



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

DE FOTO A LA PINTURA

Influencias de la visión fotográfica
en la mirada pictórica

Tesis que para obtener el grado de Maestría
en Historia del Arte presenta:

Diana Eliza Salazar Méndez

Directora de Tesis: Dra. Laura González Flores



Ciudad Universitaria, México

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

A mi familia

*Con profundo agradecimiento a la Dra. Laura González,
por el apoyo y la confianza en la dirección de este proyecto.*

*Al Comité Tutorial, por la generosidad de compartir
su tiempo y conocimientos:*

Dra. Elia Espinosa

Mtro. Marco Antonio Albarrán

Mtro. Luis Argudín

Mtro. Iván Ruiz

*Y al editor Rodolfo Peláez por sus observaciones
y ayuda en el diseño de este trabajo.*

Índice

Introducción, 5

Edgar Degas, 12

Los inicios del registro fotográfico en la pintura, 12

Francis Bacon, 26

El interior del pintor, 29

Derivaciones de *Inocencio X* , 35

Variaciones sobre una imagen, 39

Gerhard Richter, 48

El archivo fotográfico, 51

La fotografía como pintura, 55

La pintura como fotografía, 61

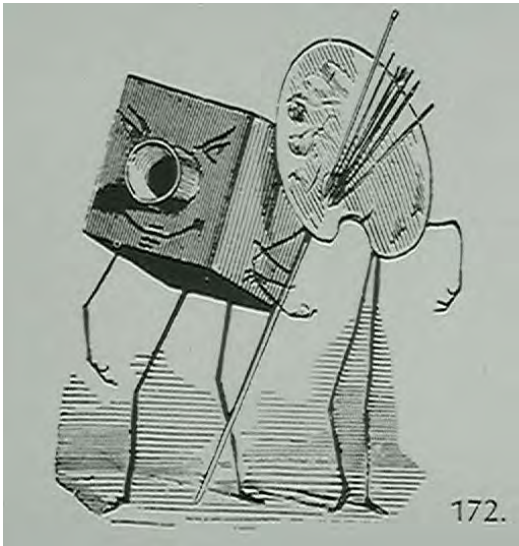
Conclusiones, 65

Bibliografía, 69

Introducción

Esta investigación surge del interés por atender algunos de los aspectos en donde la fotografía se ha relacionado de manera directa con el proceso constructivo de la pintura, así como la manera en que la mirada pictórica se ve enriquecida y determinada por la visión fotográfica. A medida que el lenguaje fotográfico desarrolla su propia sintaxis y revela especificidades visuales distintas a las pictóricas, no solamente se ven enriquecidos los procesos constructivos y de representación del cuadro sino que de manera específica, la mirada pictórica es transformada y determinada.

La fotografía nace con una doble faceta notarial y especulativa, de registro y de ficción, ampliando nuestra capacidad imaginativa. La cámara no solo impone una estética a la forma de configurar el mundo sino que inventa nuevas categorías éticas como la precisión y la objetividad. De hecho, la foto promueve un nuevo estadio de la conciencia histórica en donde se comienza a conceder a la tecnología la misión de sancionar valores morales como el rigor, la verdad y la memoria.



Nadar, *La Pintura ofreciendo a la Fotografía un lugar dentro de las Bellas Artes* grabado a partir del dibujo original, 1859.

