y la sobrepuso a prototipos clásicos de idealización representativa, así procedió cuando aplicó este método a modelos cuya pose había extraído deliberadamente de algunos desnudos pintados por Miguel Ángel, aproximándolos más a la experiencia táctil y corpórea que un desnudo implica. Por otro lado, en desnudos como “San Juan Bautista” Caravaggio ha anulado el dibujo que, en una representación pictórica ofrece delimitación en los contornos o efectos de volumen y da certeza a la hora de la ejecución final, pero con la pintura de Caravaggio la materia pictórica se libera y se concentra (valga la contradicción) en la forma del brazo o la rodilla representada; es una pintura casi en bruto cuyo contenedor es únicamente la forma anatómica sobre la que esta dispuesta. Aquí, no hay esa previsión que el ensayo dibujístico de aciertos y errores ofrece, queda sólo la entrada directa de la pintura en la tela. La polémica que este proceder pictórico despertó en su época fue relativamente trascendente y provocó la censura de algunos ortodoxos, pero hubo quienes reaccionaron con fascinación ante las nuevas cualidades que la pintura de Caravaggio traía consigo: “...que sean otros quienes imiten, iluminen, esbocen, tu muestras cosas vivas y reales...”⁴⁰. Así expresó el poeta barroco Mario Malesi su gusto por esta obra.

³⁹ Langdon, Helen, Caravaggio, Edhasa, España, 2002, p. 279

⁴⁰ op. cit., p. 284

David Hockney en el libro “*Secret Knowledge*” nos dice que, para señalar una dirección o un gesto en la estructura compositiva del cuadro, a Caravaggio le bastaba marcar una incisión sobre el óleo con alguna clase de punzón, este método audaz, de poca precaución para su época, hacía de cada pieza un ensayo de todas sus capacidades compositivas sin establecer una manera definitiva o repetitiva a la hora de constituir la obra. Esto supondría una pintura improvisada y salpicada de espontaneidad, pero de lo que en realidad nos habla es de una enorme capacidad de proyección imaginaria en la que ya se sabe lo que se va a pintar y solo se calculan algunos detalles; método no exento de errores, como lo demuestran los registros en rayos X del cuadro “El Martirio de San Mateo” donde Caravaggio tuvo que modificar en repetidas ocasiones diferentes partes del cuadro. Tanto a la tela como a la realidad Caravaggio se enfrentaba de la misma forma, con una observación que, igual se mostraba llena de un dramatismo lumínico o repentinamente se volvía más pausada para calcular las distancias en beneficio de un mejor equilibrio para la escena completa y poder de esta manera, estudiar las expresiones faciales (que lo vuelven afín a Leonardo) junto con las superficies y el orden de los objetos que en sus composiciones también fueron relevantes. Por todos estos motivos transgresores Poussin llegó a decir que Caravaggio “...solo había venido al mundo para arruinar la pintura...”⁴¹.

Caravaggio entonces, e ineludiblemente nunca reconoció a ningún maestro en la tradición italiana. No podía reconocer a una tradición a la que por cada cuadro realizado transgredía. Separado de la tradición renacentista a Caravaggio se le acusó en sus días y hasta el siglo XIX de ser un pintor inculto por no aplicar las leyes de la perspectiva en sus cuadros. Esta acusación tuvo algo de verdad, ya que, la perspectiva al ser un sistema que otorga profundidad, requería, como ya hemos señalado, una luz homogénea. En cambio, las piezas más maduras de Caravaggio se desarrollan en una oscuridad con pocas referencias arquitectónicas, a esta oscuridad la perspectiva no podía acceder o en caso de hacerlo hubiese necesitado de aquella “Luz de Gracia” que recomendaban los renacentistas o de una antorcha como foco iluminador, recursos que Caravaggio jamás utilizó. Para su método basado en una “observación naturalista” las penumbras le significaron un telón ideal para aumentar la concentración que su mirada requería sobre sus modelos, así, sin ser un espacio definido; a veces como un interior sugerido entre una oscuridad que se expande, estas penumbras permitieron al pintor aislar el elemento de su interés, para conseguir la mejor representación “al natural”. En relación a estas sombras podemos señalar al menos dos antecedentes donde la noche con su natural carencia de luz ya había sido de alguna manera cotejada por otros pintores. Un caso lo encontramos en “La Liberación de San Pedro” pintado por Rafael en 1514, ubicado en la Estancia de Heliodoro en Los Palacios Vaticanos de Roma, en este cuadro encontramos ya fuertes contrastes provocados por la “Luz Divina” que, en forma de un ángel al liberar al santo produce algunas zonas de tinieblas; que aunque no alcancen un nivel de profundidad como las penumbras de Caravaggio, si nos muestra un interés por representar a la noche sin recurrir a formas simbólicas donde comúnmente se le plagaba de estrellas, en las armaduras de los soldados del cuadro renacentista, es donde se aprecian con mayor relevancia estos contrastes de sombra y luz. El otro precedente lo encontramos en la pintura de género que ilustra el nacimiento de Jesús en un pesebre, este es un pasaje totalmente nocturno al que cada pintor, en cada época se enfrentó de manera distinta.

⁴¹ König, Eberhard, Caravaggio, Konemann, Alemania, 1998, p. 26

Rafael propone a un ángel como fuente de iluminación pero Caravaggio pocas veces procuró revelar sus fuentes de luz, aún los ángeles que pintó carecen de la clásica aura de donde emanaba su fulgor. El origen de la iluminación *caravaggesca* lo podemos adivinar únicamente por las zonas que frontalmente se nos muestran iluminadas en los personajes: "...las pocas partes que brotan del fondo negro son suficientes para enfocar el suceso. Bastan unos pocos detalles sonsacados, robados del negro y la sombra, para representar el rasgo fundamental del segmento narrativo en cuestión..."⁴². Caravaggio no se preocupó por definir la procedencia de sus luces, se ocupó más bien de dirigir las, de explorar en los efectos que de esta dirección resultasen: acentos dramáticos, ocultamientos, revelaciones. Caravaggio, es efectivamente, como dice Hockney un director de escena que, corrigiendo las poses, los gestos y las distancias de sus modelos permite que la luz los esponga de una forma tal, que la situación de la escena se intensifique o se suavice.

Ninguna claridad puede surgir de la oscuridad, así, como más y más sombras no producen luz, es una reflexión que, pronunciada por Goethe y corroborada por Wittgenstein puede decirnos algo de verdad. Caravaggio ha pintado dos escenas de decapitación en las que esta deducción parece ser desafiada. Aunque las sombras de estos cuadros son espesas, como una pez extendida, la luz, no obstante busca las puntas de los cuerpos: un hombro, una nariz, una frente o un pliegue en la ropa son suficientes para que la luz tenga la oportunidad de mostrar lo que yacía en las penumbras. Aquí la pintura es luz rescatada de la nada, sin ella los personajes quedarían sumergidos en el espeso negro de esos fondos.

Igual de legítima que una luz, la oscuridad es el otro factor con el que Caravaggio desarrolló cabalmente su propuesta de iluminación. En las grandes escenas religiosas pintadas años antes de su muerte, la iluminación que venía desarrollando tiempo atrás alcanza su más alta ejecución; ya no sobre un solo personaje aislado por la oscuridad, sino en numerosos grupos de personajes en cuyos gestos y actitudes el binomio de luz -oscuridad se potencializa. Como director de escena el pintor lombardo es ya claramente consciente de los efectos que una luz dirigida da a sus composiciones, también lo es de las penumbras que por su ausencia se producen. Esta conciencia derivó en una nueva paleta: los colores tierra, los ocre, los sienas, los amarillos y los negros más profundos tuvieron por su opacidad la oportunidad de proponer a las sombras como un nuevo terreno para ser explotado también cromáticamente (cabría preguntarse cuanto le debe la pintura española de los siglos XVII y XVIII a esta paleta). Supongamos que desaparecemos a todos los personajes de alguna de las grandes escenas religiosas con el fin de observar el sentido práctico de esas penumbras, nos quedaría una oscuridad envolvente casi subterránea donde desaparecen las partes fortuitas de la escena para dar mayor importancia a las que sí importan: "la oscuridad es el vínculo que resuelve la dificultad de unificar las acciones y los diversos episodios, y es también la que da fuerza a sus figuras y a sus composiciones (...) si la consideramos como una manifestación de la psique, esa oscuridad se asemeja a la soledad del místico, a la noche del alma de San Juan de La Cruz (...) aparece como la primera tragedia de la pintura. Sin ese logro, el mundo no habría tenido ni un Rembrandt ni un *Enterrement a Ornans*"⁴³. Permítaseme añadir a ésta reflexión hecha por Mina Gregori los nombres de Velázquez y Goya.

⁴² op. cit., p. 24

⁴³ Gregori, Mina, Caravaggio, Electa, Italia, 1998, p. 67

El Cuadro

Francesco Scanelli cronista posterior a Caravaggio escribió en su *“Microcosmo della Pittura”* en 1657 que “La Vocación de San Mateo” (lámina 5) “...es acaso la primera y la mejor de sus obras romanas (...) es en verdad una de las obras naturales más luminosas, más esculturales, que sirve para demostrar que la pintura es un gran artificio, cuando se trata de imitar a la simple realidad...”⁴⁴. Esta es una descripción optimista del cuadro de Caravaggio, sin embargo, por considerárseles poco dignas de una representación espiritual fueron rechazadas en repetidas ocasiones algunas de sus obras religiosas; en estos cuadros no es raro encontrar que las manos o los pies de los santos, además de los vestidos, es decir, la apariencia en general es sucia y desgastada. Los rostros a pesar de su profunda expresión emocional, eran para las autoridades en cuestión de un carácter innoble o vulgar, como para representar a un santo. Esta inclinación por hacer del hombre común el protagonista de importantes episodios religiosos, le dio a Caravaggio la imagen de un pintor trasgresor y relativamente escéptico. El grupo de cuadros dedicados a San Mateo en la Iglesia de San Luis de Los Franceses no es la excepción de esta tendencia, pero a pesar de esta mano escéptica o transgresora a estos cuadros se les consideró ilustradoramente religiosos y fueron aceptados para ser colgados en el altar y los costados de dicha iglesia. Quizá Caravaggio en su afán por conseguir la mayor fidelidad de un dramatismo divino basado en la realidad, logró acercar a ambos estados con un solo gesto: el de su pincelada naturalista atendiendo una narración espiritual.



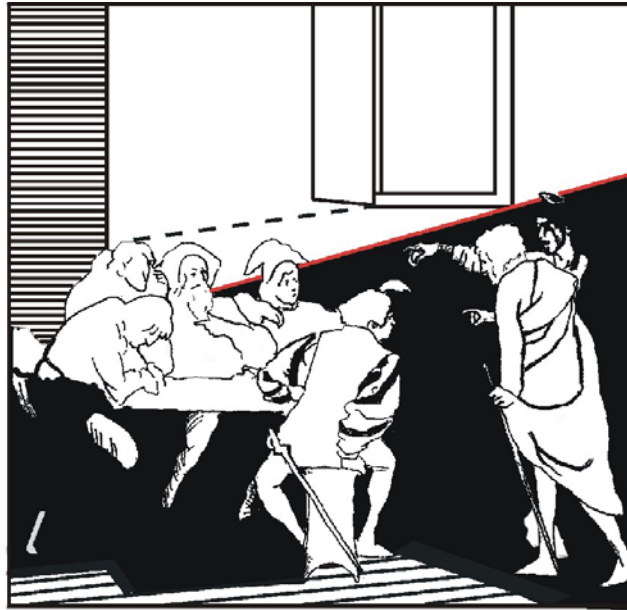
Lám. 5

Caravaggio. “La vocación de San Mateo”, hacia 1599
Óleo sobre lienzo, 322 x 340 cm.
San Luis de los Franceses, Roma.

⁴⁴ op. cit., p. 302

“La Vocación de San Mateo“ es el cuadro que inaugura el recorrido por los tres momentos más importantes de la vida del santo: el llamado a la misión por parte de Jesús, su labor como evangelista y su martirio que, a la vez le significa la consagración. El cuadro que ocupa el altar es “San Mateo y el ángel” y en los costados, uno frente al otro están “La Vocación” y “El Martirio”. Hasta antes de “La Vocación” las figuras de Caravaggio eran pintadas de medio cuerpo y de cuerpo entero, únicamente cuando un santo o un personaje en solitario ocupaba toda la tela. Desde sus primeros años en los que el pintor desarrolló lo que se llamaba una pintura género (con temas populares) sus personajes se recortan a la altura de la cintura permitiéndole una mayor concentración de la materia pictórica en el tratamiento técnico, la reproducción del detalle y sobre todo permitía que así el espectador tuviese un mayor acercamiento a la escena, se trata de un recurso congruente con un sistema de representación naturalista. Un ejemplo clásico de esta etapa es el cuadro que se conoce con el nombre de “La buenaventura“. Pero en “La Vocación“ el pintor lombardo se enfrentó al reto de representar dos grupos de figuras de cuerpo entero; los recaudadores de impuestos (oficio de San Mateo antes de ser discípulo de Jesús) forman el primer grupo con cuatro personajes, entre ellos el santo, rodeando una mesa en la que cuentan las monedas acumuladas, a San Mateo lo ubicamos con el personaje que se toca el pecho señalándose así mismo con un gesto de interrogación, a su izquierda se encuentra un anciano sujetándose los lentes y a la derecha un adolescente de sombrero emplumado y ropas amarillas, a estos tres cambistas la mesa les recorta el cuerpo a media altura tal como sucede en aquellas pinturas de género. Frente a ellos, otro par de recaudadores cierran el círculo que rodea la mesa, a la izquierda con un perfil inclinado y taciturno uno de ellos cuenta las monedas (en un tiempo se creyó que éste era el santo) el otro nos da la espalda con un giro en dirección a la entrada de Jesús*. Esta figura con camisola de gruesa franjas en blanco y negro es la encargada de enfatizar el dinamismo del grupo de la mesa, su movimiento apoyado con el brazo derecho sobre el banco encuentra un eco en la mirada y el gesto de Mateo al señalarse así mismo; ambos volteando hacia Jesús, aligerando así la situación estática de los otros tres recaudadores. Al darnos la espalda, este personaje simboliza en cierta forma el dominio total del método que Caravaggio se había impuesto basado en una observación eficaz, ya que, además de estar realizado con una acertada ejecución anatómica, al ubicarlo a la mitad del cuadro, Caravaggio lo convierte en el eje dinámico que, con la torsión de su cuerpo nos dirige hacia el personaje que por la derecha entra repentinamente, es él quien hace espontáneo el conteo de unas monedas, sin este gesto la entrada de Jesús carecería de la importancia que merece el hijo de Dios (lámina 6).

* Cabe mencionar que el grupo de la mesa esta vestido con una indumentaria contemporánea a la época de Caravaggio, mientras que la de Jesús y San Pedro si corresponde a la de un par de hebreos del pasado. De ésta manera Caravaggio provoca –al confrontar ambas indumentarias- un quiebre temporal, como si Jesús arribara repentinamente a una taberna lombarda del siglo XVI para seleccionar a uno de sus discípulos.



Lám. 6
Esquema en alto contraste de la diagonal
por la que Caravaggio divide lumínicamente el cuadro

El otro grupo lo forma precisamente Jesús acompañado de San Pedro. Se dice que Caravaggio obtenía la pose a través de la sobreposición de diferentes movimientos hasta llegar al conveniente; partiendo de una posición original el modelo ofrecía variaciones por cada movimiento, así sin necesidad de bocetos o estudios anatómicos, el pintor obtenía la postura que necesitaba. Sin embargo la luz es el primer factor por el que la mano directriz de Caravaggio se hace más evidente. Entre otras cosas iluminar significa la disposición de las cosas bajo una luz de tal forma que sean reveladas u ocultas; descripción que en “ La Vocación “ se recrea cabalmente, para este cuadro el pintor la propuso en forma de un haz repentino que entra por la parte superior del cuadro y que ilumina al personaje elegido, a San Mateo, sin embargo esta no es una iluminación exclusiva del que ha sido señalado, es una luz compartida con la presencia de los otros recaudadores y que también ilumina una ventana cerrada, única referencia arquitectónica en todo el cuadro. Pero, aunque no la veamos debe haber otra que debe estar abierta para permitir la entrada de este haz. Una luz tan potente debe permitir penumbras de igual intensidad, es ahí, en una de las partes que este haz no alcanza a tocar; en plena oscuridad donde Caravaggio ubica a Jesús, con esta maniobra aquella “ Luz de Gracia “ con la que los manieristas rodeaban al “ hijo de Dios “ queda substituida por las sombras (esta inversión de polos, cuando lo divino es propiedad de las sombras y lo mortal de las luces la encontramos también en un cuadro del

Tintoretto: “El Milagro del Esclavo” donde el santo en cuestión: San Marcos, suspendido en el aire y bocabajo se encuentra con el rostro sombreado, mientras la faz del esclavo, tirado en el suelo, es iluminada plenamente). El de Caravaggio es un cuadro donde la luz divina se subordina a la luz natural, cuyo efecto forma un papel imprescindible para el equilibrio de la composición completa, pero Caravaggio sigue a pesar de todo, siendo fiel a los cánones: ha hecho flotar sobre la cabeza de Jesús una aureola como señal de su divinidad.

Justo donde el haz lumínico encuentra su límite, de una de las zonas más oscuras del cuadro apenas emergen el rostro y el brazo de Jesús haciendo el llamado al futuro discípulo, el resto de su cuerpo es cubierto por la pesada humanidad de San Pedro quien le da la espalda al espectador. A pesar de ser figuras de cuerpo entero notamos que, en este par de personajes Caravaggio le es leal todavía al planteamiento de medio cuerpo; pues la parte más iluminada de San Pedro alcanza hasta la media espalda dejando a sus piernas en una suave penumbra, si la presencia de este personaje la volviésemos transparente para poder percibir cabalmente la de Jesús, que se haya tras él, comprobaríamos aquella tesis que nos habla del proceso por el que Caravaggio seleccionaba la pose; por los pies de Cristo que apenas se asoman entre los de su acompañante, notamos que, el movimiento de su brazo señalando a Mateo va acompañado por un giro en la cintura, lo que suspende este movimiento es la postura de los pies, en los que notamos la contención del giro completo, dejando a Jesús en una ambigua tensión corporal, un giro suspendido.

Durante la época en que este cuadro fue pintado circulaban en Roma algunos tratados sobre la meditación cristiana, en ellos se hablaba también de las maneras en que los misterios de Jesús pudiesen ser representados para que se presentaran lo más cercanos y visibles al creyente. En esos documentos se suplicaba al pintor cristiano que sus obras “llegarán al corazón”, es decir, que a través de una composición visual el sentimiento religioso se activase dentro del espectador. Caravaggio demostró con estos cuadros, que la austeridad es el mejor ámbito para una escena de temas espirituales, con una propuesta basada tajantemente en el binomio luz-sombra, dividiendo a los personajes en otro binomio: los elegidos y los que no, con una ventana cerrada y otra que, aunque solo se sugiera permite entrar la luz, con esta economía visual el pintor lombardo le dio forma a los escenarios donde los íconos religiosos vivieron sus dramas.

Al mirar las tres piezas dedicadas a San Mateo vemos que poco queda del pintor novelesco de vida agitada por constantes riñas de taberna, polémicas y apasionadas diferencias con colegas que le provocaron huidas precipitadas a ciudades fuera de Roma, estos son matices que sin duda enriquecen la leyenda del personaje rebelde y genial, pero que también por momentos parecen opacar al verdadero pintor preocupado por montar complejos aparatos compositivos sin recurrir a los métodos comunes de su época.

La réplica

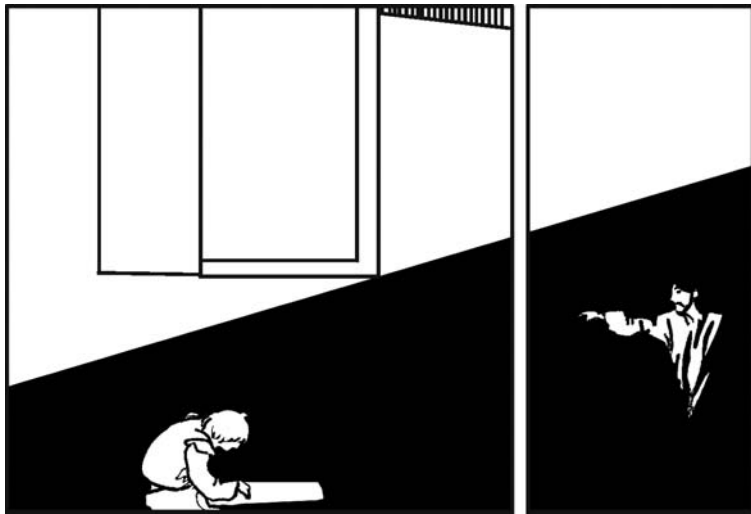
Realizar la réplica de un cuadro de gran formato es de por sí complicado, pero, si además el autor en cuestión es Caravaggio, esta complicación se duplica y nos encontramos casi ante una imposibilidad.

Por un método de eliminación, en el cual se reconoció - entre otras cosas- no poseer los medios físicos para realizar una réplica de tamaño proporcional a “ La Vocación “ , se planteó la pregunta: qué parte o elemento sería el único motivo para realizar un réplica en un formato y una escala que se separan del original. Ahora bien, habíamos dicho que en los cuadros más maduros de Caravaggio la dicotomía de luz-sombra se vuelve más fructífera que en ninguna otra época de este oficio, “La Vocación” es una muestra consumada de la madurez de este pintor y dicha dicotomía se nos presenta en forma de una diagonal: efecto visible del ya citado haz de luz que penetra por la parte superior del cuadro, en el costado derecho, iluminando una zona y otra no. En la sombra, bajo esta diagonal están Jesús y San Pedro, pero al no proponer una entrada arquitectónica para esta luz (otra ventana o un tragaluz) el haz, con su entrada repentina parece originarse fuera del cuadro; observando este recurso por el que la iluminación divide al cuadro en dos grandes zonas se encontró el motivo de la nueva réplica.

Originalmente la intención fue prolongar esta diagonal y a la vez proponerle un límite. El formato del cuadro original es casi un cuadrado regular (la diferencia según las fuentes bibliográficas esta en el ancho con apenas 20 centímetros más) para atender el objetivo se recurrió al díptico como formato donde se desarrollaría el nuevo planteamiento compositivo: en el primer cuadro (también un cuadrado) se contendría a la diagonal de una forma semejante a la original, es decir, sin mostrar su fuente, en el otro cuadro, (un rectángulo vertical) el haz sería prolongado y se trataría de proponerle un origen que, a la vez fungiera como límite.