Actualmente estamos tan habituados visualmente a las imágenes derivadas de la fotografía, que al entrar a un taller de pintura no extraña el ver referencias fotográficas como parte natural del proceso compositivo y constructivo del cuadro; esta aceptación es resultado de numerosas coincidencias y divergencias. Sabemos que el registro fotográfico es utilizado por los pintores para la construcción del cuadro desde sus inicios. Como una prueba visual de la modernidad, la fotografía provoca una de las mayores revoluciones, no solamente en la mirada sino también en el registro de sus observaciones, de tal manera que, como menciona William Ivins en su estudio sobre la imagen gráfica, ésta ha «cambiado totalmente el gusto y la apreciación de los impresos anteriores a su aparición».¹

El presente trabajo pretende identificar la influencia que ha tenido la fotografía y sus cualidades visuales en las reflexiones en torno a la mirada pictórica en la obra de tres artistas de distintos periodos,

¹ IVINS, William M., *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica*, p.169.

donde la relación fotografía-pintura ha sido cuestionada y confrontada desde diversas aproximaciones. La relación de la foto con el cuadro es considerada en relación al enriquecimiento o transformación en la mirada pictórica, y a partir de la pintura misma, desde sus cualidades matéricas, compositivas y técnicas.

Para ello se han elegido tres pintores que utilizan la fotografía bajo concepciones diversas, según también en cómo se relacionan con los distintos momentos históricos.

Edgar Degas (1834-1917) utiliza el reciente medio fotográfico durante la segunda mitad del siglo XIX. La relación de la pintura con la fotografía es aún ambivalente y el lenguaje fotográfico comienza a asociarse con la mirada pictórica.

En segundo lugar, Francis Bacon (1909-1992) se ubica como un pintor moderno del siglo XX en la búsqueda por lo esencialmente pictórico. Dentro de esta búsqueda, Bacon no se sustrae de la influencia de la fotografía, que ya domina el imaginario mental de las sociedades, y la utiliza como registro estimulante para la construcción visual del cuadro. Bacon mantiene la postura moderna que solo considera la pintura fuera de todo cliché representativo, al mismo tiempo que se rinde ante el poder de la masificación de la imagen fotográfica.

Finalmente, se considera el caso de Gerhard Richter (1932-) como pintor activo durante la segunda mitad del siglo XX, periodo en que la relación de la fotografía y la pintura es cuestionada en cuanto a los nuevos significados de los códigos visuales. Richter interroga ambos medios en cuanto imágenes y plantea nuevos métodos constructivos derivados, a su vez, de una nueva conciencia artística que se presenta con la posmodernidad.

Como ejemplo de las primeras influencias del lenguaje fotográfico en la pintura moderna de fines del siglo XIX² se presenta la obra de Edgar Degas.

² En este contexto, se considera moderno al arte asociado claramente a un sentido de ruptura en relación al naturalismo tradicional. La pintura moderna fundamenta su proceso de conciencia por medio de la observación y la reflexión, bases del pensamiento crítico. Si

A partir del impresionismo y el desarrollo de la fotografía, la pintura comienza, como sugiere Victor Stoichita en su estudio *Ver y no ver*, la «tematización de la mirada moderna».³ El enfoque de pintores como Degas y Manet hacia las reflexiones sobre la construcción visual se deja influir claramente por el lenguaje fotográfico; desde composiciones recortadas y puntos de vista inusuales y novedosos, hasta indefiniciones borrosas y objetos desproporcionados. Como plantea William Ivins:

la sintaxis de las imágenes visuales, al contrario que las descripciones verbales, se dirigen de manera inmediata a los mismos órganos sensoriales a través de los cuales reunimos la información visual acerca de los objetos que simbolizan.⁴

La tematización de la mirada pictórica es construida en colaboración con la fotografía frente a la innovación sensible de la modernidad; es clara la manera en que el nuevo medio tiene afortunadas repercusiones en las concepciones visuales y compositivas de Degas.

Baudelaire menciona, en *El pintor de la vida moderna*, ciertas características de la mirada estética del momento: lo efímero, «lo ondulante, el movimiento, lo fugitivo y lo infinito».⁵ La fotografía se convierte durante la modernidad en el medio capaz de aprehender el momento, la ambigüedad del instante en el filo de una nueva posibilidad, captado en su inestabilidad y en su incesante devenir, que al ser fijado promete una idea de permanencia.

bien el concepto moderno se inicia con Kant en el siglo XVIII, no es sino hasta mediados del siglo XIX donde se potencia e intensifica la autocrítica en las disciplinas artísticas.

³ Para Stoichita, ciertos pintores impresionistas piensan la mirada con voluntad de innovación al mismo tiempo que dialogan con la tradición. Esta tematización de la mirada pictórica es considerada moderna ya que abarca los límites mismos tanto de la visión, como de la pintura. Véase STOICHITA, Victor, *Ver y no ver: la tematización de la pinturas impresionista*, p. 12.

⁴ IVINS, *op. cit.* p.87.

⁵ BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*, p. 87.

A medida que la visión y lenguaje fotográficos se desarrollan, la pintura parece establecer una distancia que posteriormente le permite una reconsideración de sus propios principios e intenciones.

Como menciona Aaron Scharf, en su estudio *Arte y fotografía*, la necesidad de expresión personal en la pintura aumenta en proporción al desarrollo de la fotografía y su lenguaje. «La evolución de la pintura impresionista hacia el color, y el creciente énfasis en la *materia* pueden ser achacados legítimamente a la intrusión de la fotografía en el arte naturalista».⁶

Mientras el arte moderno avanza al siglo XX se hace evidente una renovación de las concepciones visuales y es, principalmente, la pintura la que encabeza esta reconsideración. En la búsqueda por lo esencial y puro de la disciplina, la pintura se aleja de toda intención mimética y naturalista —ahora intereses de la fotografía— para adentrarse en una travesía ontológica que la confirme como medio independiente.

Las vanguardias artísticas del siglo XX son testimonio de las diversas investigaciones por definir lo esencialmente pictórico. Cada grupo o vanguardia se enfoca de manera crítica en aspectos específicos de la pintura: los fauvistas estudian el fenómeno cromático a partir de su pureza, los cubistas cuestionan y deconstruyen la espacialidad de la composición pictórica; expresionistas, dadaístas y futuristas se suceden hasta llegar al extremo de pureza que brindan las abstracciones de Malevich o Mondrian.

El tránsito a la modernidad puede interpretarse como un acercamiento al objeto. De la misma manera con que la sociedad o la materia se diseccionan hasta llegar a sus fuerzas esenciales, el espacio unitario se fracciona. Las vanguardias artísticas enfatizan esta dirección al escudriñar la relación del fragmento con el todo. La fragmentación es una concepción clave en el proceso de constitución de la sensibilidad moderna y la fotografía es el medio idóneo para ello.

⁶ SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*, p. 190.

Francis Bacon representa en este estudio la postura de un artista moderno en el periodo de la posguerra, quien mantiene una distancia de la noción vanguardista de la pintura moderna de la primera mitad del siglo XX.

Bacon establece una relación ambivalente de interés con la imagen fotográfica, al mismo tiempo que la desprecia. La fascinación se manifiesta a través de centenares de imágenes fotográficas que lo rodean en su estudio: las utiliza como registros, fuentes, bocetos, las recorta de revistas y periódicos, las toma él mismo o algún fotógrafo bajo su dirección, estudia la pintura a través de ellas. Por otro lado, no le concede a la foto ningún valor estético.

Al ser la fotografía un medio para acceder a la naturaleza de la existencia humana, en el caso de Bacon funciona como la ventana a través de la cual mira el mundo y su tragedia. Como el propio pintor menciona: «la fotografía no es una figuración de lo que se ve, es lo que el hombre moderno ve».⁷

Bacon formula una mirada que se enfoca en la materialidad corpórea de la pintura, al mismo tiempo que aprovecha la cualidad de reproducción y captación de instantes convulsionados del medio fotográfico. No sólo hace uso los recursos descriptivos e informativos de la fotografía para observar detalles, parece también obtener una gran inspiración a partir de la acumulativa historia visual de eventos cercanos que ofrece la cámara. La fotografía le brinda un imaginario técnico, colmado de detalles insistentes que revelan fragmentos de tiempo conservados sin compromisos.