Para dar prioridad a este haz diagonal se “limpió” la escena, eliminando primero el suelo para que el efecto fuese totalmente frontal, permitiendo que la pared donde incide la luz ocupara casi totalmente el cuadro. Después se eliminaron a cinco de los siete personajes dejando sólo a Jesús y a uno de los cambistas; el que inclinado cuenta las monedas. Como la intención era hacer de esta diagonal la principal protagonista de la réplica, las dos figuras restantes fueron empujadas deliberadamente, pintándolas de medio cuerpo como en aquellos primeras piezas “de género” en la carrera del pintor. Así, este nuevo planteamiento se concentró en la pared,

la ventana y el haz que las medio ilumina (lámina 7). Para recrear las cualidades de luz y sombra se conformó una paleta dividida en ocre, verdes y amarillos para las zonas con luz, y sienas, rojos, negros y azules para las penumbras. Fue en este terreno, el del planteamiento cromático donde se encontraron las dificultades más relevantes ya que para conseguir un negro de relativa profundidad fue necesaria la aplicación de aproximadamente siete capas donde se mezclaron los colores relativos a las sombras; partiendo de una base de ocre y sienas hacia su obscurecimiento gradual, con la adición de azules, rojos y negros en cada capa. Las zonas de luz tuvieron menos complicación; sobre la misma base de ocre se aplicaron suaves veladuras de amarillos, blancos y asfaltos. Una vez establecida esta base cromática para la recreación de los efectos de luz y sombra se integraron los dos personajes: en el primer cuadro el cambista y en el otro, donde la diagonal se prolonga: Jesús. Con la incorporación de este segundo cuadro, donde el haz continúa su dirección ascendente, el espacio de forma natural, se alargó horizontalmente y el primer efecto percibido al juntar ambos cuadros fue la pérdida de contundencia que, como energía lumínica contenía el haz. Su prolongación le había debilitado. Comprendimos entonces que si Caravaggio no había revelado el origen de ésta diagonal, fue por que supo que su contundencia en el conjunto total de la escena residía precisamente en su irrupción espontánea acompañada por la entrada igualmente repentina de Jesús. Como si la llegada de éste coincidiera con el momento en que el haz de luz también entra, "luz de sótano" fue el término con el que algunos de los contemporáneos de Caravaggio definieron su particular forma de iluminación, la luz de "la Vocación" no parece contradecirles ya que, efectivamente parece provenir de una superficie exterior.



Lám. 7 Esquema compositivo de la réplica en la que se prolonga la diagonal de luz a otro cuadro aún sin un límite que le contenga.

Debilitado -en la réplica- por su prolongamiento forzado, el diálogo de luz-sombra y con la carencia de una fuente asignada, la diagonal amenazaba con la necesidad de un tercer cuadro para tener por fin un origen. Con esta nueva dificultad se recurrió a otro elemento cuya presencia tuviera dos sentidos: marcar un límite a la diagonal y dar un acento cromático que reactivara la relación entre los ocres y los verdes de las luces con los azules y sienas de las sombras. Para tal efecto se extrajo un entelado escenográfico de otro cuadro de Caravaggio (La Virgen del Rosario) cuyo rojo intenso se ofrecía como el enlace demandado para estas dos funciones (lámina 8). Colgado verticalmente -a diferencia- del original, la tela fue añadida al segundo cuadro encima de la diagonal, es decir, en el mismo primer plano en el que se ubica Jesús pero arriba de él. Así pudimos contener a la diagonal de luz y sombra que atraviesa ambos cuadros y que parecía no tener fin. Riesgo finalmente provocado por el uso de un formato fragmentado, que posee entre otras muchas características la posibilidad de sumar un cuadro tras otro fortuitamente, si no se posee una visión de totalidad en una composición previamente estructurada.



Lám. 8 Aspecto de la réplica aun sin incluir la tela que fungiría como el límite para el haz de luz. A continuación, réplica hecha al cuadro “La vocación de San Mateo” de Caravaggio incluyendo la tela en el extremo superior derecho que limita la fuga del haz de luz.

En una segunda reflexión en la que tomamos en cuenta la dirección occidental de lectura –que inicia en el extremo izquierdo y finaliza en el límite contrario- concluimos que la fuga del haz con un sentido ascendente (del ángulo inferior izquierdo al superior derecho), no sucedería finalmente por que seguiría la misma regla de lectura que aplicamos a cualquier escena y quedaría “naturalmente contenida” dentro de los límites espaciales del cuadro. Desde este punto de vista la presencia del entelado queda menos justificada, pero decidimos conservarla como evidencia de una réplica, a la que, ofrecimos soluciones que no tenían mucho que ver con lo que sucedía directamente en el cuadro sin tomar en cuenta criterios de lectura elementales como el que acabamos de señalar.



Lám. 9

Réplica hecha al cuadro “La Vocación de San Mateo”

Óleo sobre tela

80 x 110 cm.



Cuadro original



Réplica

“INTERIOR” DE EDGAR DEGAS

Los biógrafos de Degas coinciden en dos puntos: primero, que Degas ha sido desde su muerte un pintor subestimado y segundo: que a pesar de tal omisión éste fue un pintor cónclave entre la tradición y el modernismo. Respecto al primer dictamen podemos comparar su situación con la de Vermeer cuyo valor artístico fue apreciado por la crítica francesa hasta el siglo XIX dejando atrás dos siglos de relativo olvido. Lo mismo les pasa a escritores, músicos o escultores cuya verdadera trascendencia se reserva a tiempos venideros o a que el espíritu de una época llegue a descubrirles. Digamos que Degas al igual que Cézanne, al someter a una rígida disciplina el ejercicio pictórico -como un pintor académico pero con la diferencia en una actitud que se enfrenta a otros fenómenos y no a aquellos que les imponían los cánones de oficialización “artística”- estaba volviendo contemporáneo a su oficio. Moderno y tradicional, Degas ilustró así su situación: “Yo hace dos siglos, hubiera pintado a Susana en el Baño, y ahora he de pintar a mujeres en el tranvía”⁴⁵.

Desde sus primeros años, la forma en que Degas se acercó a la pintura fue siempre la de quien se reserva sus admiraciones por los maestros del pasado y no de quien pretende transgredirlos. En los tempranos viajes que lo llevaron a Italia expresa un asombro intenso por los pintores venecianos y renacentistas; ésta reserva respetuosa por el pasado le motivó a recurrir a los viejos esquemas por los que se construía un cuadro. Revisando su colección particular constatamos su devoción por los clásicos; además de muchas obras de sus colegas contemporáneos, en ella encontramos piezas de El Greco, Delacroix, Chardin y sobre todo de Ingres: nombres que reflejan su amplio gusto por pintura hecha por artista ya oficiales de reconocida importancia en la historia de la pintura.

Desde muy temprano Degas estuvo consciente del oficio al que dedicaría toda su vida, a los veinte años exclama: “¡ah! París, déjame ver a Giotto”. Con esta expresión encaminaba ya su labor a la búsqueda de aquellos fenómenos que conmovieron a los viejos maestros, pero en un panorama moderno. Basta recordar que sus primeras incursiones en la pintura fueron reproducciones de cuadros de Durero, Mantegna, el Veronés y Rembrandt.

⁴⁵ Bouret, Jean, Degas, Daimond, Barcelona, 1987, p. 9

Cuando en 1874 junto con Manet, Degas impulsaba la conformación del llamado “Salón de los Independientes” pensaba seguramente más en la libertad artística que la pintura podía adquirir sin las ataduras académicas, que en la conformación de un grupo o un estilo. Aún así, dando por cierta la visión de Omar Calabrese sobre el cuadro impresionista que refiriéndose a su construcción nos dice: “...con respecto al arte del encuadre y a la representación del espacio, no difiere mucho de otros cuadros de análogo tema realizados anteriormente; lo que cambia es el modo de dar el efecto visual. Gracias a un paciente y largo análisis de las cualidades de luz y de los elementos del color, los pintores impresionistas pudieron llegar a fijar al vuelo la complejidad infinita y cambiante de la realidad...”⁴⁶. Con éstas palabras nos encontramos con que los pintores impresionistas ineludiblemente conservaban un “enfoque” académico al acercarse a la tela; todavía se preocupaban por una composición, que aunque somera, fuese equilibrada y otorgará profundidad espacial a la representación.

1872 el año en que Monet presenta “Impresión del sol al alba” el cuadro que daría nombre al grupo de pintores rechazados del Salón Oficial. Degas construía escenas que poco o casi nada tenían en común con lo que se llamaría Impresionismo. Sus cuadros de entonces reflejan la inquietud por establecer la suficiente coherencia entre los elementos que componen una escena. Cuadros de esos años como “La Bolsa de Algodón de Nueva Orleans” son piezas construidas con un punto de vista claramente definido del que se desprenden la ubicación espacial de cada personaje cuya presencia obedece a un preliminar estudio de sus rasgos físicos. La naturaleza, el vasto campo exterior sobre el que el Impresionismo cosecharía sus frutos, respecto a ella, Degas opinaba diferente: “...mi amor propio y mi amor al trabajo en un pequeño rincón superan siempre el deseo de gozar de esta bella naturaleza...”⁴⁷. Con ésta determinación Degas se separaba discretamente de los exteriores impresionistas.

⁴⁶ op. cit., p. 184

⁴⁷ op. cit., p. 31

Durante la primer década de producción el trabajo de éste pintor se dividió en diferentes vertientes; el ensayo de un dibujo analítico de las formas anatómicas, retratos de familia y la representación de escenas míticas influenciadas por uno de sus pintores favoritos, Ingres. En los primeros años de 1870 Degas abandona esta etapa de búsqueda para concentrarse en escenas de interiores en las que aparecen ya las primeras bailarinas. Practicando la técnica "al pastel" frente a los escenarios dancísticos; la pintura de Degas encontraba un método y un motivo que alimentaría su pintura durante toda su vida; "...planos imperceptibles, encendidos como con los toques de una antorcha, dejando puntos en completa oscuridad, pero, de pronto, confusas y traicioneras formas humanas aparecen en un continuo resplandor de indiscreciones, exabruptos y ocultaciones, como un murmullo. Degas es el *maestro de los hechizos luminosos...*"⁴⁸. Así describe Robert de la Sizeranne los escenarios que Degas pinta en esta época. Las bailarinas que danzan en ellos junto a las bañistas de años posteriores serían prácticamente los dos únicos motivos temáticos por los que éste pintor explorará todas las posibilidades del dibujo, realizará incursiones con diferentes lenguajes visuales, como la producción de monotipos en los que la tinta del grabado se mezcla con una impresión fotográfica, estos experimentos representan uno de los momentos más audaces de la pintura del siglo XIX y son también un preludio de la pintura de Rauschenberg.

Hubo quien en su época llamó a Degas "el terror de los charlatanes" porque aún sin el reconocimiento de los ámbitos oficiales, éste pintor fue en sus días una especie de institución andante que aprobaba o descalificaba tajantemente la pintura que se le presentaba enfrente. Refiriéndose a un crítico inglés que arremetió contra la primer exposición del Salón de los Independientes Degas pronunció: "... ¿cómo podría entender?, ¡sí ha venido a París por los árboles!..."⁴⁹. Fiel a las convicciones que desde su juventud se impuso, conciente de las complejidades que componen a un oficio como lo es la pintura; Degas no podía más que convertirse en esa "...autoridad que nunca se mostró así mismo..."⁵⁰.

⁴⁸ Gordon, Robert. Forge, Andrew. Degas, Abradale Press, Hong Kong, 1988, p. 43

⁴⁹ op. cit., p. 93

⁵⁰ op. cit., p. 81

Si hubo un momento en el que su obra no recibió el valor que merece, ello se debe tal vez a que esta pintura refleja un dilema que se debate en dos terrenos antagónicos: la tradición y la modernidad. Baudelaire identificaba a lo moderno con el movimiento, como lo que carece de un sentido perenne y se vuelve inasible: lo efímero. Es en el arte, donde esta fugacidad tiene -según el poeta- la posibilidad de fundirse con lo trascendente. Así es la pintura de Degas: agitada como los escenarios donde se desplazan las bailarinas o lenta como las bañistas que secan su cuerpo en una recámara oculta. Comparada con la de Cézanne o la de Van Gogh, por su aparente apego temático, ésta pintura parecería todavía cautelosa y retraída. Su valor, sin embargo no está en la emancipación de las formas o las emociones; lo encontramos más bien en la evolución de los recursos con los que se realizó, en concentrar todo el conocimiento visual adquirido a través de los años de práctica en un sólo trazo; lo que se llama “gesto”, registro de una determinación con la barra de pastel entre los dedos.

Producto de una vida larga; la pintura de Degas se hermana con aquellas que se realizaron en una longevidad similar lo que nos permite apreciar en ella diversas facetas: Tiziano o Rembrandt por ejemplo. Sobretudo es con el viejo veneciano con quien podemos establecer al menos una comparación. Una vida entera dedicada a este oficio supone además de muchas otras cosas un conocimiento técnico de la materia con que se produce un cuadro: pintura. Concentrándonos en su última etapa, como pintores ya viejos, Tiziano y Degas realizaron una obra que parece sufrir un desprendimiento del plano anecdótico o temático; con enfatizadas cargas de la sustancia pictórica, brochazos enérgicos o trazos contundentes, estos dos pintores liberan la pintura y la reducen a una situación casi elemental, como materia apenas amalgamada en una forma; una sofisticación en bruto. Sabemos que como hubo un Giotto, también hubo un Caravaggio, un Cézanne o un Giacometti, puntos álgidos de una historia que inaugura rutas o culminan las ya iniciadas por otros. Pero Degas pertenece a aquellos cuya única trasgresión está en la evolución de su propio lenguaje plástico.

El cuadro

Según la Academia Parisina del siglo XVII después de la pintura de historia, del retrato y de paisaje venía la llamada “pintura de género” en la que se incluía al bodegón, las escenas de caza y domésticas con lecciones morales. En estas categorías de “disminuido” valor el pintor encontraba una relativa libertad para exponer sus propios puntos de vista. Mucha pintura del Rococó Francés se desarrolló con estos géneros: Fragonard, Boucher y Jean Baptiste Greuze fueron pintores que apostaron por esta libertad para la creación de su trabajo. Con ellos la “pintura de género” a pesar del devalúo académico que se le asignaba cobró importancia y convirtió en un terreno artístico igual de digno que la pintura histórica o religiosa. Boucher y Fragonard se encargaron de ilustrar la imaginación aristócrata de la época con escenas amorosas rodeadas de jardines exuberantes o bien en recámaras y salones dispuestos para los placeres carnales. Comparadas a éstas escenas de elegante voluptuosidad las de Chardin, que comúnmente se ocupaban de la vida doméstica nos parecen ascéticas y las de Greuze dramáticas y pesimistas. La pintura de este último se ubica a las orillas del Rococó y por momentos lo contradice, con sus apoteosis familiares por demás lúgubres donde el padre, casi siempre en banca rota, agoniza en un marco de rostros dolientes dejando un panorama de desoladora pobreza. Sí Fragonard y Boucher preferían la exuberancia y el erotismo, Greuze escogía el sufrimiento y la muerte; nos enseñaba la cara que el Rococó ignoraba. Más tarde para completar este trío de visiones vendría la romántica y libertaria presencia de Delacroix. Así la “pintura de género” francesa divagó siempre entre el confort y el drama; reflejo fiel de un país que pronto se vería convulsionado por una de las revoluciones sociales más importantes de la modernidad. A pesar de estos contrastes temáticos esta pintura tuvo un esplendor que le valdría a sus creadores importantes encargos y reconocimiento. Mirando hacía el pasado podemos decir que la “pintura de género” francesa sólo fue continuadora de una ruta ya iniciada por Goya en sus Caprichos o por las escenas de matrimonio del inglés William Hogart, Daumier se sumaría a esta lista ya en pleno romanticismo francés.

Para la tercer réplica se seleccionó un cuadro de Degas que se llama “ Interior “ (lámina 10) el cual fue pintado aproximadamente siete años antes de su primer escena al pastel con las bailarinas como motivo temático. Es decir, es un cuadro que todavía conserva algunos remansos académicos muy claros como lo es el uso de la perspectiva. También es una escena a la que, por su conformación escénica bien podríamos incluir en la tradición francesa de “pintura de género” que acabamos de reseñar. Por la dirección narrativa que claramente podemos apreciar en “Interior” podemos decir que ésta es una pieza que sigue los rumbos de las tragedias familiares de Greuze. De hecho Degas al referirse a ella siempre lo hizo con aprecio: “...es mi pintura de género...”⁵¹ decía.



Lám. 10
Edgar Degas, “Interior”, hacia 1868
Óleo sobre lienzo, 81 x 114 cm.
Museo de Arte de Filadelfia

⁵¹ Roberts, Keith, Degas, Phaidon, Londres, 2001, p. 8

Entre 1868 y 1874, a la par de sus primeros ensayos con la bailarinas, Degas pintó un grupo de cuadros cuyo contenido o bien es poco claro o trata cuestiones de un realismo dramático. Dos ejemplos los tenemos en “Melancolía” y el famoso “Bebedora de Ajenjo”. A ésta etapa corresponde también “Interior” cuadro cuyo contenido Degas se negó a hablar durante toda su vida, clausurando las claves de su desciframiento. La peculiaridad de estas piezas reside en que la crudeza que reflejan sus temas no volverá a repetirse en el resto de su obra, sin embargo, no quiere decir que desapareció totalmente; años después pintaría algunas escenas de burdel con cierta carga erótica y caricaturesca (cabe mencionar que este pintor fue gran coleccionista de Daumier, artista bien conocido por su visión cáustica e incisiva de la época en que vivió). Digamos que antes del espectáculo de los reflectores, escenarios y bailarinas Degas tuvo una etapa sombría.

Por un comentario que Emile Zola, le dirigió durante esos años, podemos encontrar una motivación para ese gusto por lo grave. Hablando de la novela naturalista, el escritor le aconsejó al pintor -según Jean Bouret- que debía ocuparse sólo en representar “...trozos de vida...”⁵². “Interior” es, efectivamente, uno de esos *trozos de vida* que Degas había extraído de la novela “*Thérèse Raquin*” escrita precisamente por Zola. Éste cuadro nos presenta un momento climático de la narración, cuando la protagonista se enfrenta a Laurent, su amante, después de haber asesinado al marido.

Aunque habíamos apuntado que la composición por perspectiva no sería considerada en el análisis de cada cuadro, en este caso, la estructura que Degas nos presenta da evidencias claras de que la perspectiva fue el método por el que los elementos se distribuyen en el espacio, así que hemos decidido respetarla, por que ello nos da una mayor claridad en la comprensión compositiva de la pieza que un análisis basado en planos. Entonces tenemos que la estructura del cuadro esta basada en una perspectiva cuyo punto de origen es el cuadro en forma de óvalo que cuelga en la pared del fondo, justo en el centro de toda la escena. De éste punto se desprenden los vectores sobre los que se ubican, a la izquierda la mujer (Thérèse) y la mesa con la lámpara; a la derecha, el otro vector marca la altura y longitud del la cama. Finalmente asigna, también, la posición del hombre (Laurent) quien ocupa el primer plano. Pero la tensión se concentra en la parte central del cuadro, donde esta la mesa con la lámpara, la cual ilumina la espalda de la mujer. Al fondo en un tercer plano esta una chimenea sosteniendo un espejo

Thérèse y Laurent son los únicos personajes en escena, uno en cada extremo del cuadro. Ella al darle la espalda, provoca además de la tensión espacial una tensión dramática, en un sentido narrativo -cuando se niega a enfrentar a Laurent-. La perspectiva esta planteada de tal forma que permite esta cercanía tensa entre ambos, a la que tampoco podemos calificar de distancia, pues en realidad los protagonistas son cercanos. Lo que les intercede es sólo la mesa y la luz que de ella se desprende. Por ésta iluminación cargada hacia la humanidad de la mujer, dejando al hombre en una relativa oscuridad, entendemos la ambigüedad de ésta perspectiva que además de su función espacial tiene, cuando coopera con la iluminación, la función de separar psicológicamente a los personajes. Los muebles (la cama, mesa y lámpara) cuya distribución también obedece a la perspectiva fungen como otro obstáculo más entre Thérèse y Laurent. La descripción física que Degas hace del personaje masculino es un preludeo del interés que, tiempo después, mostraría por la fisonomía del asesino común en algunos dibujos.

⁵² op. cit., p. 80

En términos compositivos se dice que a una tensión debe corresponder una relajación, un elemento en el cual se descargue el estatismo de una escena. Pues bien, Degas no se preocupó en lo absoluto por esta recomendación, al contrario, el planteamiento compositivo de “Interior” esta encaminado a lo que, cinematográficamente, se le llama suspenso. Para conseguir tal efecto es necesario que la iluminación coopere en la ilustración del drama por representar, que añade sus cualidades a elementos de otro tipo: de evocación sonora, decorativa, etc. provocando junto con la actitud de los personajes una ambientación adecuada a la narración de la que el cuadro se ocupa. Entendamos, también, a la ambientación como una adaptación de los recursos que el pintor posee para brindar el marco ideal de un pasaje histórico, religioso o narrativo en general. Pero aquí nos ocuparemos solo de la luz.

Los efectos de una luz de ambientación son graduales, no se imponen al drama ni a los personajes representados, colabora con ellos en función de una ambientación adecuada al efecto que se pretende. Entonces, “Interior” es una escena nocturna, de no ser así, no nos explicaríamos que tanto la lámpara como la chimenea estén encendidas. Así, en un mismo cuadro, Degas ha propuesto dos fuentes de luz. Aunque la presencia del fuego parece tener fines más bien simbólicos, sus efectos “físicos” también se aprecian en la recámara. Las breves llamaradas, que se notan apenas entre la mujer y la mesa, obtienen un eco de luz en el tapiz de la pared cuyas florecillas rojas se vuelven casi incandescentes.

Sin embargo, el verdadero artificio lumínico de Degas está en la mesita con la lámpara y el maletín, ahí vemos como el pintor lo ha dispuesto de tal forma que ilumina la espalda de la mujer pero que la presencia de Laurent se conserve en las sombras. Las compuertas del maletín con un forro interior de color rojo han sido abiertas en dirección de Thérèse y la luz de la lámpara que cae en ellas parece, por un efecto de reflexión, doblarse hacia el hombro desnudo que se ilumina flagrantemente (según Jean Bouret, a Degas le incomodaba la luz exterior y prefirió siempre la luz artificial propia de los interiores y a la que podía manipular). Las sombras en el piso, producto de dos fuentes de luz diferentes, se vuelven así confusas e indecisas.

“...Matemos al claro de luna...” proclamó el futurista Marinetti ya en el siglo XX. Degas, un siglo antes, consiguió tal `objetivo. “Interior” es una escena que carece de cualquier rasgo novelesco (aunque está basado en una pieza literaria), el paisaje salvaje y misterioso con los amantes unidos por su pasión han sido sustituido por la recamara de hosca decoración y la pareja son unos cómplices solitarios a los que, irónicamente, la conciencia de su pasión ha separado. Este es un cuadro que inaugura también las rutas urbanas de indiferencia emocional que posteriormente, artistas como Hopper, desarrollarían.

Para Daniel Cattón con “Interior” Degas fue más allá de la ilustración literaria: “...Degas no tuvo a menos explorar el típico cuadro de género de la época, la forma semiartística, semiliteraria, que deleitaba al público del novecientos. Sólo que le dio un nuevo giro: prescindió de la anécdota completa para sugerir una situación humana de carácter más general...”⁵³ quizá por eso a este cuadro también se le conoce como “La violación”.

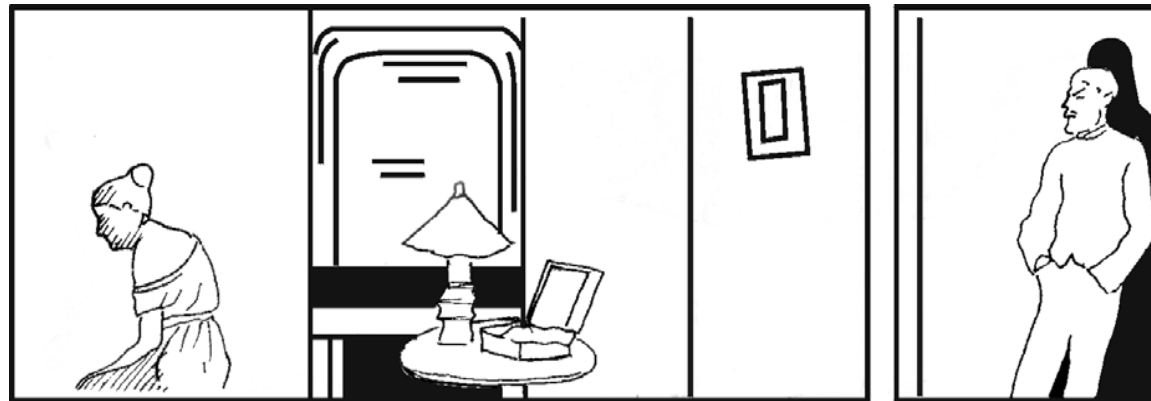
⁵³ Catton Rich, Daniel, Edgar Hilaire Germain “Degas”, Labor, Barcelona, 1986, p. 62

La réplica

Para “Interior”, la réplica tuvo como principio desarrollar una fuente de iluminación que colaborase en un ambiente específico, en este caso, una escena de suspenso o tensión dramática. Si con Vermeer nos acercamos a una luz atmosférica y con Caravaggio a una iluminación dirigida, en “Interior” nos encontramos con una luz centrada y estática: la lámpara sobre la mesa. Recurriendo a la pieza original veremos además otra fuente de luz, el fuego de la chimenea que fue eliminado para dejar a la lámpara como único foco de iluminación.

La segunda intención corresponde a la estructura compositiva del cuadro. La decisión más importante fue la exclusión de la perspectiva como sistema de ubicación para los elementos del cuadro y se recurrió a una asignación por planos para cada elemento.

El tercer objetivo fue marcar una separación tácita (más allá de la cuestión narrativa) entre ambos personajes, aislarlos en dos cuadros diferentes. La cama es uno de los elementos que en la pieza original marca de una forma evidente las fugas de la perspectiva. Motivo por el cual fue eliminada al igual que el techo y el suelo, ya que ambos cooperan para el efecto de profundidad. Así nos quedó una escena frontal en la que las figuras han sido recortadas y la horizontalidad de la pieza se enfatizó (lámina 12).



Lám. 12

Esquema compositivo de la réplica donde se sustituye la asignación espacial basada en una perspectiva por una donde los elementos se ubican en planos.

La luz que Degas propone en “Interior” es focal: se concentra en un sólo punto e irradia sus efectos de distintas maneras. Uno de estos efectos lo notamos al reconocer que, aunque se hallan en el mismo espacio, los personajes están aislados (ya sea por el drama que viven, ya sea por esta luz que, aunque consigue iluminar la espalda y el vestido de la mujer, no le toca el rostro el cual se conserva invadido parcialmente por las sombras y las facciones del hombre alcanzamos a apreciarlas aún sin estar iluminado totalmente).

Durante la realización de la réplica uno de los factores que más resaltaron, de la propuesta original, fue la coherencia del estado que ambas figuras conservaban respecto a la luz, aunque iluminada, la mujer ocultaba su drama y en las sombras el hombre la mira como testigo impasible de su situación. Por las certeras propuestas de iluminación que sus cuadros poseían por las que se acentuaban los ambientes de los escenarios dancísticos o íntimos, Robert de la Sizeranne, llamó a Degas: “...el maestro de los hechizos luminosos...”⁵⁴. Regresando a la réplica, un elemento que cobró importancia al recrear estos efectos de luz fue el tapiz de la pared, la que con una base de verde vejiga combinada con verde tierra y amarillo cadmio hizo resaltar la aparición gradual de los pequeños ecos de luz en que se convirtieron las florecillas de la decoración pintadas con rojo cadmio. Vivificando en toda la pared del fondo la luz de la lámpara con una función casi rítmica a pesar del estatismo de los personajes.

Convertida, en otra pieza dividida, la replica presenta en un primer cuadro (de enfatizada horizontalidad) a una mujer solitaria acompañada solamente por la mesa con la lámpara. En el segundo cuadro (un rectángulo vertical), con la estrechez del marco de la puerta en que se recarga, está el hombre igualmente aislado. El corte espacial en donde se generó la separación se ubica justo en la parte donde termina la pared y aparece la puerta. El efecto final que se consiguió por recortar la escena fue el de la intromisión del personaje masculino donde se halla una mujer solitaria (lámina 13)



Lám. 13
Réplica hecha al cuadro “Interior”.

⁵⁴ op. cit., p. 43



Cuadro original



Réplica

FRIEDRICH Y MENZEL

Caspar David Friedrich

Para Ernst Fisher el romanticismo alemán fue, comparado con el francés o inglés, el más contradictorio de todos: “El desencanto capitalista se había manifestado en el arte antes de que la revolución democrático-burguesa se propagase en Alemania: las ilusiones se perdieron antes de haberse podido formar (...) los románticos alemanes aunque sentían repulsión por la figura del hombre de negocios burgués, no podían detectar en la aplastada y miserable clase obrera alemana una fuerza capaz de edificar el futuro; por ello intentaban refugiarse en un pasado feudal idealizado (...) existe siempre el mismo conflicto: por un lado, una protesta hondamente sentida contra los valores y el mecanismo del capitalismo; por otro lado un temor a las consecuencias de la revolución , una huida hacia el misticismo que, inevitablemente, lleva a la reacción”⁵⁵.

Cada cuadro pintado por Caspar David Friedrich, sobre todo los de su última etapa donde las ruinas góticas cobran relevancia se palpa esta abismal nostalgia por un “pasado idealizado” que comprueba la hipótesis de Fisher respecto al carácter del romanticismo alemán. El creciente sistema de producción capitalista que empujaba a la amenaza tecnológica-industrial como gran usurpadora del tiempo y la vida del hombre común borraba poco a poco de su lenguaje términos como: Dios, el pueblo o la naturaleza y a diferencia de sus contemporáneos franceses, preocupados más por una revolución de índoles sociales, el romántico de Alemania le restituyó valor a ideas de este tipo en el lenguaje artístico, al menos Friedrich así lo hizo. Por necesidad o convicción muchos románticos alemanes se volvieron religiosos abandonando cualquier intención revolucionaria. El mismo Friedrich señalaba: “La única fuente verdadera del arte es nuestro corazón, el lenguaje de un animo puro e infantil“. Para la crítica de arte actual tan empeñada en encontrar una definición para cualquier obra que tenga enfrente, estas palabras, además de insuficientes, se considerarían ingenuas si su intención es justificar el porqué de una obra. Pero para aquel romántico decepcionado de una sociedad hosca son suficientes.

⁵⁵ op. cit., p. 66

Si Friedrich pinta una montaña o un árbol es por que los considera manifestaciones de lo divino y al llevarles a la tela en la práctica del ejercicio pictórico tiene la oportunidad de acercarse al acto de la creación (religiosamente hablando) recreando lo ya hecho por manos divinas. Un sentimiento contradictorio de peligro y deseo, la turbación por un espectáculo que promete placer y dolor, todo ello provocado sólo por la visión de una montaña o un acantilado, fue para este pintor el fenómeno por el cual el mundo valía la pena porque, al representársele en los límites de un cuadro esa experiencia volvía restituyendo aquel contacto perdido con la naturaleza. Aquí lo religioso adquiere diversas formas, lo mismo un acantilado que una cruz solitaria clavada en una piedra, ambas son objetos de devoción y funcionan como guía espiritual de una vida azarosa. Religión y experiencia sublime se sujetan a un contenedor -el cuadro- cuya efectividad se corrobora sólo en tanto que el espectador se conmocione de la misma manera que el autor al producirlo. Si la naturaleza es materia divina a cuyo encuentro estamos destinados provocándonos una reflexión espiritual que nos hace conscientes de la creación divina, las escenas de Friedrich adquieren entonces una intención escatológica que nos señala el final, una especie de meta que en algún pasado gratificó al hombre de una travesía larga y de pormenores dolorosos: “El tema de estas pinturas no es el tú ni la unión con el universo sino la nostalgia de esa fusión o de esa unión (...) No es casual que se busque en vano en los pintores románticos fuera de los alemanes, semejante intensidad en la elaboración de la mirada . El sujeto romántico se expande a través de ella en ámbitos espaciales y anímicos en los que les sigue siendo negado identificarse objetivamente y que también son irrepresentables por medios artísticos. Sin embargo sí lo son la limitación finita del individuo y su desbordamiento psíquico en lo infinito, mediante el tema de la mirada”⁵⁶. Estas palabras de Jörg Traeger añaden otra posibilidad a esta pintura romántica: la finitud de la que nuestra mirada nos hace conscientes en oposición a una concepción espacial de alcances abismales por la que los personajes se convierten sólo un punto en el espacio, comparado a una montaña o a un pedazo de mar el hombre se asume como un ser prescindible y contemplativo. Friedrich dispone su punto de visión sobre el espectáculo de la naturaleza como si fuera el único lugar desde donde puede apreciársele. Sus composiciones asignan de una forma casi inalterable el lugar del espectador; el centro de la tela, a veces como vacío o como vacío oculto por una figura de espaldas es el lugar en el que nuestra mirada debe detenerse y por el que a cada elemento se le ha asignado su lugar. Esta manera compositiva encuentra una correspondencia metafórica de corte religioso: al ser Dios el origen de todas las cosas, el hombre, como elemento periférico debe buscar suscribirse de la misma manera que, en sus cuadros el vacío central esta apuntado por la ubicación del resto de los elementos. Así, no nos extraña la queja de un crítico que al hablar acerca de “El retablo de Testchen” apuntó que para ver apropiadamente esta pieza se exigía que “...el espectador estuviera suspendido en el aire...”⁵⁷.

⁵⁶ Hofmann, Werner, Runge. Preguntas y respuestas, La Balsa de La Medusa, Madrid, 1993, p. 187

⁵⁷ Wollheim, Richard, La pintura como arte, La Balsa de la Medusa, España, 1997, p. 140

Johan Philipp Veith fue un grabador que en 1832 se dio a la tarea de reproducir un cuadro de Friedrich para su difusión. Pero el cuadro en cuestión: “La Gran Reserva” presentaba una deformación espacial que dificultaba la labor gráfica; el paisaje representado junto al río Elba en vez de marcar una horizontal recta que señalará claramente el límite de paisaje formaba una curvatura que insinuaba nada menos que la forma esférica de la tierra, dando un efecto parecido al que se consigue con el lente llamado “ojo de pez”. Este efecto óptico que hacía ambigua la posición desde la cual el pintor se ubicó (posición del pintor a la hora del boceto no del espectador a la hora de presenciar el paisaje terminado) puso en un dilema técnico al grabador quien decidió modificarlo con una horizontal más recta y ortodoxa. Esta anécdota ilustra claramente el método de Friedrich: la búsqueda del punto de visión ideal para la apreciación de la obra divina y para conseguirlo corregía o adaptaba los elementos del paisaje, aunque el resultado fuese un “encuadre” difícil de entender para críticos y grabadores.

Para este pintor la fórmula del proceso creativo era sencilla: “El artista debería de pintar no solo lo que ve ante él, sino también lo que ve dentro de él. Pero sino ve nada dentro de él, entonces deberá dejar de pintar lo que ve ante él”⁵⁸. Lo subjetivo que en términos románticos tuvo tantas máscaras, fue para Friedrich una experiencia fundida con lo religioso, con la soledad del alienado y la necesidad mística de la trascendencia, con el romántico alemán lo subjetivo además de ser fantasía o memoria se descubre como experiencia espiritual. Según Richard Wollheim este pintor consideraba a sus cuadros como estandarte de una misión específica: “...nada menos que convertir al espectador...”⁵⁹.

⁵⁸ op. cit., p. 141

⁵⁹ op. cit., p. 134

Adolph Menzel

En una exhibición llevada a cabo en la ciudad alemana de Munich en 1869 se presentaron cuadros de Courbet y Millet, habían pasado ya tres décadas de la muerte de Friedrich y Hegel, es decir, el romanticismo alemán tan “contradictorio” había quedado atrás. La presencia de los pintores franceses en esa ciudad anunciaban dos cosas: la capitulación de aquella etapa particularmente espiritual y el crecimiento de una nueva tendencia pictórica, la que se conoció como “realismo” y tuvo un impulso literario en autores como Stendhal y Balzac. El romanticismo había redescubierto las cualidades humanas y artísticas de la gente “de pueblo”, el artista se acercó desde entonces al contexto social que habitaba reconociendo al *folklore* como el evangelio del pueblo nutrido de costumbres y artes populares que se sobreponían a la división clasista derivada de la mentalidad burguesa. Con “el pueblo” el artista se sumaba a una colectividad de tradiciones ricas y honestas, así el nuevo realismo llegado a territorio alemán tenía sus raíces en esta vena romántica. En esta fase agónica del romanticismo que al mismo tiempo anuncia un nuevo espíritu (que Baudelaire llamaría modernidad) aparece la discreta figura de un pintor en relativo olvido: Adolph Menzel.

El caso de Menzel está ya de por sí marcado por cierta indefinición histórica, no así su pintura que en cada cuadro nos deja ver a un pintor con dominio cabal de sus métodos que se sobrepone a toda la versatilidad temática de su trabajo. Mientras a Friedrich lo ubicamos sin mayor dificultad cronológica dentro del esplendor romántico, con Menzel la pintura alemana tuvo un ambiguo intento de modernización. Ambigüedad que también marcó a Degas por ejemplo cuya obra - como ya dijimos - se debate entre la tradición y la modernidad. Si Friedrich consagró su pintura a una visión específica Menzel estratificó la suya en diferentes intenciones, a veces lo notamos con toda la solemnidad académica pero al siguiente cuadro se vuelve realista; al estilo francés moderno, en otros es impresionista o se interesa por las atmósferas lumínicas de un interior deshabitado. Para abarcar cada uno de estos estratos se requiere sino genialidad -sí al menos- un dominio técnico de cada tratamiento y sistema de composición visual empleado.

Pero a diferencia de los impresionistas franceses Menzel careció de un grupo con el cual compartir sus intereses plásticos. Lo que percibió de la vanguardia francesa: una pincelada más suelta que potencializa las cualidades lumínicas de la luz y el color, lo aplicó a temas de corte realista que siempre le interesaron: la vida obrera en fabricas y fundidoras o en contraste, escenas de ópera y conciertos de privacidad aristócrata. Pero este fue un pintor que nunca pretendió desembarazarse de sus raíces académicas. Algunas fuentes registran que a pesar de su apropiación de la técnica impresionista Menzel continua haciendo uso de los tonos pardos tradicionales. Esta inclinación conservadora que valora los recursos tradicionales, pero que, flexible se deja influenciar por las innovaciones de la vanguardia, le acerca más a Degas quien fue su amigo y con el que compartió una admiración recíproca. Algunas reseñas de la pintura hecha en Alemania lo refieren como “...un pequeño maestro hábil, versátil, sin la ambición del genio...”⁶⁰. Su obra es moderna por ser fiel a una realidad cambiante, por lo tanto también es contradictoria, se conmueve e ilustra como una fuerza heroica a la clase trabajadora, se asombra por el poderío y la velocidad de la locomotora pero aún rinde culto a la *élite* que le protege. Como Baudelaire y Degas, Menzel atiende el sentido efímero de la sociedad que ve, igual que un impresionista sale a las calles para percibir la luz en la gente, en sus rostros y vestidos y con tal de registrarla “sin la ambición del genio”, mezcla temáticas con intereses técnicos. Con todo, es un realista que sin embargo se aleja del prototipo del buen salvaje de Courbet. Así casi académica, casi realista, casi impresionista, la pintura de Menzel permitió a la agónica pintura alemana que parecía perecer junto con el romanticismo insertarse en la actualidad de las preocupaciones de la Europa de la segunda mitad del XIX.

⁶⁰ Brión, Marcel, La Pintura Alemana, Garriga, Barcelona, 1962, p. 115

Los cuadros

“Mujer en la ventana” de Friedrich.

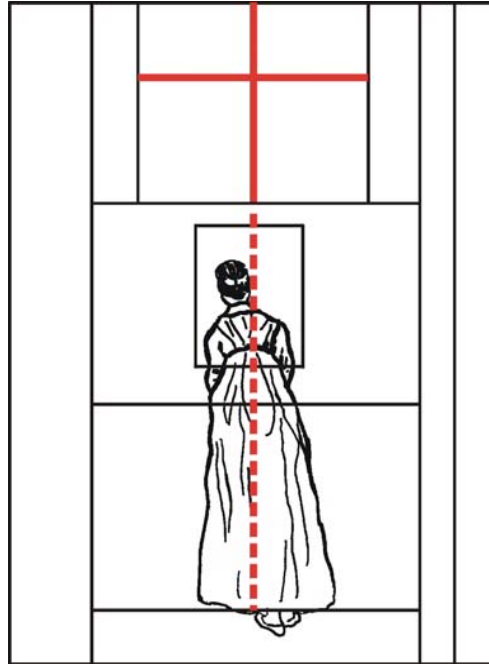
Pintado en 1822 “Mujer en la ventana” es un cuadro que tiene la particularidad de una excepción: es el único interior hecho por un pintor que dedicó prácticamente toda su obra al paisaje (lámina 14). Sin embargo en esta pieza el paisaje no está excluido; es evocado a través de la ventana por una línea de álamos, evocación que resulta efectiva por ser una minúscula señal de la bastedad exterior en un cuadro que se concentra en la representación de un rincón (cabe señalar que quince años antes Friedrich había realizado una ilustración en sepia del río Elba visto a través de la ventana del taller que ocupaba entonces, anunciando así el carácter temático y compositivo de la pieza que nos ocupa).



Lám. 14

Caspar David Friedrich, “Mujer en la ventana”, hacia 1822
Óleo sobre lienzo, 40 x 37 cm.
Galería Nacional de Berlín

“Mujer en la ventana” esta conformado por no más de cinco elementos sobre su superficie. Siempre frontal, nos encontramos a la ventana con una de sus compuertas inferiores abiertas por la que se asoma la mujer recargada en el antepecho, los muros que marcan paralelamente el espacio donde se ubica la ventana, el suelo y finalmente el exterior con su línea de álamos sobre el río con las dos embarcaciones de las que sólo alcanzamos a ver sus mástiles. Una mujer que mira el exterior por una ventana es evidentemente, una escena contemplativa. Para realizarla Friedrich basó su composición en una estructura simétrica que sostiene la estabilidad de las rectas horizontales y verticales de la ventana con sus compuertas o contraventanas y los muros. El formato del cuadro: un rectángulo vertical, enmarca de alguna manera esta estrechez que forman los muros y coopera indiscutiblemente para conseguir el efecto de estabilidad contemplativa (lámina 15).



Lám. 15

Estructura compositiva del cuadro en la que resaltan: la distribución casi simétrica de cada elemento y la cruz que forman los listones de la ventana.

La figura de espaldas es un paradigma en la obra de Friedrich, la presencia humana que, minúscula o parcialmente ocupa a algunos de sus paisajes se nos presenta así por dos cosas: primero para indicar la actitud que el espectador debe adoptar frente a sus cuadros y segundo, para borrar cualquier rasgo de individualidad anecdótica al personaje, pues su situación contemplativa y reflexiva ante el espectáculo de la naturaleza debe ser la misma que la de cualquier hombre sin importar su personalidad. Incluso algunas veces Friedrich se negaba a pintar con su propia mano figuras humanas en sus paisajes y encomendaba al pintor Georg Friedrich Kersting esta tarea. En el cuadro que nos atañe no percibimos lo que ve la mujer, pero reconocemos que fuese lo que fuese esta allá afuera: entre los álamos y las embarcaciones, o quizá no ve nada y solo se asoma por un deseo interior. Esta mujer, más bien su mirada, es el vínculo entre ese exterior asoleado y el interior austero y oscuro de la habitación. Friedrich ha logrado un diálogo interesante entre estos dos ámbitos espaciales: al interior, un rincón de espacialidad estrecha le continúa un exterior que insinúa su amplitud con las nubes y la claridad del cielo, promesa del mundo que deviene en ansiedad psicológica. Precisamente al centro del cuadro, en la contraventana por la que se asoma la mujer notamos la presencia de un mástil que precede a otro más cercano a la ventana, entre ambos hay una distancia que se constata sólo por los tamaños que el pintor les asignó, por lo tanto el cercano es más grande que el segundo que con la delgadez de un alfiler se ubica al centro del cuadro. Estos dos mástiles son la clave del diálogo espacial entre interior y exterior, la cruceta de la ventana prolonga en un sentido inferior la dirección de su listón vertical a través del mástil más lejano que se encuentra justo abajo prolongándose hasta el punto en que el pie derecho de la mujer se apoya, con esta extensión se sugiere la presencia de una cruz cristiana, hecho nada fortuito en un autor como Friedrich. Un truco más de este pintor romántico para hacer efectivo este diálogo entre el recogimiento del interior y la libertad exterior está en la eliminación del travesaño superior de la ventana por la cual se sugiere una amplitud exterior de espacialidad ascendente, corroborando el sentido que simbólicamente tenía el cielo para este pintor. Para J. Christian Jensen la cruceta de la ventana es determinante: “No vemos el límite superior de la ventana. Todo el cuadro se hubiese deslizado hacia arriba al espacio abierto, si no fuese por la cruz que da dimensiones a la ventana y coloca un punto de atención ante la azul transparencia del cielo”⁶¹. La ventana pertenece al segundo taller que el pintor ocupó en vida. Friedrich no toleraba la presencia injustificada de otros objetos que no fueran destinados a la labor pictórica, a ello le debemos el carácter monacal de la habitación, austeridad que también colabora con la intención reflexiva del autor.

Habíamos dicho que una de las cualidades de toda la pintura de Friedrich era la conformación de un punto de visión único al cual todo el espectáculo de la naturaleza quedaba subordinado. Este pintor quería que el espectador tuviera su propio coloquio de la naturaleza. Entonces el centro del cuadro cobra cierta importancia. Por definición el centro tiene una cualidad de origen y atracción, también puede ser el punto por el que se determina las distancias o si no se le toca puede provocar un vacío, pero al contrario, en el pueden coincidir tal cantidad de puntos que deriven en una saturación, de él pueden desprenderse - también - complejas redes y tramados para una estructura visual. Ahora bien, en “Mujer en la ventana” el centro de la tela es el punto que ocupa a la mirada de la

⁶¹ op. cit., p. 151

protagonista, pero ella al estar de espaldas lo tapa. La revelación se oculta, al espectador sólo le queda, con los pocos elementos que el pintor le ha dado, especular sobre su naturaleza, o simplemente imitar a la mujer con otro acto contemplativo, aunque en este caso la pregunta sería, contemplativo ¿de qué? Werner Hofmann nos da una posible respuesta: “...lo central oculto que sólo sería posible experimentar a través del otro, es (...) el tema capital del arte de Friedrich...”⁶². No hay gran explicación en estas palabras, sí al menos una pista: “lo central oculto” es el motivo de un doble acto contemplativo: el de la mujer que ve a través de la ventana y el del propio espectador que la ve a ella a través de cuadro.