Por último se presenta la obra de Gerhard Richter, un pintor que transita a través de distintos periodos y concepciones artísticas, las cuales se modifican paralelamente a su desarrollo artístico.

Richter pierde un sentido idealista en relación a la pintura y se permite cuestionar no solamente nuestra percepción de la realidad y la memoria a través del lenguaje fotográfico, sino también las nuevas

⁷ SYLVESTER, David y Francis Bacon, *Looking back at Francis Bacon*, p. 76.

relaciones que se establecen entre *la imagen*, la pintura y la fotografía, con un claro rechazo a la ideología anti-mediática de la pintura moderna.

Richter utiliza la fotografía claramente como un vasto repertorio de modernidad, al mismo tiempo que reconsidera la práctica pictórica en relación a la cultura mediática.

Tanto Bacon como Gerhard Richter establecen en el siglo XX nuevos sistemas en referencia al archivo de imágenes, coleccionan fotografías y reproducciones mientras crean cuerpos paralelos de trabajo que continúan el ejemplo dadaísta del montaje y la intervención. Sin embargo, estos sistemas difieren en cuanto a concepción y discurso, en el caso de Bacon veremos la recopilación de imágenes fotográficas bajo una mirada que selecciona su tema y se asombra de las relaciones dispares de la visión moderna. En el caso de Richter se observará la rigurosa estructura del archivo fotográfico, y no la imagen aislada, como fuente primaria para el proceso constructivo de su pintura.

Edgar Degas

Miro a través del ojo de la cerradura.

Edgar Degas

Los inicios del registro fotográfico en la pintura

Con la intención de trazar los principales puntos de enriquecimiento que ha brindado el lenguaje de la fotografía a la construcción pictórica, consideramos necesario comenzar con el análisis de uno de los primeros pintores modernos que descubre el vasto potencial de la visión fotográfica. Las convenciones representativas de la pintura cambian por completo en el momento en que se desarrolla la fotografía, para dar comienzo a su resignificación.

La carrera artística de Degas corresponde temporalmente al desarrollo de la instantánea fotográfica. Con la aparición de la primer cámara portátil de Kodak en 1889, la cual adquirió, su archivo de registros se incrementa de manera considerable con decenas de fotografías. Lejos de ser un simple imitador de imágenes fortuitas —uno de los principales temores de los pintores modernos en relación a la fotografía— Degas supo aprovechar las cualidades visuales de su lenguaje al quedar fascinado por el nuevo medio. Esta fascinación por tomas en

picada y contrapicada, antagónicas a la rígida dignidad de la perspectiva paralela, así como la ligera impresión que subraya lo momentáneo, no solamente fue contemplada sino incluso superada por Degas.

Paul Valéry, poeta que conoció al pintor al final de su carrera, señala que un posible objetivo en la obra de Degas «es conferir a la instantánea, en paciente meditación, una cualidad de duración».⁸ Añade que Degas es uno de los «artistas que se dio cuenta de lo que la fotografía puede enseñar al pintor, y también de lo que el pintor ha de poner cuidado en no aprender de ella».⁹

Previo a su afición fotográfica, Degas estudia de manera detenida las pinturas de los primitivos italianos, igualmente los dibujos de Daumier y la novedosa estampa japonesa, recién descubierta en París. Es importante revisar las pinturas previas a la utilización de la fotografía como herramienta de registro, para observar que este uso no fue determinante para el grado de detalle al que ya había



E. Degas, *Retrato del pintor Henry Lerolle y sus hijas Yvonne y Christine, entre 1895-1896*, prueba de plata.

⁸ VALÉRY, Paul, *Degas, Manet, Morisot*, p. 24.