“El fin de la reunión” de Menzel.

El título en alemán de este cuadro es “*Die Gesellschaft ist aus*”. La traducción al español nos da dos opciones: “El fin de la reunión” o “El fin de la sociedad”; por la escena que se nos presenta: un grupo de personas que se despiden al salir de una casa (lámina 16), la primera opción nos parece la más adecuada y es la que hemos elegido para referirnos a esta pieza (aunque la segunda traducción enriquece su lectura, pues evoca no solo el final de una fiesta, sino el de una aristocracia que se recreaba con conciertos privados).



Lám. 16

Adolph Menzel, “El fin de la reunión”, hacia 1860

Gouache sobre papel, 20 x 32 cm.

The Carnegie Museum of art. Pittsburg.

⁶² op. cit., pp. 189,190

Aunque la modestia de sus dimensiones y materiales con que fue hecho le acerquen a lo que llamamos “apunte”, ésta pieza parece haber sido concebida como un cuadro y se nos presenta así: como una pieza – pequeña, es cierto- pero bien armada y sobre todo con cualidades lumínicas muy interesantes como para volverla digna de nuestra atención. A primera vista, este cuadro pareciera plantearnos una relativa complejidad compositiva, con el follaje de un árbol que es afectado por dos luces de origen diferente, el número de personajes -amplío, si lo comparamos con el de otros cuadros analizados en este trabajo- la indefinición descriptiva del edificio y el lugar donde se halla pues el pintor no nos da ningún indicio certero para saber si se trata de la fachada de una casa con un jardín, un patio trasero o una calle donde se ubica una sala de conciertos. En nuestra descripción nos quedamos con esta última opción. Sin embargo tanto el planteamiento espacial como la distribución de los elementos no son tan complejos, al contrario, es accesible para quien, como en este caso pretenda hacerle una segunda versión.

El formato de la pieza es un rectángulo horizontal de dimensiones regulares. En este rectángulo los elementos se distribuyen en dos grandes franjas en un sentido horizontal. Aunque, antes es preciso señalar que el telón original es una calle cuya banquetta donde se ubican todos los personajes, tiene en ligera inclinación diagonal que se carga hacia el centro, en la parte más baja del cuadro, esta inclinación de la banquetta insinúa una fuga espacial hacia “dentro” de la calle pero es interrumpida por la distribución en bloques que recién mencionamos. En un sentido ascendente encontramos primero un suelo de terracería cuya fuga como hemos dicho es interrumpida por que la recorre una franja de personajes que conversan y se despiden, al centro del cuadro en un tercer plano destaca la cabeza de un hombre cuya estatura suponemos es la mayor de entre todos los personajes, esta cabeza marca el punto donde se dividen los dos bloques pues justo encima de él esta el gran follaje de árbol cuyo punto de altura es el mismo de la cornisa de la ventana, formando así una línea sobre la que ambos se ubican. La figura en primer plano (un cochero probablemente), el delgado tronco del árbol, el poste del faro que antecede a este junto con los numerosos pilares del edificio tienen un sentido vertical y forman con los dos bloques horizontales un tramado de gruesas franjas horizontales y de delgadas verticales. En esta red que supondría estabilidad cobra importancia la distribución del tamaño de los personajes ya que, con sus estaturas desiguales provoca un “zig-zag” dándole un toque de dinamismo al cuadro (lámina 17).



Lám. 17

Esquema compositivo de “El fin de la reunión”

en el que se puede observar como la copa del árbol ocupa más de la mitad de la superficie del cuadro en la parte superior.

Las fuentes de luz que el cuadro nos presenta son dos, por el follaje del árbol en el que azarosamente se riegan sus efectos, sobre todo por la sombra de sus ramas que manchan a la pared y al suelo podemos adivinar que aunque el farol este encendido aún no es de noche y se trata entonces de una luz crepuscular, así lo corroboramos por la pared interior de la habitación que alcanzamos a ver a través de la única ventana del cuadro; esta pared con sus naranjas, roces de amarillo y rojo funge como dato del horario en que se desenvuelve la escena, pues estos colores pertenecen simbólicamente a una representación de luz crepuscular.

La sombra del follaje del árbol que salpica con manchas de ocre y verdes todo lo que esta bajo de él, pero sobre todo es en el suelo donde se perciben sus efectos intermitentes extendiendo por toda la parte inferior y el costado derecho -donde se haya la ventana- la sensación de una luz crepuscular. Los pilares de la pared parecen dividir en un escalonamiento cromático iniciado con sienas opacos que se clarifican conforme a una aproximación espacial hasta alcanzar los ocre claros de la parte de la fachada más cercana a

los personajes. Lo que llamamos tornasol se suele relacionar con una luz cambiante sobre una superficie lisa; aquí Menzel se acerca a este efecto pero con la combinación de dos luces y sobre una escena que para nada es lisa: refirámonos otra vez a la luz que, aunque agónica es potente, pero sobre todo es azarosa, cambiante conforme el tiempo avanza se mueve hacia su extinción, Menzel sólo ha percibido un momento de este proceso y lo ha llevado a la tela. La otra aunque más débil y artificial terminará por dominar el curso de la escena pero por el momento contribuye a crear un efecto cercano al tornasol que afecta a los rostros y vestidos de los personajes junto con buena parte de la fachada y la totalidad del suelo. Esta intermitencia lumínica que no llega a cubrir homogéneamente a todos los personajes, se consigue gracias a un filtro de luz o una malla que en este caso vendría siendo el follaje del árbol atravesado por las dos luces ya referidas, provocando -si es que es posible el término- un tornasol casi nocturno.

La cualidad principal de “El fin de la reunión” esta aquí precisamente: dos luces de índole diferente cuyos efectos se dispersan por casi toda la superficie del cuadro a través de un árbol que, aunque estático por naturaleza es dinámico: sus ramas y hojas se mezclan en un tramado de luces y sombras que le convierten en el verdadero protagonista de la pieza. Renoir realizó algunos cuadros con un principio semejante (“*El Moulin de la Galette*” por ejemplo) pero hay dos características que lo separan del cuadro que nos ocupa. La primera esta en la situación temática, mientras Renoir pinta reuniones en plena actividad, en el cuadro de Menzel los invitados se despiden. La segunda diferencia esta en la técnica del pintor alemán, la cual conservaba una tonalidad “académica”, como la aplicación de ocre y pardos para el primer plano, dejando los tonos más claros para las partes más alejadas, mientras en Renoir tenemos una paleta que subordina sus mezclas a la “búsqueda del instante”.

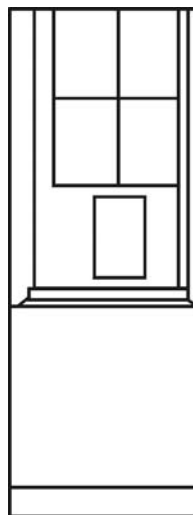
En el centro de “El fin de la reunión” dos mujeres se despiden, la despedida es, recordemos, el motivo anecdótico del cuadro. Las dos mujeres resaltan sobre el resto de las actividades de los otros personajes y es el principal punto de atención en toda la tela. Para hacerlas resaltar, además de ubicarlas en el centro, Menzel aplicó una luz fuerte en la capa de la mujer que nos da la espalda, marcando así un notable contraste en la iluminación de los planos en que se ubican los personajes. Mientras en el primero tanto el cochero como el pequeño grupo que conversa tras él a su derecha son afectados por la luz filtrada del follaje, los que están más alejados, en el mismo nivel de las mujeres que se despiden son bañados por la luz en segundo plano del farol que es más homogénea. Al fondo como telón escenográfico el edificio se desvanece en el escalonamiento cromático de sus pilares. Pero bajo el árbol en la parte izquierda, un personaje robusto carga con cierta prisa a una mujer desfallecida mientras el resto de los invitados ocupados en despedirse no se percata de esta situación. Con este percance, parcialmente oculto, Menzel le dio cierto toque de ambigüedad a toda la escena ya que éste desmayo carece de cualquier conexión con la ocasión representada, o quizá su interpretación sea simbólica y la mujer desmayada represente a una sociedad exigua y carente fuerzas que se despide de la *belle époque*.

Una réplica por contraste.

“Mujer en la ventana” y “El fin de la reunión” son los cuadros que conforman la cuarta réplica. A diferencia de las reproducciones anteriores que se ocuparon en un sólo cuadro, en este caso se han escogido dos por la siguiente razón: establecer una relación de contraste entre ambas escenas dada por los ámbitos espaciales que cada una representa, es decir, un interior y un exterior. Los contrastes posibles se inician desde antes de este planteamiento meramente formal que hay en los dos cuadros. Así, hemos visto que mientras Friedrich fue un romántico, Menzel fue un pintor de tintes modernistas, si Friedrich se autoexilió en Dresde, Menzel fue a Francia para contagiarse del espíritu de la vanguardia plástica. Mientras Friedrich pintaba ruinas góticas, Menzel fábricas y albañiles. Ambos corresponden, sin embargo, a la pintura hecha en un mismo país durante el mismo siglo e ilustran perfectamente la transición plástica que se vivió durante esos años.

En cuanto a la réplica, es particularmente necesario señalar que el contraste pretendido resultaría solo de la comparación de ambos cuadros al ponerlos uno junto al otro, confrontando la austeridad de una y la vitalidad de la otra para provocar tal situación que debía de existir ya de por sí por ser el uno un interior y el otro un exterior. Es decir, la réplica la conforman dos cuadros pero entre ellos no se produce ninguna conexión compositiva de ningún tipo, tampoco tiene la posibilidad de permutación ya que, propiamente dicho no es un díptico que permita algún intercambio espacial entre las dos piezas. Por ello y por las pocas alteraciones que sufrieron respecto al original, esta fue la pieza que más se acercó al ejercicio copista. La selección de “Mujer en la ventana” se debió a que en su composición se cumplían con dos exigencias para su reproducción: primero, la escena tenía que estar conformada por pocos elementos que hicieran accesible el ejercicio pictórico y segundo, debía contar con algún elemento que le comunicará con el exterior que reiterara su situación como espacio limitado y estrecho. En oposición, el exterior debía presentar un espacio de relativa amplitud donde cupiera un numeroso grupo de protagonistas y un planteamiento lumínico rico que en su composición llamara más a la expansión que a la concentración de un interior. “El fin de la reunión” además de cubrir estos requisitos nos daba una propuesta en la iluminación enriquecida por la presencia del follaje del árbol como malla por donde se filtra la luz.

Las modificaciones que se efectuaron en el planteamiento compositivo de “Mujer en la ventana” fueron hechas con el fin de enriquecer el contraste que se provocaría al enfrentarla con la otra pieza. El formato original del cuadro de Friedrich es un rectángulo vertical que en el caso de la réplica fue modificado con una estrechez más rigurosa donde cupiese sólo la ventana con su antepecho y el suelo. La mujer fue eliminada para deshabitar su morada y oponerle así la amplitud espacial con los numerosos personajes del cuadro de Menzel. Eliminados fueron también los mástiles junto con lo álamos sobre el Elba, dejando en lugar del cielo un plano azul y liso que acentuaba el carácter monacal y anónimo de la habitación. Lo que quedó más que una habitación fue un espacio donde el sentido del vacío imperaba. Vacío el interior, vacío en el exterior; teníamos un rincón aislado en la aguda estrechez de un formato modificado en el que las verticales cobraron relevancia: a diferencia de la propuesta original donde la presencia de los muros hacia ambos lados insinuaban la anchura de la habitación, en la réplica esta referencia fue anulada. Con los bordes laterales del antepecho tocando los bordes físicos del cuadro, el espacio se redujo dejando una escena con mínimas posibilidades para la mirada del espectador. La única opción para incluir un elemento que alterara tal rigidez estaba en la superficie azul y plana que había tomado el lugar del cielo original (lámina 18).



Lám. 18

Estructura compositiva de la réplica hecha a “Mujer en la ventana” en la que se ha provocado una estrechez a la escena original.

Contraria a esa reducción estructural, el planteamiento cromático que nos daba Friedrich resultó ser rico en las posibilidades tonales que pudieran desprenderse del color verde, como si se tratara casi de una monocromía. A reserva de la solución cromática original para la réplica nos basamos en dos tonalidades: verde vejiga y verde cromo para la ventana, añadiendo una sombra terrosa también verde para el antepecho y el marco de la pared. Azul cobalto y blanco de zinc bastaron para el plano exterior. Se trataba de una transición tonal dividida en tres bloques, en la base del están los oscuros del antepecho, donde se aplicó la mezcla del verde vejiga con la sombra verde, después, entre el antepecho y el rectángulo vertical de la ventana esta un travesaño cuya madera fue cubierta con un verde cromo mezclado con un poco de blanco. Este travesaño funge como escalón hacia las tonalidades claras de verde cromo y verde olivo de la ventana y sus contraventanas inferiores. La transición cromática a pesar de estar dividida en estos tres bloques (antepecho, travesaño y ventana) fue fluida gracias a una gradación tonal que iniciada en la oscuridad de los verdes pardos del exterior remata en la claridad uniforme del cielo exterior y -en el caso del original- en la franja de álamos de un verde de cualidades claras y transparentes.

Casi como un ejercicio copista la réplica de “El fin de la reunión” se desarrolló también con cierta fluidez. La única modificación importante se presentó en los formatos, mientras el de Menzel es un rectángulo regular el de la réplica es casi un cuadrado. Siendo específicos, se eliminaron algunos pilares que se escalonaban marcando la horizontalidad de la casa dejando solamente los necesarios para insinuar la espacialidad de un espacio abierto. Las otras omisiones, como el caballo en primer plano, el perro bajo el árbol y el ya mencionado personaje cuya cabeza esta el centro de cuadro se debió a este cambio de formato ya que, si se hubiesen agregado la escena se hubiera saturado por que ahora en vez de la espacialidad de un rectángulo sólo se contaba con la de un cuadrado. A excepción de estas pequeñas alteraciones se procuró respetar el resto del planteamiento compositivo original. Tal respeto nos llevó al descubrimiento de un detalle casi insignificante. Mientras se distribuían las ubicaciones espaciales de cada personaje, notamos una pequeña incongruencia en los tamaños que se derivaban de ellas: el personaje en primer plano que se acomoda la capa (el cochero) marca el punto del que se desprenden las distancias y por lo tanto las dimensiones de los demás personajes, es decir, en términos académicos, lo que se halle más alejado será más pequeño y más grande lo que se aproxime. Así sucede con el grupo de gente que se encamina hacia la parte izquierda del cuadro, entre ellos, la mujer desmayada y el par de amigas que se despiden que, efectivamente por un orden de ubicación espacial son más pequeñas que el cochero y el caballo en primer plano (este último eliminado en la réplica). A la derecha, no tan alejado de este grupo de personas hay un trío de conversadores que gracias a un poco de la luz filtrada del árbol apenas se distinguen de ser unas sombras, se trata de dos mujeres rodeando a un hombre de perfil barbado. Siguiendo la dirección de la mirada de este notamos que su conversadora es mucho más alta que él, cosa que le obliga a levantar la cabeza. La incongruencia está en que la estatura de la mujer es de una altura considerable por que rebasa no sólo el tamaño de sus conversadores que se hallan en un segundo plano, sino el del cochero que se halla en el primero, ignorando así aquel viejo criterio donde se decía que, según la ubicación o la aproximación de un elemento en relación con la mirada con el espectador sería su tamaño. En este caso la mujer debía ser más pequeña que el cochero. El primero en notar esta ambigüedad debió ser el mismo Menzel que en lugar de corregirla, por alguna razón decidió conservarla (lámina 19).



Lám. 19

Esquema compositivo de la réplica hecha a “El fin de la reunión”.

Observando con detenimiento la pieza original notamos que aunque el tema sea el fin de una fiesta y la presencia humana se distribuye a lo ancho del cuadro, el verdadero protagonista es el árbol con su follaje atravesado por dos luces que le hacen salpicar el suelo y parte de la fachada con manchones de sombra y luz. Esta especie de argamasa silvestre coopera -como hemos dicho- para indicarnos a que horario pertenece la luz que le atraviesa y a diferencia de otros árboles reproducidos por pintores este permite la fugaz mezcla de dos luces que producen ya, unas sombras nocturnas. No se trata de la ilustración acertada de la copa de un árbol, el follaje de Menzel es más bien una mancha de diferentes tonos verdosos que permite la tímida intermitencia azulada de la luz eléctrica del faro. Si Menzel hubiera prolongado la escena en un sentido vertical, alargándola hacia arriba tendríamos la presencia de un cielo de azul profundo, propio de la agonía crepuscular, encontraríamos que a esta escena de despedida -sino fuera por esa capa receptora de luces de la mujer que nos da la espalda- la domina las sombras. Arriba luz, abajo sombras; planteamiento que Magritte llevaría al extremo en su cuadro “El imperio de las luces”, en el cual la noche y el día se oponen al mismo tiempo.

Regresemos a la réplica y al caso del árbol que, pintado por Menzel con cierta espontaneidad técnica exigió más que ningún otro elemento mayor tino en cada pincelada para una reproducción que al menos en este sentido se acercara al original, además a una rígida estructura de verticales y horizontales la presencia de esta masa verde le viene bien por que con su aglomeración de puntos de un verde luminoso mezclados con otros de tonalidad oscura rompe con esta homogeneidad estructural.

Si recordamos, habíamos dicho que para la reproducción de la pieza de Friedrich se prescindió de los elementos de los elementos exteriores de aquella habitación (los álamos, el río y los mástiles) quedándonos una extensión azul y vacía enmarcada por la ventana. Por otro lado el árbol de Menzel quedaba incompleto por el recorte físico del borde izquierdo. Entonces se pretendió aprovechar ambas circunstancias para crear una posible conexión entre ambas réplicas. El enlace se presentó de la siguiente manera: por fuera de la ventana vacía de la réplica de “Mujer en la ventana” se pintó la parte faltante de la copa del árbol de “El fin de la fiesta” estableciendo así una mínima comunicación entre ambas (lámina 20).



Lám. 20

Esquema compositivo de ambas réplicas con el árbol como enlace.

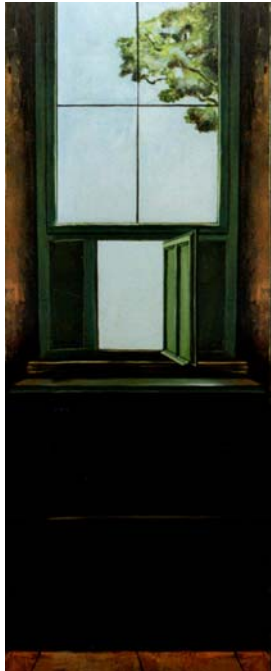
Cuando se enfrentaron ambas réplicas, buscando aquel contraste que motivó su producción, el efecto conseguido fue más bien el de una yuxtaposición de dos ámbitos distintos sin mayores consecuencias formales. Si entendemos contraste como una diferencia radical que se provoca al enfrentar dos situaciones distintas, es necesario decir que no hubo tal, lo conseguido fue solo la separación de dos piezas donde se alcanzaban a percibir algunas coincidencias tonales. Aunque el objetivo específico que se redactó para nuestra versión de estos cuadros no se cumplió cabalmente, la meta general que nutre a este proyecto, si se llevó a cabo, es decir nos acercamos en la práctica pictórica a los procesos compositivos de cuadros ya realizados (lámina 21).



Lám. 21
Dos réplicas buscando un contraste



Cuadros originales



Réplica

COMPOSICIÓN EN GRIS Y NEGRO NO. 1 DE WHISTLER

Breve acotación sobre el retrato

No hay reducción cromática más extrema que el blanco y el negro. Ni relación más básica que la de fondo y figura. Realizar un retrato es aplicar sobre la tela la segunda parte de la fórmula recién mencionada: "...el género del retrato es uno de los más complejos en su estudio y más sencillos en su estructura..."¹. Ocupémonos aquí sólo de su sencillez estructural, un pedazo de espacio con el objeto que lo ocupa, o un objeto y su lugar (en este caso el retratado es el objeto o figura). "¿Qué es un fondo?" se pregunta Denis Diderot y él mismo ofrece una posible definición que propone a un fondo como el lugar o el espacio donde se ubica al protagonista de la escena: "...es, o bien un espacio sin límites en el que todos los colores de los objetos se confunden a lo lejos y acaban produciendo la sensación de un blanco grisáceo, o bien es un plano vertical (para el caso del retrato) que recibe la luz ya sea directa o resbaladiza y que es uno u otro caso sujeto a las reglas de degradación..."². Una cosa específica en un espacio específico da a las capacidades técnicas del autor la oportunidad de una ejecución precisa en un objeto que le exige su total concentración, es aplicar el máximo de recursos en un motivo único. En la historia de la pintura podemos encontrar variados ejemplos que ilustran lo antes dicho: los autorretratos de Rembrandt, algunos santos de Zurbarán, los retratos de cuerpo entero -influenciados por la tradición española- del Manet pre-impresionista, "El bufón Calabacillas" de Velázquez o los autorretratos de Giacometti, estos casos son sólo algunas posibilidades que la relación fondo-figura nos da en el género del retrato. Pero se preguntará el lector ¿qué tiene que ver Rembrandt con Giacometti? Nada, salvo que cada uno ellos -con intereses quizá polarizados- consiguió potencializar las correspondencias formales que un retrato les proponía restituyendo de diferentes formas el valor de este género pictórico, un rasgo que los diferencia pero que enriquece a la categoría del retrato está en el hecho de que en cada uno de estos ejemplos el posar del modelo cobra un sentido diferente. En el caso de Rembrandt por ejemplo, a nadie le consta que físicamente el tuviera la apariencia que nos muestran sus autorretratos, lo que sí nos consta es que él se veía *así*, es decir, sus autorretratos tienen (además del parecido físico) una conexión íntima, existencial. El pintor Rembrandt ve al Rembrandt humano en un momento específico de su vida.

Pero del otro lado -aunque en el mismo género- están los casos de Velázquez y Zurbarán, cuyos personajes retratados de cuerpo entero no nos presentan, en el sentido *rembrandteano*, una condición humana específica, cierto es que nos miran o rezan pero no nos presentan un drama interior, no hay en ellos huellas de alegría o dolor. "El Cristo" de Velázquez o el "San Serapio" de Zurbarán yacen, se muestran casi como objetos que rebasan su situación de personajes a los que les antecede una historia: *se muestran*. Si el rostro de Rembrandt nos habla de la vida en un sentido temporal, los de Velázquez también lo hacen pero de una forma antagónica, es decir, atemporal. Es por eso que a aquella "Vieja que fríe huevos" la ha rodeado de ollas y recipientes, por que, al igual que un bodegón, es una cosa más entre otras que posan.

¹ op. cit., p. 14

² Diderot, Denis, Ensayo sobre la pintura, Universidad de La Plata, Argentina, 2000, p. 42

Pero al inicio de ésta revisión hablábamos de una relación de tipo cromático con sólo dos colores como protagonistas: el blanco y el negro. Así que reduzcamos los ejemplos, señalemos uno que cuente -además de este planteamiento mínimo de fondo y figura- con una economía de carácter cromático, con la salvedad de encontrar alguno que otro tono en ellos.

Muchos retratos de Franz Hals hechos a la burguesía holandesa de Haarlem son una verdadera muestra de una ejecución pictórica hecha con economía. A menudo se confunde el sentido de la *impronta*, se cree que basta pintar rápido para adquirir esa cualidad, es cierto que una de sus características es la rapidez técnica, pero a ésta le precede un conocimiento visual profundo del fenómeno por pintar que permite con unas cuantas pinceladas aprehenderle pictóricamente: “a veces sólo basta un trazo para enseñar un cuerpo entero” (Diderot). Los burgueses de Hals no sólo cuentan con ésta cualidad, por su indumentaria de vestidos negros y cofias blancas, se vuelven también en un ejercicio de reducción cromática con un puntual remate de amarillos, carnes, carmín y ocre para los rostros. Respecto al fondo, bastaba mezclar algún gris con el ocre de las encarnaciones para conseguir unos planos que funcionaban como clara referencia espacial en donde se ubicaba el retratado. En estas piezas no hay tiempo para la descripción sólo lo hay para definir cada dato visual que un rostro o un vestido ofrece a la mirada. Estos personajes que Hals ha retratado dan la impresión de que en cualquier momento se levantarán y se marcharán del cuadro, ello se debe a esta aprehensión inmediata donde certeza técnica quiere decir certeza representativa. Como caso que cierra ejemplarmente este breve muestrario aboquémonos al cuadro seleccionado para la quinta replica: “Composición en gris y negro no. 1” de Whistler (lámina 22).



Lám. 22

James McNeill Whistler, “Composición en gris y negro. No. 1”, hacia 1871
Óleo sobre lienzo, 144 x 165 cm.
Museo de Louvre

El cuadro

Muchas veces, cuando se habla de composición la referencia inmediata a la que recurrimos mentalmente son los grandes esquemas renacentistas o las cúpulas barrocas. Sin duda ambas referencias significan un gran momento para los planteamientos pictóricos basados en la perspectiva. Componer aquí, es hacer de la superficie pictórica el lugar de los más audaces despliegues geométricos, con vectores que se entrecruzan, elementos volátiles o el vaivén de puntos de fuga inversos e infinitos. Esta concepción compositiva tiene que ver intrínsecamente con la ambición conquistadora que la sabiduría renacentista poseía. En estos casos hablar de composición es hablar de una totalidad, de un *corpus* en el que se incluyen un esqueleto geométrico, ritmo de la distribución de elementos, masas, pesos, gamas cromáticas, aplicación de luces, etc. Ahí está “La escuela de Atenas” y las bóvedas que Tiepolo pintó haciendo un descomunal despliegue de éstos recursos. Esto para mencionar sólo dos ejemplos que la palabra composición puede adquirir. No podemos sin embargo decir que para componer un cuadro es necesaria una visión renacentista, pues al hacerlo alejaríamos demasiado esta posibilidad de los tiempos actuales. Morandi tenía clara la dificultad de componer un cuadro independientemente del tamaño: “...una pintura, incluso si es pequeña y hay pocas cosas en ella, es algo tan difícil de conseguir, en cada una de sus partes, que nunca sabes a donde haz ido a parar...”³.

“Composición en gris y negro no.1” es un título acertado porque, ello, elementalmente, también significa ordenar (no ignoramos casos como el de Immendorf, cuya pintura nos da la posibilidad de componer con un aparente desorden) y este es un cuadro cuya única ambición, creemos, fue la de establecer la suficiente coherencia en un número de elementos reducido para componer una escena visual. Este cuadro forma parte de un grupo de tres piezas que Whistler pintó entre 1871 y 1872. Los cuadros comparten dos premisas fundamentales: a una intención retratística se le añade una compositiva basada en una reducción cromática de las tonalidades que del blanco y el negro pudieran obtenerse (los otros dos cuadros son: “Composición en gris y negro No. 2: retrato de Thomas Carlyle” y “Armonía en gris y verde: Miss. Cisely Alexander”) aunque en realidad los recursos cromáticos no son tan reducidos pues notamos en cada una de estas piezas algunos roces de verde en las paredes, y más notoriamente en el suelo del retrato de la madre y en el de Thomas Carlyle. Además de las premisas formales que los vuelven comunes, estos tres cuadros presentan aquel planteamiento espacial básico con el que iniciamos este capítulo: fondo y figura.

³ Wilkin, Karen, Morando, Polígrafa, Barcelona, 1998, p. 60

Es bien sabido que para darle estabilidad a un cuadro las líneas rectas ya sean verticales y horizontales, paralelas o escalonadas, son ideales porque definen direcciones sin dar cabida a una posible alteración. Ahora bien, este cuadro nos presenta dos espacios cuya división esta marcada por una horizontal, hablamos de la pared y el suelo cuya separación esta dada por la gruesa franja oscura en la parte inferior de la pared (un guarda polvos tal vez). En la parte izquierda, ocupando prácticamente un tercio del cuadro, esta la cortina que en su límite inferior se intercepta con la franja negra antes mencionada formando una “L” que ocupa todo el cuadro (lámina 23). La retratada al estar sentada y de perfil marca una diagonal que va del ángulo superior derecho al inferior izquierdo. La postura en reposo de Anna Mathilda Whistler devino por su imposibilidad de mantenerse en pie por una enfermedad, esta circunstancia determinó compositivamente al cuadro, pues con la mujer de pie este cuadro no habría pasado de ser más que uno de los tantos retratos aristócratas que Whistler pintó. Entendemos entonces porque algunas piezas Whistler les llamaba sinfonías. Su intención -al igual que una pieza musical- era agrupar o integrar en un sólo tiempo diversos recursos plásticos que sin embargo mantuvieran su individualidad. Así, el perfil de la madre del pintor se recorta perfectamente de la pared por la solidez negra de su vestido, que al mismo tiempo parece desprenderse del negro debilitado con que se dibuja la franja horizontal de la pared. La misma franja separa los bloques en lo que espacialmente se divide el cuadro, dejando el suelo con una tonalidad gris verdosa -color que en realidad pertenece a un tapete- y a la pared con un gris azulado. Bajo el pequeño *canapé* donde reposan los pies de la anciana, los verdes son mas concentrados que los que se perciben a sus espaldas donde además se nota la intervención de tonos azulados. Sin embargo, la franja del guardapolvos interrumpe la transición tonal del gris verdoso al gris azulado separándoles como referencias espaciales, pero alrededor de la cabeza de la mujer notamos indicios del mismo verde del suelo mezclado suavemente con los sólidos grises de la pared. De esta manera percibimos que en realidad se trata de un planteamiento cromático basado en cuatro colores: blanco, negro, azul y verde en el que las transiciones tonales fueron interrumpidas por la franja negra horizontal y por la cortina vertical que forman estructuralmente la “L” que soporta al cuadro



Lám. 23 Estructura en “L” de “Composición de gris y negro. No. 1”.

Vayamos a la cortina, que como tal, nos tapa una entrada o un pasillo, pero compositivamente ocupa un tercio del cuadro. En la forma de esta tela se mezclan las dos tonalidades básicas del cuadro: la gris verde del suelo y la gris azul de la pared, derivando en una tonalidad intermedia entre la claridad de estos tonos y la negrura del vestido de la mujer. Las figuras que estampan la cortina parecen esparcirse azarosamente sobre ella en lugar de estar impresas. Los puntos más claros de estas figuras son del mismo gris de la pared y con su distribución azarosa colaboran para alterar la uniformidad que por momentos domina al cuadro.

La “nota” más fuerte de “Composición en gris y negro” la da el cuadro pegado en la pared. Los otros puntos donde el blanco aparece casi sin mezclarse con otro tono son los holanes de las mangas y el tocado en la cabeza de protagonista. Pero a diferencia de éstos que son de una cualidad transparente el marco del cuadro resalta por su solidez, acentuando así la austeridad que embarga a toda la pieza, ya que este es un cuadro cuyo marco para nada es ornamental. Por esta blancura encuadrada solidamente, las transparencias en el velo y las mangas se convierten en débiles ecos que anuncian un tono más fuerte.

El tratamiento técnico es coherente a la intención con que se realizó este cuadro, permite las ya mencionadas transiciones tonales de un gris verde a un gris azul con la certeza que da el saber que tono precede a otro y tiene el carácter de una “impronta” a la que no le antecede ninguna premura, más bien es cautelosa y sin buscar algún regodeo técnico excesivo, al igual que Hals, esta pincelada define no describe (por “definir” entendamos a esa puntualidad que una pincelada bien ejercitada llega a tener y que resuelve con precisión el brocado de una tela o el volumen de una cabellera economizando los recursos técnicos).

La réplica

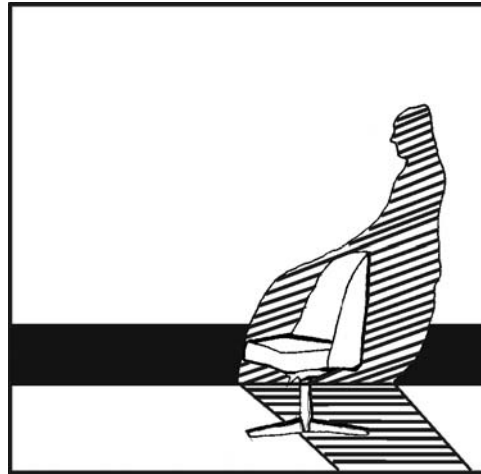
Habíamos mencionado que una característica que vuelve a fin al género del retrato con el del bodegón esta en el hecho del que en ambos se potencialice aquella relación elemental de fondo y figura porque la atención visual se concentra en un sólo motivo (o motivos en el caso del bodegón) permitiendo también un ejecución técnica, económica y certera. Pero mencionemos para ejemplificar claramente dos casos donde los retratos se “objetualizan”. Uno es el retrato cubista y otro la ya mencionada “Freidora de huevos” de Velázquez donde la mujer posa sin ratificar una intención que nos señale una situación social o emocional. Ella posa rodeada de objetos que la integran a una composición que no es propiamente la de un retrato, pero por la presencia humana tampoco es un bodegón. Aquí el individuo retratado es propuesto como un elemento más en la totalidad del cuadro. La freidora al igual que la madre de Whistler esta de perfil, anulando la posibilidad de comunicar su mirada con la del espectador, aquí esta el truco, porque la mirada del retratado supondría además de comunicación, un rasgo específico de individualidad que resaltaría sobre los objetos, en tal caso -como un Rembrandt- esta mirada nos diría algo.

Difícil es realizar la réplica de un cuadro en el que se ejecuta ejemplarmente algunas de las premisas en las que se baso la producción de las réplicas anteriores. Es decir, un rasgo que volvió común a dos de ellas fue la modificación de una escena angular o basada en la perspectiva a una frontal donde los elementos se ubicaban por planos (“Mujer tocando el laúd” de Vermeer e “Interior” de Degas -pues en el caso de la “Vocación de San Mateo” la frontalidad estaba ya dada en el planteamiento original y la escena sólo se recortó en la parte inferior-) además del control de una paleta basada en una mínima cantidad de colores. Sin embargo, la iluminación del cuadro de Whistler es neutral y carece de cualquier indicio ambiental o dramático como podría ser un claroscuro, pero ello se debe a que, como hemos visto, las intenciones del pintor eran otras y que sólo requería de la luz suficiente para desarrollarla. Si este cuadro se adelantaba a dos de nuestros objetivos había sólo dos formas de reproducirlo: una era respetarlo, haciendo una copia fidedigna de él ya que, al reproducirle con apego, se satisfacían también algunos de nuestros intereses. La otra era acercársele con aquella actitud ambigua de respeto y alteración con la que se produjeron las otras piezas.

Ahora bien, la intención de esta quinta réplica fue realizar una pieza donde quedara de manifiesto la relación elemental de fondo y figura en la cual el ejercicio tonal de grises tuviera prioridad para entender su funcionamiento en esta dicotomía. Hemos señalado que en el cuadro de Whistler la “nota más alta” es el marco blanco del cuadro colgado en la pared. En oposición está el vestido negro de la mujer y con una tonalidad intermedia estaba la cortina en el extremo izquierdo. Estos tres elementos fueron eliminados, pero la franja del guardapolvos que dividía al suelo de la pared fue respetada, así contábamos sólo con el suelo y la pared para llevar a cabo nuestro propósito ya que, además, no contaríamos con los otros elementos del cuadro original. Pero si el vestido era eliminado también quedaba fuera gran parte de la presencia de la retratada, vaciando la escena de un protagonista. Por deducción concluimos que nos

quedarían una cabeza y un par de manos flotando a la mitad del cuadro, escena que nada se ajustaba a nuestras intenciones. Para evitar tal situación se conservó la silueta de la mujer pero transformada en una sombra posada en la pared. Con ella se solucionaban dos problemas: la presencia humana, aunque insinuada, se conservaba en la réplica y en ella se aplicaba la función que en el original tenía la cortina, que era el elemento tonalmente intermedio entre la clara solidez del marco y el negro del vestido (lámina 24). Así, con una mayor cantidad de negro, se mezclaron el gris verdoso del suelo y el gris azulado de la pared en la forma específica de esta sombra.

Antes de la sombra la pared había sido pintada con una tonalidad gris más aséptica que la de la original, es decir, con pocas apariciones de azul que, sin embargo, seguían siendo perceptible. Esta tonalidad de un gris casi uniforme se obtuvo básicamente al mezclar una mayor cantidad de blanco con una menor porción de negro y azul cobalto. Entonces teníamos ya dos tonos en el mismo lugar: la pared pintada con una base clara y la sombra de una tonalidad más oscura en la que se mezclaron el verde del suelo con el gris claro de la pared añadiéndole mayor cantidad de negro marfil. La franja negra de los guardapolvos fungía como el tono más bajo de esta escala de grises, entonces hacia falta la “nota más alta” la que diera el acento definitivo a la escena.



Lám. 24

Esquema compositivo de la réplica en el que se ha eliminado la cortina y que nos presenta sólo dos elementos espaciales: la pared y el piso.

En el cuadro original detrás de la humanidad de la mujer aparece la silla en que se sienta, se ven apenas su respaldo y las patas traseras. Si habíamos hecho una sombra de quien se sentaba en ella, esta silla debía aparecer vacía y solitaria en una estancia, ya de por sí austera, convirtiéndose en la única protagonista de la réplica. La silla de Whistler, por lo que alcanzamos a ver, es de madera y sin ornamentos, sólo un par de líneas oscuras -que por su posición- deducimos que son patas y respaldo. Si hubiésemos respetado este diseño la silla se habría empalmado con los grises oscuros de la sombra perdiendo definición, por lo tanto se cambió por una silla cuyo diseño fuera más voluminoso y que poseyera un color que diera la “nota más alta”. Fue así que se escogió a la que se representa en la réplica pues con su presencia se solucionaban ambas necesidades, su diseño pertenece a la clase de sillas que encontramos en cualquier sala de espera y su forro de piel sintética blanca y sin estampado contribuye para que cromáticamente diéramos la cuarta nota en esta mínima escala de grises. Así teníamos una figura de una notoria presencia blanca sobre un fondo gris cuya cualidad tonal era más bien escasa, por lo que el blanco de la silla se volvía firme haciéndola resaltar sobre uniformidad austera del fondo.

Con una pared en la que se posa la sombra, un suelo en el que se prolonga su figura y una silla anónima al frente, la réplica resultó en una estancia carente de cualquier narración y audacias formales. Lo único apreciable en ella es esta transición tonal que va del verde grisáceo del suelo al gris azulado de la pared, y la sombra en que ambos se mezclan teniendo en la silla y en la franja del zoclo los colores básicos para las transiciones basadas en el blanco y negro (lámina 25). La producción de una escena tan neutral como esta a pesar de su estructura tan escueta tuvo una virtud que le volvió interesante, nos acercamos a través de un planteamiento cromático a las cualidades que pueden desarrollarse con una propuesta espacial derivada de la relación fondo y figura. Establecer desde las primeras mezclas de color la base con la que se pintó la pared y la sombra que prepara ya el lugar en que se ubicará la figura (la silla), fue un proceso que, si bien es cierto es mínimo, nos acercó en la práctica a esta relación que nos muestra una cosa específica en un espacio específico y que fue el motivo paralelo por el que se reprodujo la réplica.



Lám. 25 Aspecto de la réplica como una sola pieza.

Una variante.

Si en estos términos mínimos, meramente formales, la réplica era efectiva carecía sin embargo de un eco que la relacionara tácitamente con el original. Como posibilidad -sin considerarle parte íntegra de la idea básica- se produjo una segunda pieza de formato rectangular vertical (la otra era un cuadrado) en el que se pintó el cuadro que en el original cuelga de la pared. La intención fue sólo observar la suma de un cuadro austero a otro cuya reducción era más extrema, con la posibilidad de encontrar una relación cromática y espacial entre los dos elementos pintados con el mismo color, pero con diferentes ubicaciones: el blanco de la silla del primer cuadro, en el primer plano y el blanco del cuadro de la segunda pieza en la pared que vendría siendo un segundo plano. El resultado fue una mutua anulación, ni la silla cobraba relevancia como separadamente lo hacía ni el cuadro colgado era la nota más alta como en el original (lámina 26).



Lám. 26
Aspecto de la réplica con dos piezas.



Cuadro original



Réplica

CAPÍTULO 5



NUEVOS CUADROS

“Caminar por el camino que otro anduvo
no hace menos originales nuestros pasos”.
F. Segovia, *Jorge Cuesta. Poesía*, p. 18

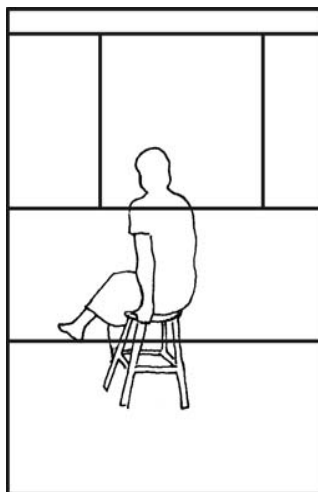
Los pintores siempre se han apoyado en el trabajo de otros para conformar su propia propuesta. En los registros biográficos sobran las líneas de admiración por colegas del pasado, tampoco faltan los señalamientos hechos con fascinación de alguna exquisitez técnica que vuelve al que refiere y al referido cómplices de algún conocimiento considerado oculto. Esta complicidad es más bien una especie de herencia cuyo valor esta en la reexploración de una senda ya caminada. Por lo tanto no nos sorprendemos cuando Giacometti reconoce un eco de su obra en los iconos egipcios, ni cuando Cézanne se propone al final de su vida construir una apoteosis dedicada a Delacroix, o ver a Francis Bacon hacer una pausa respetuosa ante la proyección de un Velázquez, cuando, anteriormente había descalificado a algunos pintores contemporáneos, Rothko entre ellos. Subjetivos o evidentes cada uno de estos casos tuvo un motivo particular para nutrirse de algún plato bien cocinado del pasado.

Nuestro caso es más específico; reproducimos seis cuadros importantes en la historia de la pintura para que, basados en esta práctica, hacer otro grupo de piezas con una composición propia. En esto consiste la segunda parte de éste proyecto: en la producción de cuatro piezas originales en las que se aplique la experiencia obtenida durante la realización de aquellas réplicas. Al hablar de experiencia hablamos de una paleta, un tema, una forma de manejar la luz, etc. Se trata de un ejercicio residual, pintaríamos recordando las piezas anteriores. Recurriríamos a la memoria no a la bitácora para aplicar sólo los trucos o el conocimiento que por su relevancia se añadieron a la memoria de nuestro acervo técnico. Ello significaba también una relativa libertad; ya no se buscaría la asimilación de algún método, más bien se asimilaría aquella experiencia a un método propio. Cada cuadro sería depositario de un conocimiento obtenido, como si se tratará de una prueba final. Por lo tanto habría necesariamente, cierto parentesco entre las réplicas y las piezas “originales”. Aunque es necesario aclarar que no buscaríamos una influencia provocada, ya que, si el conocimiento o la experiencia obtenida fue mínima los nuevos cuadros expondrían su autonomía sin disminuir su valor.

PRIMER CUADRO “BREVE INTERIOR”

Para la producción del primer cuadro recurrimos a dos réplicas de las que nos apropiamos tanto la propuesta temática como el manejo de luces o la iluminación. De “Mujer que toca laúd” de Vermeer, recuperamos la paleta con la que especulamos para recrear aquellos efectos de luz, a saber, ocre, amarillo nápoles, siena, blanco y azul cobalto para las zonas claras y siena tostado sombra de tierra y el mismo azul cobalto para las oscuras. Y de “Mujer que ve por la ventana” de Friedrich extrajimos la temática que a su vez nos sugería ya la ubicación espacial y la pose de la protagonista: al centro del cuadro y de espaldas.

Nuestra intención fue producir un efecto atmosférico en la iluminación de una escena de sencilla estructura compositiva: la mujer aparece sentada y dándonos la espalda mira al horizonte a través de una ventana que ocupa un tercio del cuadro (lámina 27). La protagonista esta enfundada en un vestido de azul profundo que provoca el recorte preciso de su silueta respecto a la claridad transparente del blanco azulado de la luz exterior y de los cristales de la ventana. El resto de la estancia -bajo esta ventana- es un fragmento de pared cuyo borde ha sido afectado por esta luz, al suelo en la base del cuadro la luz ya no lo alcanza a tocar y aparece parcialmente oscurecido, ahí se concentran los azules, las tierras y los sienas. En la parte inferior izquierda -para evitar que el suelo adquiriese la uniformidad de un plano oscuro sin cualidades tonales- se propuso una caída de luz que se recortaba como un cuadrado del resto del suelo oscurecido. Este pedazo iluminado sugiere, además de la ventana, otra entrada de luz que en el cuadro no se ve.



Lám. 27

Formato y estructura compositiva del cuadro “Breve interior”.

La escala del soporte es pequeña (40 x 30 cm.) con ella se pretendía darle un acento de intimidad atmosférica a toda la escena, aunque por la amplitud espacial de las ventanas tal intención no se produjo cabalmente (lámina 28).

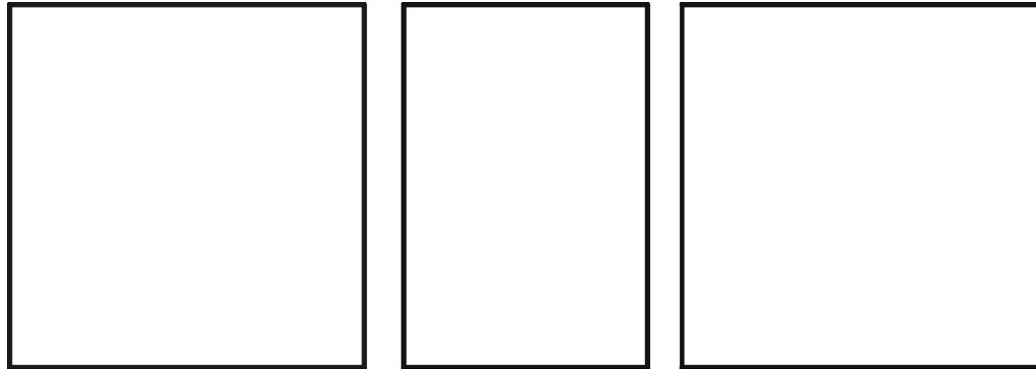


Lám. 28
"Breve interior".