⁹ *Ibidem*, p. 70.

llegado Degas. La mirada fotográfica cambia por completo su concepción espacial del cuadro y lo lleva a proyectar distintas maneras de ordenar el campo pictórico: propone composiciones desde puntos de vista poco comunes, olvidando la perspectiva paralela, «uno de los convencionalismos más firmemente arraigados y tenaces del arte occidental».¹⁰ La cámara le permite crear nuevos puntos de vista que, como sugiere Stoichita, «hacen que la instancia autorial permanezca siempre *escondida*, aunque sugiere su presencia invisible más allá de los límites de la imagen».¹¹

Es posible observar cómo Degas aprovecha las tan lamentadas “deficiencias” de la fotografía a favor de su obra pictórica. Su intención parece apuntar a una concepción del sujeto libre de costumbres visuales, en consecuencia hace uso de todo aquello que le ayuda a «zafarse de las trabas de la visión y composición convencionales, incluso las xilografías japonesas».¹²

En el sentido estructural de sus cuadros, Degas adopta de manera natural estas nuevas convenciones de sintaxis visual.¹³ Resultan enigmáticas las condiciones aparentemente casuales bajo las cuales emergen los sujetos o motivos principales, por primera vez la composición pictórica aparece construida de forma totalmente consciente bajo la mayor asimetría posible, alejándose de la concepción clásica

¹⁰ SCHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, Madrid, p. 200.

¹¹ STOICHITA,

¹² STELZER, Otto. *Arte y fotografía: contactos, influencias y efectos*, p. 128.

¹³ IVINS expone, en su obra *Imagen impresa y conocimiento*, una clara distinción entre la sintaxis verbal o escrita y aquella de las imágenes visuales, entre los símbolos verbales y los símbolos visuales. Las palabras van dirigidas al oído, las imágenes a los ojos», *op. cit.* p. 84: «Las imágenes visuales, al contrario que las descripciones verbales, se dirigen de manera inmediata a los mismos órganos sensoriales a través de los cuales reunimos la información visual acerca de los objetos que simbolizan” (*Ibidem*, p.87). Así, la sintaxis visual es concebida como un cuerpo de datos compuesto de elementos constituyentes —como el color, el tono, la línea, la textura, la pincelada, el poder expresivo y la proporción, por mencionar algunos— cuyas unidades son determinadas por otras unidades, cuya significación en conjunto es una función de la significancia de las partes.

de ordenamiento y equilibrio visual. La mirada del espectador se ve obligada a recorrer el cuadro de una forma no convencional, a través de mesas, suelos de madera o sombreros, antes de poder enfocarse en un grupo de bailarinas o una muchacha.

En *L'Orchestre de l'Opéra* (1868), los músicos prácticamente nos impiden la vista al escenario. Estos aparentes obstáculos que presenta Degas se asemejan a los que se encuentra el fotógrafo, quien no se limita a *preparar* el motivo, sino simplemente los *atrapa*. Stoichita se refiere a la *mirada obstaculizada* como uno de los temas principales de Degas y otros pintores impresionistas como Monet y Morisot:¹⁴

Podríamos concluir afirmando que al contrario de lo que ocurría en la tradición, la dificultad de la mirada adquiere un matiz poético gracias al intercambio de papeles que implícitamente corresponderían al espectador: su “derecho a ver claro” se difumina.¹⁵

La cámara capta y conserva la fugacidad del instante, lo cual interesa enormemente a Degas en su pintura. Mientras se evidencia la casualidad de la composición, vemos cómo el pintor irrumpe y muestra la impresión de una intervención en la vida humana. Degas nos presenta la mirada de un *voyeur* que observa sin ser visto, que pinta sin apearse al espacio tradicional de la composición.

Degas nos presenta en *L'Orchestre de l'Opéra* una clara ruptura con la concepción tradicional de la composición pictórica, donde la totalidad del discurso visual debe ser contenida en sí misma, de acuerdo a la escala y al formato, y no fragmentada según un punto de visión completamente inusual.

¹⁴ Stoichita no solamente se refiere a los objetos que obstaculizan el sentido narrativo de un cuadro, como la barrera que separa al espectador de la orquesta en *L'Orchestre de l'opéra*, sino también se refiere a los velos y transparencias propias de la técnica que pierden la definición de las formas. Al recordar la teorización de Zola sobre el velo como metáfora del arte, el tema de la mirada obstaculizada ocupa un lugar crucial en las intenciones artísticas de la literatura y la pintura modernas.

¹⁵ STOICHITA, *op. cit.* p.31.



E. Degas, *Orquestre de l'Opéra*, óleo / tela, 1868.

La perspectiva lineal, que desde el Renacimiento establece un paralelismo en la mirada del espectador, se ve simplemente sugerida por medio de una secuencia de tres distancias de profundidad claramente marcadas. Las escalas y definiciones de las figuras irrumpen la

lógica visual, mientras plantean un ritmo y tiempo adecuados para el recorrido visual del cuadro.

En el plano de profundidad más distante al espectador, Degas aprovecha los grados de definición visual que permite la mirada fotográfica y los presenta según la lógica de la pintura. Esto es, a pesar de encontrarse a una distancia mas lejana que las bailarinas del escenario, la atención es dirigida por medio del color y el detalle, al personaje atento en el palco. El timbre bermellón nos dirige hacia una de las grandes fascinaciones de Degas: el movimiento personificado en las bailarinas de ballet, las transparencias y brillos de los tules y satines de sus trajes, la fugacidad del momento. De esta manera compromete al espectador a participar en el juego de la mirada.

La mirada selectiva de la fotografía se opone aquí a la totalidad de la composición pictórica: el músico sobre la silla, donde el pintor ha inscrito delicadamente su firma, es fragmentado de manera abrupta y no queda sino completar la imagen mentalmente, incluido el director de la orquesta.

En este sentido, Degas define el ánimo de la pintura no tanto en referencia a lo que está ocurriendo sino, de manera mas puntual, lo que *no* está ocurriendo en la escena. Los encuadres particulares del lenguaje de la fotografía, particularmente los que fragmentan la figura, parecen atestiguar que más allá del marco de la pintura, continúa la vida.

En su obra sobre teoría de la pintura, *El último cuadro*, Nikolai Tarabukin reflexiona acerca de la factura, como elemento del cuadro que se relaciona de manera directa no solamente con la textura, sino



Detalle superior de *Orquestre de l'Opéra*.



Detalle superior de
L'Orchestre de l'Opéra.
Ambas imágenes son
ejemplos de la diferencia
del encuadre selectivo de
la fotografía y la manera en
que modifica la composición
pictórica tradicional,
concebida como una totalidad.



Degas, *Quatre
Danseuses*, 1899.

también con «la gran diversidad de superficies en cuanto al espesor de las capas de pintura, la inscripción del color, la dirección de las pinceladas, etc.»¹⁶

Se refiere, concretamente, a la construcción pictórica. De hecho la factura tal como la enuncia, adquiere un valor metodológico e ideológico dentro de la pintura moderna. Esto significa que la cons-

¹⁶ TARABUKIN, Nikolai, *El último cuadro*, p. 131.



E. Degas, *Place de la Concorde*,
óleo / tela, 1875.

trucción misma del cuadro, tomando en consideración las cualidades del soporte, va a convertirse en un signo que cuestiona la propia naturaleza de la pintura.

Degas incrementa la riqueza de su factura por medio de una síntesis que va depurando gracias al dibujo y a la fotografía. En un corto periodo su obra adquiere la celeridad del espíritu moderno. No es que pintara más rápido, de hecho sus cuadros son lentas y pacientes construcciones que parecen estar en acción dinámica gracias a la sugerencia del registro instantáneo.