El recurso técnico para producir los efectos de luz, fue el mismo que el de la réplica de Vermeer: una superposición de capas de color y su posterior devastación. Las capas tenían la mayoría de las veces una dirección tonal que iba del más sólido al más transparente (del azul cobalto al blanco de titanio por ejemplo). Las mezclas, además del uso de una espátula, se estarían devastando con una lija la capa más reciente, lo que permitía la apreciación de la capa cromática anterior, aunque es necesario aclarar que algunas veces no ocurre así, esta capa anterior había algunas veces que se perdía por la fuerza aplicada a la lijadora.

SEGUNDO CUADRO “MUJER DOBLE”

“Mujer doble” es el título de este cuadro que, como indicativo de una dualidad, nos exigió integrar pero a la vez aislar las dos personalidades de la protagonista en una misma composición. El díptico, entendámoslo aquí como una pareja de cuadros sin permutaciones ni interacciones estructurales, hubiera sido -aparentemente- el formato adecuado para esta situación temática en la que una misma mujer se nos presenta en dos situaciones diferentes. Pero además de este condicionamiento temático, quisimos construir una escena en la que interviniera un telón escenográfico que permitiera a su vez un manejo de luces con cierta carga teatral o dramática, así que la presentación del díptico, donde sólo se presentarían las dos personalidades de la mujer a manera de un par de retratos, era insuficiente y fue desechada. En cambio si manteníamos la idea de un díptico, solamente para separar a las protagonistas pero intercediéndoles otra pieza, la situación se volvía más compleja y daba lugar a una posibilidad escénica en la que ya podíamos incluir luces y una escenografía específica (lámina 29).



Lám. 29

Formato usado para el cuadro “Mujer doble”.

Entonces al agrupar los tres cuadros -dos de ellos de formato cuadrado en los que ubicaríamos a la mujer y el intermedio un rectángulo vertical- teníamos una franja horizontal dividida en tres espacios. En los cuadros laterales la escenografía es un muro que ocupa, en el primer cuadro una mitad y en el otro sólo un tercio. En la pieza intermedia tenemos una entrada o una puerta abierta, así que por ambos extremos, en los cuadros laterales, entra una luz que ilumina la superficie de ambos muros y la puerta del cuadro central ofrece un exterior profusamente iluminado. El resto de la espacialidad de las tres piezas la ocupa una oscuridad muda que no permite apreciar otro elemento escenográfico. Así teníamos un par de muros iluminados por una fuente de luz exterior en el primer plano de cada cuadro, una sombra negra en el segundo y una luz exterior -sólidamente enmarcada- por la puerta central al fondo, en un tercer plano (lámina 30).



Lám. 30

Estructura compositiva del cuadro "Mujer doble".

Con esta iluminación que se desvanece entre el primer y segundo plano, pero que en el fondo regresa con el marco de una entrada que se recorta geométricamente de las zonas de oscuridad, pretendimos emular el efecto de unas luces que se van apagando escalonadamente en un salón amplio y cuya última zona de luz es la salida que da al exterior. Para recrear los efectos de luz sobre los muros y la amplia zona negra aplicamos una paleta basada en la réplica de Caravaggio (ocre, verde, amarillo, siena, rojos, negros y azules) pero con una mayor cantidad de rojos óxidos y de negro humo.

Con la ubicación de los personajes se intentó ligar por distribución espacial y luces a las tres piezas. Sólo se trata de tres protagonistas, aunque se añadió una figura masculina en el primer cuadro (de izquierda a derecha) pero, a pesar de ello esta ubicación tenía que ser equitativa especialmente hablando y debía, además, darle al cuadro un toque de profundidad. De igual forma a una escena teatral donde el personaje principal del diálogo exige una mayor cantidad de atención por lo que la luz se concentra en él dejando al resto de los actores en una parcial oscuridad, procedimos de tal forma que en el primer cuadro encontramos a la mujer con una luz que la ilumina desde el suelo, pero tras el muro -en la zona negra- aparece la figura masculina rescatada de la oscuridad y que funge como elemento que escalona espacialmente ambos planos y nos dirige hacia la salida de luz en el cuadro central donde no hay ningún personaje. En el tercer cuadro tenemos a la misma mujer pero, como ya dijimos, con otra apariencia que ha sido iluminada de forma idéntica a su gemela en el primer cuadro, tras el muro ejerciendo la misma función de la figura masculina de aquella pieza esta una pared apenas perceptiblemente iluminada, estableciendo así una estructura simétrica que busca equilibrio entre las tres piezas (lámina 31).



Lám. 31. "Mujer doble"

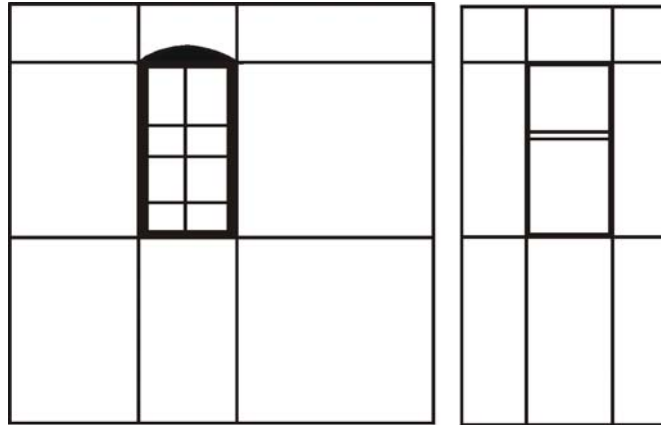
TERCER CUADRO “VENTANA HOPPER”

En cuatro de las seis réplicas que producimos encontramos un elemento que en cada una de ellas se repite. Tanto en el caso de “Mujer que toca el laúd” de Vermeer como el de “La vocación de San Mateo” de Caravaggio así como en “El fin de la reunión” de Menzel y obviamente en “Mujer en la ventana” aparece, precisamente la ventana que a veces de una forma discreta o claramente percibible forma parte de las cuatro composiciones originales. Para Vermeer es la entrada de una luz paulatina, Caravaggio -contrariamente- la cierra. Con Menzel es el marco de un interior que se promete cálido y para Friedrich siempre frontal, la ventana es el segundo protagonista de su cuadro a la vez una promesa de libertad.

De diferentes maneras la ventana se volvió una constante discreta de cada réplica, así que decidimos convertirla en el motivo principal de la pieza que ahora nos ocupa. Ya no como parte de un escenario en el que se desenvuelve la escena, sino como el único punto de atención en una composición dedicada a ella. Para la circunstancia temática recurrimos a los contenidos usados por un pintor “contemporáneo” en cuyas composiciones notamos también cierta fascinación, hablamos de Hopper y su visión urbana. Si las piezas anteriores eran réplicas “formales” de otros cuadros, esta vendría a ser una especie de réplica temática de varios cuadros de este pintor, una pieza que retomaba temáticas como el aislamiento y la indiferencia, para lo que la ventana como elemento adosado a una fachada testigo de tales situaciones podía colaborar adecuadamente.

La pieza esta conformada por un par de cuadros, (el primero es un cuadrado de 70 x 70 cm. y el segundo es un rectángulo vertical de 70 x 30 cms.) En cada uno, a la misma altura se halla una solitaria ventana que enmarca en su interior una escena por la que ambos contrastan (lámina 32). Tras la ventana del primer cuadro se halla una mujer de espaldas desnuda que se seca el cuerpo, escena próxima a las *Toilets* del siglo XIX. Lo que nos obliga a “enfocar” inmediatamente es la ubicación central de la ventana en la superficie además la fachada sobre la que se adosa es de un blanco plano con leves transparencias azules mientras el marco de aquella es una línea negra y sólida. Las paredes del interior fueron pintadas en gris para establecer una modulación tonal. Esta uniformidad blanca de la fachada retracta a la luz por lo que es indicativo de una escena diurna, horario propio para una escena de baño. En la parte interior izquierda se perciben apenas las ramas de un árbol de modesto follaje cuya sombra incide tenuemente en la superficie blanca, apuntando nuevamente el horario diurno de la escena. En contraste, el segundo cuadro (el rectángulo vertical) es una superficie de un azul profundo donde la mezcla con el negro inicia el efecto de contraste. La ventana de esta pieza nos deja ver a un payaso (extraído del cuadro *Soir Bleu* de Hopper, algunas fuentes lo señalan como un posible autorretrato o una ilustración del estado en que a veces se encuentra cualquier artista, es decir en palabras del propio Hopper el pintor puede llegar a ser un loco, un bufón o un mago) bebiendo y bañado por una luz verde artificial (lámina 33). Si retomamos aquella reflexión de Calabrese donde el blanco y el negro apuntan una función simbólica como el día y la noche, aquí tenemos claramente asignado a que personaje pertenece cada horario y color. Así las analogías y los contrastes temáticos están dados por la separación de los cuadros, la escena que los ocupa, el color en cada uno de ellos y la circunstancia de cada personaje.

Respecto al formato debemos mencionar que si a esta pieza nos hemos referido como “un par de cuadros” es porque en ella no se planteó una interacción formal ya sea en espacio o tiempo como la pudiese haber al presenciar un díptico. Sólo pretendimos establecer un contraste temático y cromático entre ambas piezas a través de un mismo elemento, en este caso, una ventana y la fachada que la sostiene.



Lám. 32 Formato y estructura compositiva del cuadro “Ventana Hopper”



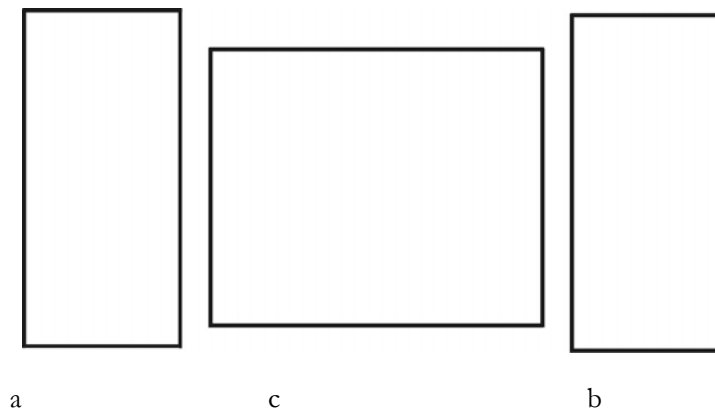
Lám. 33 “Ventana Hopper”.

TRES RETRATOS

Regresando a lo dicho en aquella breve introducción en la que rastreábamos algunos casos análogos a “Composición en gris y negro no. 1” de Whistler donde señalamos elementos en común, no obstante las distancias estilísticas y temporales apuntemos que las siguientes piezas fueron resultado de esta reflexión y no tanto de la “praxis” de la réplica. Retomemos entonces tres puntos de aquella introducción que nos permitieron tener una guía conceptual para la realización de estos tres retratos:

- 1) Un retrato individual se define formalmente como una persona específica en un espacio concreto, la austeridad de esta fórmula permite una mayor concentración del pintor en el retratado.
- 2) Blanco, negro y la derivación de su mezcla -gris obviamente-, con la permisión de algún otro tono como única gama cromática para cada retrato por realizar.
- 3) Que la pose del retratado adquiriera independencia a la hora de observársele autónomamente, pero que también permita una interacción con los otros dos retratos a través de la disposición espacial de cada uno, las zonas cromáticas en común o la añadidura de algún otro elemento que los comunique.

Vistas individualmente tenemos dos retratos con el mismo formato: un rectángulo vertical de 80 x 180 cms y uno horizontal de 120 x 180 cm. Esta alteración en las escalas se debió al hecho de que los retratados se presentan de cuerpo entero. Agrupándolas en un tríptico tenemos un formato irregular en la parte intermedia, pero sólido en los extremos donde se ubican los dos retratos que poseen las mismas dimensiones. Identifiquemos a los cuadros que poseen la misma escala y formato como: a y b, mientras al que se les diferencie en las medidas como: c (lámina 34).



Lám. 34 Formato para el cuadro “Tres retratos”.

En el primer retrato (a) presentamos a una figura femenina sentada de perfil sobre un banco. La dirección de este perfil -hacia la derecha- induce la dirección de la lectura al agrupar las tres piezas (de izquierda a derecha) ya que con este retrato se inicia el recorrido visual, en caso de observarlas grupalmente. En la producción de este retrato se aplicaron dos de los tres puntos recién mencionados: los que dan prioridad a la gama tonal basada en grises y a la concentración de la figura. El espacio en el que ésta se ubica es un cerrado ángulo formado por dos paredes, una es en la que se recarga donde se agudiza la fuga espacial y la otra es frontal ocupa la mayor parte del cuadro; verdadero fondo sobre el que hemos dispuesto una contraventana. El suelo, como tal, sólo funge como base sobre la que hemos dispuesto algunos objetos que acompañan a la retratada cuyo vestido negro permite una definición precisa de sus contornos respecto al fondo grisáceo claro de la pared. La realización de esta pieza no tuvo mayores contratiempos, con un fondo de grises violáceos claros y con un figura vestida de un negro azulado teníamos resuelto otro de los tres puntos del programa por lo que concentrarnos en la figura significó una cosa: atender a los tonos de piel y a los volúmenes de una figura específica que hasta entonces, ni en las réplicas ni en las otras piezas habíamos tenido de atender como uno de los fines de la producción de un cuadro.

Habíamos dicho que en el fondo adosábamos una contraventana, la altura en que la hemos ubicado marca también la altura en que ubicaríamos el segundo cuadro que, si recordamos es más pequeño aproximadamente por 30 cms, anunciando así una posible integración.

El siguiente retrato (b), en el orden de realización -no en el que se presentarían las tres piezas conjuntamente, en tal caso sería el tercero- contiene a una figura masculina de pie recargado en el borde de una pared (una esquina) y se distingue del anterior, entre otras cosas, porque en él si se insinúa un foco lumínico fijo cuyos efectos se reparten en diferentes zonas del retratado a diferencia del anterior cuya iluminación era más bien neutral.

Esta fuente de luz se ubica en la parte interior del cuadro -el suelo-, situación que dirige a la iluminación de abajo hacia arriba, para resaltarla esta el fondo que antecede a la figura y que fue pintado con un negro uniforme de tonalidad rojiza que funge como un segundo plano vacío enmarcado por la pared en que se recarga el personaje (en la representación pictórica) y el límite físico del cuadro. Por su parte esta pared esta pintada con el mismo tono gris-violáceo del fondo del primer retrato, procurando así establecer a la distancia un eco cromático entre ambas piezas.

El propósito básico de este retrato fue precisamente enmarcar la figura con un fondo negro que la invadiera, anulando sí era posible sus contornos para integrarla a él. Pero en el límite inferior de este plano oscuro, el piso se recorta como un sólido bloque naranja-rosado cuya luz sostiene al personaje y le provoca una sombra que se funde con el plano que la antecede. El origen de esta luz no se muestra en el cuadro; es sólo un efecto aislado que pretende emular a la luz desprendida de un monitor o pantalla en un rincón oscuro.

La iluminación que el retrato adquirió le daba cierto dramatismo al espacio, este hecho se aprovechó para resaltar algunas cualidades del personaje: como la mirada y la rigidez de su postura, además de la disposición de algunos objetos que le acompañan y que corroboran su personalidad.

La dirección en que el personaje se recarga -en diagonal hacia la derecha, donde esta la pared- es contraria a la del primer cuadro donde, sin embargo, el perfil de la retratada ve hacia la derecha, encontrándose con la mirada del retratado que acabamos de describir. A enfrenar ambas miradas pensábamos ya en el tercer retrato que iría en medio de los dos y que sería el punto en el que las miradas de los retratados se encontrarían.

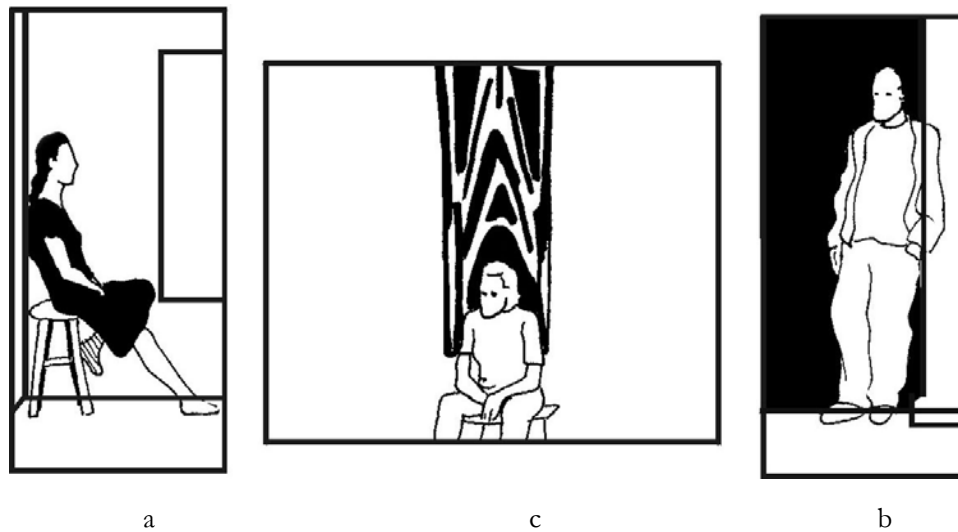
Como habíamos apuntado al principio, el tercer retrato tiene una alteración en la escala que le convierte en una pieza de menor altura y mayor anchura que las otras dos, por lo que al ponerla en medio de aquellas queda un margen de vacío físico respecto a la altura de los cuadros laterales, para ser específicos, hablamos de una pieza central horizontal recortada y suspendida entre dos de sentido vertical y menor anchura.

Recalquemos que la guía para la elaboración de cada pieza fue aquel breve programa basado en tres puntos: en el primero señalamos la mayor atención tanto técnica como visual que permite el retrato, en el segundo propusimos una gama cromática específica (blanco, negro, gris) y en el tercero abrimos la posibilidad de interacción en las tres piezas por realizarse.

Con la aparición del tercer retrato (c) se indagaría en esta última opción, la de conjugarlos en un trío. Esta alternativa, sin embargo, no era primordial sino opcional; los retratos desde el principio fueron pensados como cuadros individuales, pero esta opción de agruparlos nos obligó a pensar paralelamente en algunos elementos de enlace, como las miradas de los retratados, su ubicación espacial y la paleta.

Hemos dicho que, el tercer retrato, por ser un rectángulo horizontal resaltaba por su anchura (poco más de lo doble que los otros) y espacialmente era la zona más amplia al verles en conjunto. La altura no obstante era aproximadamente de 60 centímetros más corta y nos impedía incluir otra figura de pie, por lo que decidimos presentar otra figura sentada pero en este caso de frente. Aquí, la posibilidad de agrupación corría un riesgo, ya que al definir la posición del retratado definíamos también su situación espacial, es decir, al estar sentado en un formato de tendencia horizontal y de menor altura que los cuadros laterales cuyo sentido es vertical, su posición debía conciliar estas irregularidades de la escala y no profundizarlas. Pintar una figura sentada significaba incluir en la escena el soporte de la pose, la silla, cuya presencia, a su vez, resultaría en delinear el suelo que la sostiene, el nivel de este suelo no correspondería al de los otros retratos (ubicados casi a la misma altura) por la carencia precisamente de casi medio metro en la altura del formato, situación que rompería aquella posibilidad de una presentación conjunta dándole a la espacialidad del conjunto un carácter escalonado y no el frontal al que se pretendía desde el principio.

La única solución fue presentar una figura recortada en la parte inferior anulando así la presencia del piso que alteraría toda la pieza. Entonces el punto focal de la pieza intermedia (retratado) quedaba demasiado abajo por lo que la anchura del formato resaltaba aún más como un plano vacío sin razón de ser. Para enlazar este retrato con los otros dos debía añadirse un elemento de marcada verticalidad que se hermanara con el formato de los laterales. Para ello recurrimos a la representación de una tela negra estirada y ajustada a unos clavos en sus bordes ubicada tras el retratado. De tal manera que ahora el peso visual se prolongaba en forma ascendente y no recaía en el borde inferior del cuadro (lámina 35). Para acentuar tal verticalidad, el resto del cuadro que se había vuelto un vacío plano fue pintado del mismo naranja rosado ocupado para el suelo de los otros retratos. Teníamos así una franja negra vertical recortada sólidamente de un fondo de tonalidad clara y cálida. Este naranja rosado paso de ser un color subordinado a aquellos pisos a convertirse en la zona cromática más importante de las tres piezas; la del fondo de retrato de en medio. Por lo que el segundo punto de nuestro programa se cumplió sólo parcialmente. Aprovechamos la presencia de la tela -casi como un cuarto protagonista- para darle un efecto envolvente a través de su dirección y la forma de sus pliegues sobre el retratado.



Lám. 35
Estructura compositiva del cuadro "Tres retratos".

Finalmente nos encontramos con una estructura inevitablemente casi simétrica (lámina 36) pero construida procesualmente y no de la manera de quien la ha dispuesto desde una planeación precisa. Improvisación: virtud y defecto de un formato no calculado.



Lám. 36. "Tres retratos"

CONCLUSIONES



“-La pintura es un género como tantos otros- dijo Oliveira.
No hay que protegerla demasiado en cuanto género. Por lo demás,
por cada Rembrandt hay cien pintores a secas,
de modo que la pintura está perfectamente a salvo.
-Por suerte- dijo Etienne-”
J. Cortázar, *Rayuela*, p 191

En la película de Franklin J. Shaffner titulada “Los niños de Brasil” se rescata un tema que en la época de su exhibición, sin duda, provocó algún debate entre los espectadores, aunque actualmente dicho tema nos podría parecer muy revisado y asociado a las revistas de divulgación científica. El tema que dicha cinta plantea es el riesgo que conlleva realizar una reproducción incontrolada de un elemento único, en este caso, se trata de la estructura genética de Hitler que al ser repartida por el mundo en diferentes embriones traerían a la vida, no uno, sino varios *Führer* dispuestos a consumir la conquista nazi postergada. Así, a través de un proceso científico: la clonación, al espectador se le propone un dilema moral. Para el bien del mundo la misión fracasa, pero lo que de este filme nos interesa y que antecede a la moralidad; es precisamente la imposibilidad de rehacer a una persona en cada uno de sus rasgos: los Hitler infantiles crecieron en condiciones minimamente diferentes a las del original, pero eso bastó para el fracaso de la misión que les habían encomendado, por lo que el sentimiento de superioridad y dominación jamás germinó en ellos. Los niños eran una reproducción perfecta pero sólo en un sentido estrictamente fisiológico, no en el emocional, que en caso de producirse, hubiera igualado cabalmente al modelo original.