Sobre una radiante base amarilla, Degas presenta *Place de la Concorde* como una suerte de instantánea parisina, similar a las que circulaban generalmente en álbumes. Se observa su capacidad de traducir las extrañas y novedosas composiciones de la fotografía, para desarrollar un tratamiento del cuadro completamente moderno, mientras representa una sociedad urbana.

La consecuencia de esta relación incrementa la escala de los primeros planos, con un aparente acortamiento de los fondos y la clara pérdida de nitidez y definición a medida que la mirada avanza hacia el plano más distante.

La complejidad cromática se crea con pocos elementos: sobre la luz amarilla que irradia desde la base del cuadro, los grises pierden



Detalle *Place de la Concorde*.

su neutralidad y son presas del efecto de simultaneidad. La fuerza de un color saturado transforma en el ojo el silencio del gris y lo lleva hacia un valor influenciado por su complementario, en este caso el violeta. Tarabukin hace referencia a la construcción cromática de la pintura como *colorido* y menciona que a mayor variación del tono de base en un cuadro, «pasando por los medios tonos, subiendo o bajando, cambiando de intensidad, más rico se estima el colorido del cuadro».¹⁷

En el caso de *Place de la Concorde*, Degas lleva al extremo la posibilidad de variación tonal cromática y utiliza el amarillo dorado que parece determinar cualquier color que lo rodea mientras contrasta con las opacidades de los negros y grises.

La densidad del óleo es un elemento decisivo para lograr el *ánimo* de la pintura: excepción de los negros que Degas define las figuras, la materia es diluida hacia la transparencia. La veladura que aparece y permite evidenciar el color que subyace, dota la escena con un sentido fugaz y pasajero, aunado a la celeridad e impronta de las pinceladas que aparecen como contornos indefinidos.

¹⁷ *Ibidem*, p. 121.



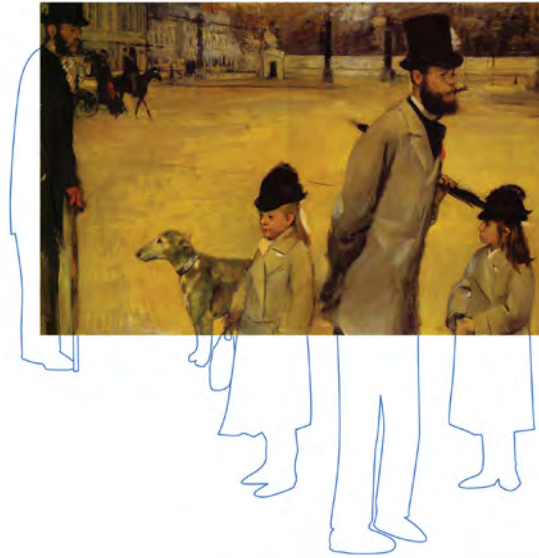
Detalle del tratamiento.

En el siguiente detalle se observan los distintos tratamientos de factura que entrama Degas para construir la pintura. Degas diferencia las pinceladas según la intención de definición y atención de la mirada que requieren. La construcción del rostro de la niña ha sido cuidadosamente modelada con las direcciones del pincel. Degas trabaja con densas capas de óleo para crear los volúmenes e *impastos* que, posteriormente suaviza con capas más delgadas. La atención de la mirada que requiere la cara contrasta con el resto de su figura: el abrigo es apenas sugerido por medio de un dibujo directo y sintético, que permanece determinado por la luz amarilla.

Mediante este tratamiento, Degas crea un intervalo entre las marcas que definen el pelaje del perro, cuidadosamente construidas con pequeñas pinceladas, y la *impronta* del movimiento representado por el abrigo del personaje que avanza en dirección contraria.

Las definiciones en los contornos de las figuras en primer plano manifiestan de igual manera estas diferencias; mientras que el perro se encuentra contenido y permanece estático dentro de las delimitaciones de su forma, la niña comienza a diluirse y fundirse con el entorno debido a la indefinición misma del trazo y de la pincelada. De manera contraria, vemos cómo el movimiento al que refiere el hombre a su derecha es representado por medio de pinceladas dinámicas que, a diferencia de las del perro, parecen determinar el entorno con un sentido de celeridad y dinamismo.