Ahora bien, copiar un objeto puede ser más fácil que clonar una persona. En este proyecto hemos escogido reproducir cuadros y tratamos de desarrollar esta tarea con metas más claras y sencillas que el *leitmotiv* de aquella película: aprehender, aprender. Así que durante la descripción de cada réplica usamos el término reproducción, que es para el lenguaje de los medios de comunicación una palabra también muy común porque, efectivamente ellos también reproducen, aunque no piezas pictóricas. Sin embargo, mientras que para ese lenguaje reproducir significa repetir o serializar de una forma homogénea un texto o una imagen cuyo fin es, precisamente, su difusión, para nosotros, en cada réplica, significaba un simple re-hacer. La diferencia está en que aquellos graban o registran para reproducir y nosotros reproducimos para registrar, pero comprendiendo, lo registrado y así acercarnos a una manera específica de hacer cuadros, a la que, sin embargo no consideramos la única ni la más valiosa. En términos formales, lo que pretendemos reproduciendo cuadros no es más que realizar una redistribución de algunos elementos que componen la escena de un cuadro particular, pero tomándonos ciertas libertades en los formatos, que por lo regular tuvieron una conformación cercana al díptico. Así, personajes, puertas, ventanas fueron reacomodados en función de nuestros intereses pero respetando siempre el planteamiento de las luces y por ende, el del color (aunque al apoyarnos en una imagen impresa podríamos decir que las luces y colores de nuestra réplica no fueron más que una especulación). En la historia de este oficio, lo que aquí llamamos reproducción o réplica, tenía en otro tiempo un nombre diferente, uno más conciso y restringido para la práctica pictórica: la copia.

La copia es un método didáctico tan viejo como viejo es el arte de producir cuadros “originales”. La figura del copista, claramente identificable en la época de los grandes talleres en los que como alumno, el pintor tenía que iniciar su aprendizaje copiando originales del maestro o de algún pintor de renombre, hoy es intermitente y casi exigua (aunque repentinamente nos lo encontremos frente a un cuadro en algún museo). Él copiaba para aprender o para vender, como alumno tenía que cumplir con el maestro, como profesional con el cliente (en nuestro caso no teníamos ni la primera, ni tristemente, la segunda presión). Pero el copista, si se decidía a transgredir las condiciones, podía hacer de su obra un fraude y se convertía en un falsificador al emular no sólo lo pintado, sino también el sello con que se autentifica un cuadro como pieza única y obra de un genio creador: la firma. Una copia no debe pretender más cosa que aprender, es humilde en sus metas que, en aras del conocimiento la vuelven permisible para las instituciones culturales. Pero una mimesis fraudulenta, si quiere ser efectiva debe ser una copia perfecta, su práctica está siempre cubierta por un velo de clandestinidad porque precisamente ahí está el delito: pretender estar hecho con la misma inspiración y materia del original que ha imitado. Pero hay casos como el de Mike Bildo cuya fama y fortuna llegaron cuando sus falsificaciones de Picasso comenzaron a cotizarse como “un plagio auténtico realizado por Mike Bildo”. En este caso aunque el cuadro contenga la imagen copiada de un Picasso se vuelve “un Bildo” de la misma forma en que vemos “un Miró” o “un Balthus”; la copia vuelta original gracias a la oficialización del mercado.

Hoy nos encontramos en una era de reproducciones, no sólo de productos visuales (videos, películas, revistas, etc.), sino también de discos, juguetes y de cualquier otro objeto que supla una necesidad y que por lo tanto satisfaga una demanda. Todo es susceptible de ser registrado ya sea en una imagen o en un molde: seres, sucesos u objetos de arte que inevitablemente, a través de una reproducción física, impresa o transmitida, tendrán una oportunidad de difundirse por que cuentan con el receptor o medio adecuado. Habíamos aclarado que para la marea comunicativa y para el desarrollo de este proyecto el término reproducción tenía diferentes

significados, pero al identificar el intersticio que les separa del lenguaje mediático nos encontramos con una pregunta: ¿pintar es lo mismo que hacer copias?. Si actualmente hay decenas de recursos y procedimientos para reproducir una imagen, ¿porqué escoger el de la pintura? ¿hacer un cuadro es lo mismo que pintar? ¿son la misma cosa? Matisse: "...un artista debe darse cuenta, cuando razona, de que su cuadro es artificial, pero cuando pinta debe tener la impresión de que ha *copiado* a la naturaleza..."⁶⁶. Es esta una frase que evidentemente conserva mucho de aquel espíritu post-impresionista, en el que el genio del pintor se imponía poco a poco al espectáculo del mundo natural y lo inspeccionaba conforme a sus intereses. Aquí tenemos, primero, al cuadro como un "producto artificial" venido de la razón, construcción hecha de representaciones hechas al óleo: líneas, colores, cuerpos, un cuadro se convierte en contenedor de imágenes entre miles de imágenes hechas de otros materiales, así una oleografía (golpe final al copista) otro "producto artificial" podría empatarse con un cuadro en esta percepción. Pero Matisse apunta otra cosa, el pintor "debe tener el sentimiento de que ha copiado a la naturaleza".

La materia prima del pintor esta definida así como su actitud: sentimiento, trabajo y compromiso. Matisse encontraba dos fases en su propio ejercicio pictórico. En una, esta la razón que planea y estructura, cuyos resultados son evidentes y extrovertidos. En la otra, queda el momento que pertenece sólo al pintor frente a su modelo, un estado cercano al vidente, ahí, en ese "sentimiento", esta el motivo por el que un cuadro se aleja de una copia o una repetición. Copiar para Matisse es interpretar a la naturaleza.

Pero un académico italiano del siglo XVI hubiera debatido al pintor francés (es cierto, las distancias son enormes y variadas pero la ficción vale la pena porque en ambas opiniones esta la pintura como protagonista). El italiano impondría su gusto por otro valor: la *inventio*, a la que la *imitatio* se sojuzga como cualidad secundaria. Invención sobre imitación. Matisse no carece de razón pero no hay que olvidar que en sus años de madurez, su pintura se basó en los preceptos de la visión constructora de Cézanne y este último pretendía "hacer arte como el de los museos". Para el italiano la *inventio* era un aparato no sólo estructural sino también iconográfico y temático. Cézanne en cambio se concentra sólo en su carácter de construcción a la que potencializa en cada nuevo hallazgo. Digamos que mientras para realizar sus *inventios* el renacentista poseía planos y bocetos, Cézanne como única guía tenía sus ojos. Sin embargo, no debemos considerar a este francés como un pintor totalmente a-temático, no olvidemos su serie "Las bañistas" o su inacabada "Apotheosis de Delacroix" donde el tema también colabora en la conformación de estos cuadros. Cézanne aún sin los grandes temas míticos o religiosos estuvo siempre más cerca de un *inventio* que el impresionista fascinado por los cambios de luz sobre una fachada.

Inventar un cuadro -hacerlo- si lo consideramos objeto que nos presenta imágenes, puede sonar como un acto retrógrada si consideramos que el disparador de la cámara o el scanner nos darán resultados más inmediatos y fieles que lo pintado. Pero hay quien (todavía) en lugar de meterse a una cabina fotográfica y obtener al instante seis impresiones de su rostro en papel, prefiere encomendar su retrato a un pintor, esta persona ha preferido al retratista sobre la cámara porque ha sabido apreciar el "talento" de un pintor cuyo hacer es todavía físico (y no mecánico) y puede adaptarse a las dimensiones correctas del salón en que se colgará tal pieza. Pero si el pintor muere precozmente y este retrato hecho con *su pintura* se fotografía, esta toma puede reproducirse en una infinidad de ocasiones

⁶⁶ Dile, Gaston, Matisse, Hermes, Argentina, 1978, p. 26

y con diferentes fines (en este proyecto hemos aprovechado la capacidad de difusión de una imagen para realizar este proyecto) pero el cuadro original es bien sabido que no, este seguirá colgado en aquel museo o en aquella afortunada colección. En este momento el criterio italiano del siglo XVI la *inventio* adquiere relevancia y le adjudica al cuadro a través de su valor creativo otro de autenticidad única e irrepetible (por que se trata de un pintor ya muerto o del legado de un “gran artista” en caso de que el mercado y la fortuna crítica así lo decidan) Podemos materializar el automóvil de Leonardo o reproducir miles de veces “El Guernica” pero no su proceso indagatorio del bocetar, del ensayo azaroso y obstinado de una obra en gestión.

Para este criterio italiano la *imitatio* se relegaba a un lugar inferior porque sus resultados se remitían a las apariencias, al parecido superficial sin preocuparse por el núcleo que se halla bajo de ella. El reino de las apariencias es aquí la antítesis de la *inventio*, entonces entendemos porque a la fotografía se le ha llamado “el mejor *trompe-l’œil*” sin saber que el *trompe-l’œil* tiene mucho de *inventio*, adjudicándole sólo un valor a las apariencias a las que nuestra cultura visual le ha otorgado un sentido de realidad o veracidad inalterable.

La *inventio*, además de contener una solidez estructural que le diera eficacia a cada parte del cuadro, es decir, que cada parte del *corpus* total funcionase cabalmente, porque la efectividad o el fin último de una invención esta precisamente en verlo andar eficazmente. Para esta mente italiana inventar es ensayar, edificar, analizar, construir. Pero desde el Renacimiento y el Barroco la *inventio* pictórica ha adquirido otros sentidos- si la concebimos como el método único por el cual la pintura puede rebasar las simples apariencias-, nos encontraremos *inventios* tan diversos como pintores. Las “invenciones” de Rembrandt son diferentes a las de Archimboldo o de Balthus, cada una de ellas obedece claramente no sólo a una planeación geométrica o iconográfica sino a orígenes de otro tipo. Motivos para pintar hay muchos, uno es la ya referida búsqueda de semejanza o la reconstrucción de un suceso, si entendemos que el suceso es el acontecimiento que a pesar de verlo a distancia de alguna manera nos implica volviéndonos cómplices o participantes activos en su desarrollo y cuya única posibilidad de reconstituirse esta en la tela, entonces tenemos sucesos en los rostros (Ribera), en el paisaje (Turner), en la memoria (De Chirico) o en la propia visión (Cézanne). Borges lo dice mejor: “...los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas con el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo o, algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo (...) esta eminencia de revelación,(...) es quizá el hecho estético...”⁶⁷. La pintura como *inventio*, digamos también como artificio, era la posibilidad de lo que se ve y de lo que se puede ver: lugar donde se produce la composición de una sorpresa, otredad que se desprende de su autor, lenguaje que rasgaba la lógica y las inercias; medidas de lo real.

Sólo Rembrandt desde sí mismo pero con pincel en la mano percibió esa luz en los fondos que desconcertaban a Diderot y a Ernst únicamente le pertenece ese intersticio psíquico por el que se encontró con sus “paisajes apocalípticos”, ellos también son *inventio* pero como ya dijimos, diferentes. No obstante, también obedecen a una necesidad a la que urge materializarse y una vez materializada - como buen artificio- su eficacia llega a ser real, así lo comprobamos al detenernos frente a estas piezas. Son como una pieza cinematográfica que nos emociona porque han funcionado bien, pero diferente, en tanto que la película se proyecta, y en la

⁶⁷ Borges, Jorge Luis, Otras Inquisiciones, Alianza, Madrid, 2000, p. 56

pictórica percibimos la sustancia física sujeta a un soporte. Además la película podemos comentarla porque tiene un guión específico (no todas, es cierto) pero un cuadro de Rembrandt no; para comentarlo recurrimos penosamente al “¿ya viste esto...?”, “¡¡¡que bárbaro!!!”, “¡qué veladuras y qué composición!”. Insuficiencia expresiva: materia de hermenéutica.

Invento bidimensional; un cuadro posee una cualidad que, según R. Debray le da un carácter subversivo en una era acostumbrada a las lecturas. El cuadro siempre se ha remitido a lo que contiene: imágenes, signos, colores. Representaciones visuales adheridas a un bastidor. Pero no sólo se trata de un soporte coloreado, es decir, no sólo es un objeto. Para este autor la ambigüedad por la que la pintura siempre ha sido incomoda esta en ese relativo mutismo al que una imagen por ser visual le es inmanente. Un cuadro se ve no se lee. Pero esta ambigüedad es real y ha sido corroborada por un lado en la tendencia interpretativa que históricamente se ha esforzado por darle un sentido gramatical al cuadro, ahí se habla de fortuna crítica, iconografías, iconologías, contextos sociales, condiciones, etc. Pero también esta la otra concepción, que es más romántica: “el arte por el arte”, sin contenidos ni lecturas, la imagen en sí misma hecha para los ojos y no para la palabra (retomando lo dicho por Valery, Debray se pregunta: “... ¿porque disculparse al hablar de pintura?...”⁶⁸). La imagen pictórica se retrae como un signo que ataca nuestras frágiles conciencias a través de un sentido fácilmente seducible: la mirada. La imagen pintada es fáctica: sustancia arcaica que aún no se desprende de su función antropológica, es decir, la evocación o el conjuro. Y antecesora de la palabra a la que la ciencia supone una sofisticación del pensamiento, es capaz de remover en nosotros las mismas reacciones que un icono en un pueblo azorado por un funeral en el que se presentaba la efigie de su rey muerto, o la de un retablo primitivo en un pueblo cristiano.

Entonces, los ojos, ventanas de fascinación tienen ya una función táctil en el tratamiento técnico que un cuadro nos presenta: lo degustan, se encandilan en él porque la epidermis de una pieza pictórica es sensitiva, esta hecha con espátulas, aceites y pigmentos. Por eso, si bien es cierto que la pintura posee una fascinación inmediata venida por los ojos, también lo es el hecho de que ha sido construida, analizada y reinventada conforme a la época y el lugar en que se ha desarrollado. El ojo puede frenarse, atascarse en esta sensualidad, pero la pintura también puede llevarle a recorrer con admiración los palacios a los que, por ejemplo Tiépolo ha pintado integrándolo a esos enormes aparatos compositivos de los que el crítico italiano del XVI estaría orgulloso. Con Masaccio y Veronés la pintura es efectivamente una *inventio*, hay ahí un ojo constructor, pero con Caravaggio y Gericault además es un suceso y con Cézanne y Morandi la *inventio* es la reconstitución de las cosas reales *pero en el cuadro*, esta última es una ambición a la vez primigenia y ala vez culminante en la historia de este oficio. Estructura y envoltura, un cuadro es hueso y epidermis. Con Vermeer, realidad, suceso e *inventio* se funden.

La hoja en blanco del escritor, la tela en blanco del pintor. Ambas planas, ambas vacías, ambas son un cliché en la leyenda de la creación pero aquí tratemos de ir más allá de la obviedad que suponen ambos ejemplos. Una busca el adjetivo correcto, es el

⁶⁸ op. cit. pp. 43-45

testimonio más cercano al pensamiento: narra, es gramática. La otra induce, simboliza, engaña, es materia aglutinada a un plano, pero tampoco lo es totalmente. Debray señala que a ello se debe la actitud casi cínica y propia sólo de la pintura. Imagen que no se resigna a ese papel y quiere superar su consistencia meramente visual. Cuando la pintura se apropia de textos clásicos, mitológicos o evangélicos, dejando atrás aquella función primigenia por la que se evocaba los espíritus y se congregaba a la tribu, entonces la pintura pretende ilustrar, educa al vulgar o evangeliza a un infiel. Así la pintura se convierte en mecanismo político eficaz de difusión, porque ilustra y seduce al mismo tiempo. Llama al espíritu con sus lecciones pero también se le puede degustar con sus colores y tratamientos, esto sin tomar en cuenta la analogía moral que hay entre lo bueno y lo bello y que es otro binomio cómplice de esa misión política, ¿dónde está el mérito en ilustrar una moraleja que ha sido escrita, que en un libro se lee claramente y además puede imprimirse cientos de veces? Cuando la pintura ilustra deja de ser una superficie de colores y líneas, porque también la motiva un enunciado, un mensaje, ahí está el muralismo mexicano: “no hay más ruta que la nuestra” el publicista visual con el *software corel* corregiría la sentencia “no hay más ruta que lo visual. (Lejos está el tiempo del *tlacuilo*, en cuya obra se empataba el oficio del pintor con el del escritor). De ahí la irritabilidad de Debray provocada por esa naturaleza ambigua que la pintura -según él- posee, y que se debate entre un origen claramente técnico o artesanal y el plus de un querer decir algo sin decirlo cabalmente: "...su dibujo es muy sucinto, lo que cuenta es el concepto, vaya, sólo los imbéciles se aferran a las superficies (...) ¿No es su concepto un tanto pobre? Yo no soy filósofo sino artista, yo trabajo en las sensaciones y las sustancias señor..."⁶⁹. Ironía certera de Régis Debray a la hora de describir la actitud del pintor, acusación que quizá nos resulte ventajosa.

La imagen que genera los medios de comunicación carece de esta ambigüedad, más bien pretende evitarla por lo que sus mensajes son claros.

Así, también gran parte de la imagen artística de hoy, es decir, oficializada por algún emporio cultural ya tampoco es ambigua, ha dejado de ocuparse de la muerte como origen para apostar por la contundencia en sus mensajes.

Antes Tarkovsky conformaba un guión, hoy “*Festen*” de Dogma define la crudeza de una temática ahuyentando la iluminación y el maquillaje (sin embargo, en los dos encontramos la misma puesta por convertir a la imagen en un elemento al que le es inherente un significado. En el primero la imagen es tiempo, pausa, contemplación. En el segundo, la imagen cinematográfica se reencuentra con toda su crudeza, desmaquillada: para un guión austero una imagen igual. A pesar de sus diferencias, en ambos casos la imagen trasciende sus destinos como mera referencia visual hecha solo para entretener, retoma algún significado para del espectador, que por su composición se detiene al contemplarla o por su crudeza se siente agredido), antes *L.H.O.O.Q* de Duchamp hoy los carteles de Bárbara Kruger. Antes los retratos de Giacometti pero casi al mismo tiempo las *stars* hollywoodenses de Warhol. No hay ambigüedad en D. Salle pero todavía la hay en Richter, A. López o E. Fischl.

⁶⁹ op. cit., p. 139

La pintura de Lucian Freud cuya principal virtud -es lugar común señalarlo- son sus “cargas” y volúmenes matéricos veredicto que aunque tiene mucho de verdad porque con esa insistencia en lo matérico este pintor ha cooperado para devolverle a la pintura una sustancialidad que con la avalancha hiperrealista había perdido, con sus cuadros la pintura vuelve a hacerse con la “carne del mundo”. (Inútil negar que la pintura exige un quehacer físico, al pintar se trabaja con sustancias reales que pueden pesarse en una balanza. Con este quehacer se genera una proximidad corpórea entre el autor y sus materiales. Laboriosidad que nos lleva aun actividad al que cualquier pintor se refiere con familiaridad: mezclar (el más sofisticado diría: combinar). Para producir un cuadro la mayoría de las veces al color y a las imprematuras hay que mezclarlas, dividir la viscosidad del pigmento y adherirlo a otro; revolverlo. Mezclar es una palabra de etimología muy terrenal, casi subterránea, a la que asociamos con otros términos como sedimentación y soporte, hacer o edificar. Frente a un ordenador que convierte cada tono cromático en una unidad numérica divisible a su vez en otra y que nos daría también infinitas posibilidades tonales sin necesidad de mezclar nada, la pintura posee desde hace algún tiempo el carácter de una arcaicidad exacerbada por su ejecución manual en la cual está implícita esta acción de mezclar. Pero es precisamente que por estas mezclas y adhesiones por lo que-en palabras- filosóficas a la pintura también se le relaciona con términos como facticidad o fenomenología ya que en ella hay siempre algo de terrenal y que se relaciona con nuestras experiencias, andando en este sendero es por el que la pintura se separa del píxel y la impresión.)

Pero si en la pintura de Lucian Freud han sobresalido esta clase de características es porque la mirada vuelve a hacer sensible la facticidad de la que se conforma un cuerpo humano, a los volúmenes en los que se deposita un ser con todas sus consistencias, durezas y blanduras -que es justo decirlo- con la homogeneidad lisa de la fotografía se habían perdido -es una facticidad cercana a los autorretratos de Rembrandt en la que percibimos la corporeidad de los rostros y la tesitura de las telas pero que al llegar a la mirada ya son otra cosa, con Freud los cuerpos vuelven a suspenderse en la soledad de sus consistencias y en el signo de sus gestos. Como su propio autorretrato en el que se reconoce como un cuerpo anciano y desnudo pero que retadoramente muestra espátula y paleta al espectador en un gesto de vigor.

Otros autorretratos pero esta vez hechos por Arnulf Rainer nos parecen ejemplares para apuntalar la intención de estas líneas. Sobre una fotografía de su rostro -efectivamente reproducible por cualquier medio impreso- este pintor imprimió el gesto de un crayón a la vez apresurado y contundente; marca de un estado y un momento específico. El rayón del crayón posee una dirección y fuerza específica (cosa que hace imposible su reproducción en el sentido copista) derivadas de una determinación cuyo origen sólo el autor conoce, pero que funciona como reflejo de la mueca del rostro fotografiado.

Estado o apariencia externa: fotografía, estado interno: crayón, gesto cercano al de De Kooning pero con otra estrategia: la fotografía se ocupa de un *shock* emocional pero la pintura le da una salida, un escape. Cabe preguntarse ¿donde esta el retrato: en la fotografía o en el tiro del crayón? ¿en cual de los dos se reconoce el autor? De la fotografía hay negativos, del rayón no, *inventio* catártico resuelto de un solo tiro, eficaz e intrigante. Igual que cualquier otro cuadro podríamos reproducir el resultado de un proceso, en este caso, una fotografía rayoneada, pero no su ejecución ni su concepción. Así, digamos que de Vermeer, especulando sobre la

distribución que formalmente componen un cuadro, reproducimos una imagen (la que nos llegó en catálogos y revistas). Pero no reproducimos *su imagen*; aquella que a él, lo llevó pintar una mujer tocando el laúd. Aprehendimos, no inventamos.

La pintura, a la que el mismo Debray reconoce como “imagen viva” tiene su última y principal cualidad en el hecho de ser una “...contingencia irrepetible...”⁷⁰. Libros, revistas, videos registran y multiplican infinitamente “La Última Cena” de Leonardo pero en el *Convento di Santa Maria delle Grazie*, el fresco se desmorona irremediamente. La inercia física es efectiva, los procesos de descomposición son irreversibles en cualquier objeto aún en los cuadros en los que no habría sustituto, entonces los arbitrios de la historia y de la estética lamentan la pérdida de “San Mateo y el ángel” perdido en Berlín durante la guerra o el invisible rastro de Apeles tan alabado por Plinio. Son “contingencias que no se repetirán jamás”, imágenes cuya presencia física es irrecuperable por no hablar de ejecución y concepción. Consuela saber -a pesar de lo dicho anteriormente- que al menos en el caso del fresco de Leonardo y en el cuadro de Caravaggio, éstas obras han sido fotografiadas y por este hecho se nos permitirá indagar en sus restos fotográficos. Como el patólogo con un esqueleto descifraremos la *inventio* en el sentido estrictamente italiano; con sus estructuras y puntos de vista o analizaremos las resinas y pigmentos en un laboratorio si logramos extraer un trozo de tela o pared antes de su total desaparición: “...con la ansiedad de quien tiene los días contados se agranda el furor documental...”⁷¹.

En comparación con pérdidas de este tipo - según el propio Debray- lamentaremos siempre en menor medida la destrucción de una fotografía (si conservamos el negativo, claro esta) o de un video porque hay en ellos la posibilidad de una reproducción seriada e inmediata, pero en el caso de un retrato pintado la pérdida se profundiza porque se trata de un rostro percibido y reconstituido en la tela por una mirada inimitable. He aquí la contingencia: un cuadro también nos enseña nuestra incapacidad inmanente de ver lo que el otro ve hasta que lo vemos precisamente en el cuadro. Entonces un cuadro es producto de una otredad que ajena viene a complementarnos con imágenes una sensación que sabíamos existente pero no palpable, la intuíamos pero no era clara, quizá por ello las visiones de los grandes cuadros nos resultan familiares y ajenos a la vez, porque descubrimos en ellos un elemento que creíamos pertenecía a nuestra percepción íntima hasta que la vemos clara y delineada en una tela, así aquella sensación o presentimiento se complementan. Por lo tanto, un retrato es un rostro único venido de una percepción única y si se pierden -aun siendo fotografiados- se pierden ambas cosas, sin posibilidad de una reproducción o mejor dicho de una regeneración.

El principio de muchas imágenes que actualmente llegan a nuestra mirada es el de transmisión como energía catódica concentrada en un ordenador o en la televisión. Estas imágenes pasan, se van, son hondas de telecomunicación. En cambio la fotografía o la imagen impresa nos parece más cercana porque tiene el papel como referencia física a la que podemos recortar y pegar a otras de la misma naturaleza. Es decir con ella todavía podemos realizar un archivo o una biblioteca. Pero con la pintura nos reencontramos todavía con cierto primitivismo táctil: “no tocar” leeremos siempre bajo una pieza pictórica porque su sustancia nos invita a corroborarla a través de la yema de los dedos. También encontraremos un “no tocar” bajo un monitor pero quizá sea una tienda

⁷⁰ op. cit., p. 241

⁷¹ op. cit., p. 26

electrodoméstica y no en un museo y la fotografía “mimesis perfecta” de la realidad tampoco llama a lo táctil, asombra con un *close up* pero no incita. Aunque, susceptible a una descomposición un cuadro es todavía un objeto blando, rígido o transparente y en aras de su conservación el museógrafo nos impondrá la tan familiar cédula del “no tocar”. Los ojos, vehículos perceptuales pueden recorrer a distancia un cuadro y volverlo táctil para el resto de nuestros sentidos, pero serán siempre los ojos y después las manos los que en ese orden registren sus cualidades matéricas.

Juan Sánchez Cotán es un pintor modesto entre los grandes nombres de la historia de la pintura, pero adquiere relevancia cuando se revisa la tradición de la “naturaleza muerta”. En una pieza perteneciente a este género que pintó en 1602 encontramos finalmente la comunión de la *inventio* italiana con la corporeidad pictórica. Sin mayor pretensión compositiva, cinco frutas se escalonan en una parábola ascendente y en el alfeizar de un marco gris reposan dos de ellas: una legumbre y un melón. La primera, con su forma cilíndrica rebasa el borde y parece asomarse fuera de la tela, truco que por lo regular vemos pero en cuchillos que apuntan su filo hacia el espectador, recurso bien conocido para provocar el *trompe l’œil*. Al marco le antecede un plano negro perfectamente encuadrado sobre el que flotan pendiendo de un hilo una manzana y una lechuga. Haciendo a un lado las posibilidades de una lectura religiosa, platónica o geometrista en esta tela encontramos resueltas de una forma certera y discreta las dos partes que conforman un cuadro. Vemos que hubo cuidado en la representación detallada de las texturas de la piel de las frutas; suave en la manzana, en pliegues con la lechuga, lisa en el melón y berrugosa en la del pepino. Todas ellas basadas en una exploración tonal del color verde enriquecida con la añadidura de amarillos y ocres para las manzanas, con naranjas rosados para la carne del melón cuya consistencia es transparente pero se vuelve sólida en la parte inferior que todavía tiene cáscara y en el gris del marco notamos también la presencia de este verde que domina cromáticamente junto con el negro del fondo todo el cuadro.

La *inventio* esta basada en una geometrización tan evidente que no abundaremos en este renglón del cuadro. Sin embargo, lo que consideramos como la verdadera *inventio* del cuadro-más allá de una estructura geométrica- está en el efecto de ingravidez que domina en la escena y que envuelve con una atmósfera casi religiosa a unas frutas tan comunes. Si Cotán hubiese decidido eliminar los hilos, la escena sufriría de un misticismo casi risible, pero he aquí otra ambivalencia: siendo él un hombre religioso decide evidenciar el truco del milagro que esta precisamente en los hilos que sostienen en el espacio a la manzana y a la lechuga. Para hablar de sustancias tenemos el melón abierto, para hablar de una *inventio* los hilos. El proceso por el que se creó este cuadro fue único y llegado a su consumación se vuelve irreproducible. La pintura como cualquier otro tipo de ejercicio creativo posee efectivamente esta imposibilidad de recuperación, pero podemos adivinar que hubo un momento para la “razón artificial” o para el cálculo en el que el pintor planeo la presencia de esos hilos y que la mirada, por otro lado, quiso copiar fielmente la consistencia jugosa o transparente de las frutas.

Por otro lado, la misión cultural de los medios de comunicación es democratizar la presencia de cuadros a los que la oficialización estética les ha dado el visto bueno. Entonces e inevitablemente veremos que el cuadro de Cotán cambia de un libro a otro; su color, sus dimensiones en cada página de cada libro será distinta. Pero la pieza que él pintó en El Paular seguirá colgada en la galería de las bellas artes de San Diego sin mutación alguna más que la de los procesos de desgaste y restauración. Como los Vermeer y los Velázquez, seguirá impasible en su mampara. La iconoclastía tan necesaria como el icono sacralizado en la iglesia o en el museo viene después, en los catálogos, los videos y los libros. Porque, finalmente, Duchamp le pintó bigotes a la Gioconda en un cartel, atacando al icono, pero no a la tela de Da Vinci. A propósito de actitudes revolucionarias Buñuel opinó alguna vez que él aplaudiría la idea de dinamitar el Louvre pero que en una práctica real la condenaría. Ello se debe tal vez a que la eucaristía y la estética son términos que, en nuestras mentes aún enfermas de nostalgia y de una anacrónica posmodernidad persisten: creemos que los cuadros, verdaderas *inventios* o no, valen la pena de ser resguardados:”cuando se vacían las iglesias se llenan los museos”.

ÚLTIMO APUNTE ACERCA DE LA LUZ

A quien incluye en su vida a la pintura como actividad recurrente, inevitablemente, tarde o temprano, le alcanza una pregunta: luz ¿sí o no? Puesto que los criterios académicos y la época de los grandes gremios han sido rebasados por todo tipo de vanguardias nadie nos reclamará si decidimos incluirla o no como protagonista activa en nuestras composiciones.

La cuestión es que hoy por el sólo hecho de mencionar a la luz como fenómeno digno de nuestra atención pareciera que nos revestimos de una aura romántica que nos hace olvidar un siglo de revoluciones artísticas que no la consideraron un elemento imprescindible para la creación artística. Sin ir muy lejos, en nuestra vida diaria nos podríamos preguntar ¿para que la vela si existe el foco? ¿Para que la fogata si hay reflectores? ¿Para que la antorcha si las calles con un circuito de iluminación publica son iluminadas en cada esquina? Es comprensible que tanto el hombre como el pintor actual ya no se preocupen por un fenómeno que pueden controlar con un simple *switch*. Así, tanto en la tela como en el mundo circundante la luz se ha vuelto un elemento hipotético porque sabemos que durante el día nos acompañara ineludiblemente y cuando este horario termine, en la noche, la electricidad nos la reabastecerá. Sin embargo, para bien o para mal las contingencias existen y un apagón nos obligara a recurrir a aquellos viejos métodos para producir, entonces de los cajones reactivaremos las bombillas de aceite, velas o los viejos artefactos que funcionan por combustión. Detengámonos aquí y hagamos un rápido ejercicio de asociación con esas tres herramientas que en otras épocas eran indispensables para generar luz, vela, antorcha y fogata: ¿Qué estado nos podría evocar cada una? Mencionaré tres que se me ocurren rápidamente: vela-retiro, fogata-contemplación y antorcha-denuncia. Ahora hagamos lo mismo con foco, reflector e iluminación publica. La asociación podría ser esta: foco-apagador, reflector-cine e iluminación publica-compañía de luz y últimamente: privatización empresarial. La diferencia que separa a ambas formas de producirlos y, por lo tanto, a las asociaciones que hemos hecho estriba en que las tres primeras provienen de un elemento primigenio que la electricidad ya no contiene: el fuego.

No describiremos aquí las cualidades arquetípicas de este elemento, nos basta con entenderlo como compañero evolutivo de la civilización humana para aceptar que fuego y hombre son viejos conocidos y que, ante la contingencia de un apagón, cuando encendemos una vela pareciera que nos reencontramos con alguien que independientemente de su poder destructivo nos ilumina. Pero la luz es un fenómeno vasto y no se resigna a un solo origen o transmisor. Así como la rotación de éste planeta nos cubre con el día y la noche, así también la aparición de una vela en una habitación que carece de iluminación nos dará penumbras y zonas parcialmente claras, nos acercara más al tejido terso o rugoso de las cosas y las personas. Los rostros nos revelaran nuevos ángulos o gestos insospechados y aunque el lugar que recorre la vela sea nuestra propia recámara nos moveremos con mas cautela quizá no por un miedo metafísico, pero sí para evitar un accidente ya que percibimos que donde falta la oscuridad se marca un limite para lo visible que durara al menos unos segundos mientras nuestra visión logra adaptarse a las penumbras inesperadas pero si la electricidad alarga su ausencia necesitaremos de la bombilla de aceite o de la vela para garantizar nuestro buen paso en esa zona familiar y desconocida a la vez.

Este proyecto pretendió hacer una revaloración del elemento luz, haciendo a un lado su estado hipotético que en la escena representada lo ilumina todo uniformemente, apreciándola, más bien, como aquel artificio que permite atmósferas, penumbras y da lugar –a la hora de la *praxis* pictórica- a transiciones cromáticas y tonales que dialogan para conseguir un efecto específico; por ejemplo Caravaggio nos obliga a hacer de las sombras un cuerpo consistente y profundo a la vez. Con la superposición de numerosas capas de azules verdes y sienas el fondo dejó de ser el soporte que ordinariamente antecede a las figuras para convertirse en una verdadera zona inexpugnable para los ojos del espectador. En cambio con Vermeer comprendimos que la luz también puede ser un suceso discreto y dilatado, cómplice siempre de una ventana o una puerta que le dejan entrar como si de un visitante ordinario se tratara, pero por la forma que toca las jarras, las sillas o los tapetes, pareciera largamente esperado.

Finalicemos con una reflexión que concilia a estos dos pintores, a los que aparentemente su estilo propio separa, Franco Russoli nos dice: “...Caravaggio, que es el antecesor obligado de todo artista realista cabal, elige el dramático enfrentamiento con el mundo que lo rodea, en cambio Vermeer prefiere una serena y natural concordancia de ese mundo con él; si Caravaggio ve las cosas y las figuras por los violentos contrastes de luces fulgurantes y abruptas, Vermeer se hechiza por la luminosidad risueña y burbujeante de los rayos solares. Trazando un parangón, nada inoportuno, con los pintores italianos de dos siglos atrás, podemos decir que el maestro lombardo es un Masaccio sumergido en la tenebrosa e inquietante noche de la vida romana entre los siglos XVI y XVII, y que el holandés es un Piero della Francesca que ha bajado por los umbrales renacentistas, a las cuidadas casa burguesas de la gente humilde y trabajadora de las Siete Provincias...”¹

¹ op. cit., p. 138

GLOSARIO

Aprender. Conocer algo sin afirmar ni negar nada. Esta definición la relacionamos a la actitud que debe adoptar quien realice la réplica de un cuadro.

Aprender: Conocer algo sin afirmar ni negar nada. Esta definición la aplicamos cuando hablamos de la copia de un cuadro: “el copista aprende no aprende”.

Leitmotiv (fr.) Tema

Réplica. Copia de una obra artística.

Replica. Acción de replicar, expresión argumento o discurso con que se replica.

Réplica. El significado que para este proyecto le dimos al término implica las dos acepciones antes mencionadas. Es decir, hacer una réplica implica –efectivamente- copiar algo- pero la segunda definición, la que involucra al verbo replicar nos permite, además, argumentar, explicar o dialogar con lo copiado, así lo explicamos en el capítulo uno.

Retinianismo. *Retiniana* fue el calificativo con el que Marcel Duchamp definió a la pintura postimpresionista, haciendo hincapié en la superficialidad y carencia de contenidos, que según él, esa pintura sufría. En la introducción de este texto aplicamos el mismo término pero a aquella pintura que procura vaciar al cuadro de cualquier intención compositiva y técnica que despierte en el espectador una reflexión o active sus capacidades perceptivas.

Scanner o escáner. Dispositivo electro-óptico utilizado en las artes gráficas para reproducir imágenes.

Stillebens (hol.). Vida silenciosa. Género pictórico particularmente desarrollado en la ciudad holandesa de Delft en el siglo XVII.

Soir Bleu. (fr.). Título del cuadro pintado por el norteamericano Edward Hopper y del que extrajimos un personaje para una pieza analizada en el capítulo cinco.

Trompe l'oeil. (fr). Engaña el ojo o trampantojo. Recurso plástico por el que un artista intenta hacer imposible a la mirada común la distinción entre el objeto pintado y el real. Además de esta definición, este proyecto considero al término francés como una herramienta casi extinta por la que el cuadro podía transgredir su estado de objeto y que por lo tanto implicaba una actitud del pintor que la utilizaba.

LISTA DE LÁMINAS

1. Jan Vermeer. “Mujer tocando el laúd”, hacía 1664, Óleo sobre lienzo, 51 x 47 cm.
Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.
2. Esquema compositivo basado en rectas y triángulos de “Mujer tocando el laúd”.
3. Esquema compositivo de la réplica.
4. Réplica hecha al cuadro “Mujer tocando el laúd” de Vermeer, Díptico, Óleo sobre tela, 80 x 60 cm.
5. Caravaggio. “La vocación de San Mateo”, hacía 1599
Óleo sobre lienzo, 322 x 340 cm.
San Luis de Los Franceses, Roma
6. Esquema en alto contraste de la diagonal por la que Caravaggio divide lumínicamente el cuadro.
7. Esquema compositivo de la réplica en el que se prolonga la diagonal de luz a otro cuadro aún sin un límite que la contenga.
8. Aspecto de la réplica aun sin incluir la tela que fungiría como límite para el haz de luz.
9. Réplica hecha al cuadro “La vocación de San Mateo” de Caravaggio incluyendo la tela en el extremo superior derecho que limita la fuga del haz de luz. Díptico, Óleo sobre tela, 70 x 105 cm.
10. Edgar Degas. “Interior”, hacía 1868
Óleo sobre lienzo, 81 x 114 cm.
Museo de Arte de Filadelfia.
11. Esquema compositivo de “Interior” basado en una perspectiva cuyo punto de origen es el pequeño cuadro ovalado que cuelga al fondo.
12. Esquema compositivo de la réplica donde se sustituye la asignación espacial basada en una perspectiva por una donde los elementos se ubican en planos.
13. Réplica hecha al cuadro “Interior” de Degas. Díptico, Óleo sobre tela, 30 x 100 cm.
14. Caspar David Friedrich. “Mujer en la ventana”, hacía 1822
15. Estructura compositiva del cuadro en la que resaltan: la distribución casi simétrica de cada elemento y la cruz que forman los listones de la ventana.
16. Adolph Menzel. “El fin de la reunión”.

17. Esquema compositivo de “El fin de la reunión” en el que se puede observar como la copa del árbol ocupa más de la mitad de la superficie del cuadro en la parte superior.
18. Estructura compositiva de la réplica hecha a “Mujer en la ventana” en la que se ha provocado una estrechez a la escena original.
19. Esquema compositivo de la réplica hecha a “El fin de la reunión”.
20. Esquema compositivo de ambas réplicas con el árbol como enlace.
21. Dos réplicas buscando un contraste. Díptico, Óleo sobre tela, 70 x 100 cm.
22. James McNeill Whistler. “Composición en gris y negro. No.1”, hacia 1871, Óleo sobre lienzo, 144 x 165 cm. Museo de Louvre.
23. Estructura en “L ” de “Composición en gris y negro. No.1”
24. Esquema compositivo de la réplica en el que se ha eliminado la presencia de la cortina y que nos presenta sólo dos elementos espaciales: la pared y el piso.
25. Aspecto de la réplica con una sola pieza. Óleo sobre tela, 45 x 45 cm.
26. Aspecto de la réplica con dos piezas. Díptico, Óleo sobre tela, 70 x 45 cm.
27. Formato y estructura compositiva del cuadro “Breve interior”
28. “Breve interior”, Óleo sobre tela, 40 x 30 cm.
29. Formato usado para el cuadro “Mujer doble”
30. Estructura compositiva del cuadro “Mujer doble”
31. “Mujer doble” Tríptico, Óleo sobre tela, 40 x 100 cm.
32. Formato y estructura compositiva del cuadro “Ventana Hopper”
33. “Ventana Hopper”, Díptico, Óleo sobre tela, 70 x 105 cm.
34. Formato del cuadro “Tres retratos”
35. Estructura compositiva del cuadro “Tres retratos”
36. “Tres retratos”, Tríptico, Óleo sobre tela, 180 x 340 cm.

BIBLIOGRAFÍA

- 1.-Aillaud, Pilles. Blankert, Albert. Montias, John Michael. Vermeer, Editorial Debate, Madrid, 1986, 189 pp
- 2.-Bachelard, Gaston, La Poética del espacio, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, 186 pp
- 3.-Bachelard, Gaston, La Poética de la ensoñación, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, 321 pp
- 4.-Baudrillard, Jean, Crítica a la Economía Política del Signo, Editorial Siglo XXI, Barcelona, 2000, 115 pp
- 5.-Baudrillard, Jean, La Transparencia del Mal, Editorial Anagrama, Barcelona, 2001, 163 pp
- 6.-Benjamín, Walter, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Editorial Itaca, México DF, 2003, 127 pp
- 7.-Borges, Jorge Luis, Otras Inquisiciones, Alianza, Madrid, 2000, 126 pp
- 8.-Bouret, Jean, Degas, Editorial Daimond, Barcelona, 1987, 148 pp
- 9.- Brión, Marcel, La Pintura Alemana, Editorial Garriga, Barcelona, 1962, 115 pp
- 10.-Calabrese, Omar. Eco, Umberto. El Tiempo en la Pintura, Editorial Mondadori, Madrid, 1987, 189 pp
- 11.-Caton Rich, Daniel, Edgar Hilaire Germain “Degas”, Editorial Labor, Barcelona, 1986, 162 pp
- 12.-Cortázar, Julio, Rayuela, Editorial Alfaguara, México DF, 1992, 598 pp
- 13.-Debray, Régis, Vida y Muerte de la Imagen, Editorial Paidós, Barcelona, 1994, 264 pp
- 14.-Diderot, Denis, Ensayo sobre la pintura, Editorial Universidad de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Argentina, 2000, 97 pp
- 15.-Dile, Gaston, Matisse, Editorial Hermes, Argentina, 1978, 71 pp
- 16.-Ducasse, “Conde de Lautrémont” Isidore, Los cantos de Maldoror, Red Editorial Iberoamericana, México, 1991, 327 pp
- 17.-Elgar, Frank, Cézanne, Editorial Daimon, México, 1969, 268 pp
- 18.-Elizondo, Salvador, Farabeuf, Editorial Joaquín Motriz, México, 1985, 179 pp
- 19.-Fisher, Ernst, La necesidad del arte, Editorial Planeta-Agostini, Barcelona, 1993, 213 pp
- 20.-Fontcuberta, Joan, El beso de Judas. Fotografía y verdad, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997, 179 pp
- 21.-Franz, F.W., La vida... ¿Cómo se presentó aquí, por evolución o creación? Grupo Editorial Ultramar. México.1989. P.17
- 22.-Gala, Antonio, La luz en la pintura, Editorial Carroggio, Barcelona, 1988, 125 pp
- 23.-García Pelayo, Ramón, Diccionario Francés Español, Ediciones Larousse, México, 1993, 634 pp
- 24.-Gombrich, E. H., La imagen y el ojo, Editorial Debate, España, 1995, 203 pp

- 25.-Gombrich, E. H., El Legado de Apeles, Editorial Alianza Forma, España, 1993, 225 pp
- 26.-Gordon, Robert. Forge, Andrew. Degas, Editorial Abradale Press, Hong Kong, 1988, 327 pp
- 27.-Gregori, Mina, Caravaggio, Electa, Italia, 1998, 161 pp
- 28.-Hockney, David, Secret Knowledge, Editorial Thames and Hudson, Londres, 2001, 335 pp
- 29.-Hofmann, Werner, Runge. Preguntas y respuestas, Editorial La Balsa de La Medusa, Madrid, 1993, 293 pp
- 30.-Konig, Eberhard, Caravaggio, Editorial Konemann, Alemania, 1998, 165 pp
- 31.-Langdon, Helen, Caravaggio, Editorial Edhasa, España, 2002, 287 pp
- 32.-Marín, Manuel, Espacios y Cosas, Publicaciones ENAP, México, 1994, 52 pp
- 33.-Marín, Manuel, Intenciones del ver, CONACULTA-FONCA, México, 2000, 98 pp
- 34.-Paz, Octavio, El Laberinto de la Soledad, Editorial Era, México, 1995, 243 pp
- 35.-Paz, Octavio, El Monogramático, Editorial Gutemberg, Barcelona, 1998, 153 pp
- 36.-Real Academia Española, Océano Uno. Diccionario Enciclopédico ilustrado, Grupo Editorial Océano, España, 1990
- 37.-Roberts, Keith, Degas, Editorial Phaidon, Londres, 2001, 147 pp
- 38.-Rosen, Charles. Zerner, Henry. Romanticismo y Realismo, Editorial Herman Blume, España, 1988, 187 pp
- 39.-Russoli, Franco, La Gloria del Arte Flamenco, Editorial Promexa, México, 1981, 189 pp
- 40.-Sager, Peter, Nuevas Formas de Realismo, Editorial Alianza Forma, Madrid, 1981, 225 pp
- 41.-Segovia, Francisco, Jorge Cuesta. Poesía, FCE, México, 2004, 102 pp
- 42.-Sontag, Susan, Sobre la fotografía, Editorial Edhasa, 1989, 174 pp
- 43.-Wollheim, Richard, La pintura como arte, Editorial La Balsa de la Medusa, España, 1997, 235 pp

HEMEROGRAFÍA

Hiriart, Hugo, Contracciones e invención. Letras libres, Editorial Vuelta, México DF, Año IV, Número 41, 68-70 pp, Mayo 2002
Schmined, Wiland, La semejanza. Humboldt, Editorial InterNations, Alemania, Año IV, Número 39, 45-49 pp, Julio 2000