Ejemplo del encuadre fotográfico que brinda nuevas composiciones pictóricas.



Se observa el instante congelado, ahora visible gracias a la referencia a la foto, el movimiento detenido del personaje es representado por Degas con rápidas marcas que crean manchas indefinidas. En el caso de la niña, que permanece detenida, el dibujo, apenas enunciado con unas cuantas pinceladas, la dota de un sentido fugaz y etéreo.

La actitud de los personajes pierden por completo la noción de *pose* del retrato; se presentan como si la mirada del pintor / espectador fuera inadvertida por ellos. Se observa de nuevo una de las rupturas compositivas que establece Degas con la tradición pictórica clásica, que probablemente derivaron de la instantánea: las miradas de los espectadores ni siquiera consideran un ordenamiento contenido en sí mismo: salen fuera de la composición al igual que los personajes, como se muestra en la figura siguiente.

Richard Wollheim propone en su estudio *Painting as an Art* una clara consideración sobre «aquel sujeto que, retratado en el cuadro, presenta un distanciamiento hacia el entorno que lo rodea, o simplemente parece ignorar su cualidad de retratado».¹⁸

¹⁸ WOLLHEIM, Richard, *Painting as an Art*, p. 47.

Para Degas, esta causa radica en la figura misma, que es revelada indiferente, ensimismada. Con ello, el pintor logra convencernos que no hay nada más especial, que el momento mismo en que ha retratado a los personajes: eso es todo, un instante en el tiempo suficiente para revelar de manera natural a las figuras en su cotidianeidad.

Tal es el caso de la chica de *La tienda de sombreros*: el protagonismo de los sombreros, con su gran escala y detallada definición, introduce a la extrañeza de la composición. Stoichita menciona estos obstáculos visuales como parte de «una *mirada filtrada* que se radicaliza y presenta como tema central de la obra»,¹⁹ donde «se cuele no solo la visión subjetiva del artista, sino también la especial situación de su enfoque».²⁰

Nuevamente se observa un ángulo “en picada”, inusual para la tradición pictórica, que rompe con la frontalidad paralela de la mirada del espectador y coloca su mirada desde un punto lleno de extrañeza, superior a la escena. Pero a diferencia de la concepción tradicional en la pintura, la mirada de la fotografía presenta en la escena un sentido no-relacional en cuanto a su composición: la distancia de las figuras no corresponde con la escala del soporte, lo que ayuda a fragmentar el campo visual; el ángulo de visión no mantiene una relación equilibrada con el espectador.

Existen otros aspectos en esta obra en donde se evidencia el enriquecimiento que el lenguaje de la fotografía tuvo en la mirada de Degas. El movimiento de las manos trabajando el sombrero ha quedado registrado en un espectro visual que recuerda al que fija la cámara.

Degas parece irrumpir en un instante de silencio que se ve devorado por el violento cromatismo. Contrastes complementarios se muestran en balance, mientras la extensión de los valores naranjas determinan el ánimo de la pintura. Durante el periodo en que fue pintado el cuadro, Degas ya crea sus propias fotografías. La gama cálida de los colores base en el cuadro remiten directamente a las de

¹⁹ STOICHITA, *op.cit.* p. 27.

²⁰ *Ibidem*, p. 33.



Edgar Degas, *La tienda de sombreros* óleo / tela, 1884-1890.

placas de vidrio expuestas a una solarización parcial. Esto significa, lograr un efecto de inversión de los tonos de la imagen, por medio de iluminación durante el proceso de revelado.

Llama la atención la manera en que los mismos tonos naranjas y escarlatas van a ser fuente de información para Bacon, el siguiente pintor del análisis, quien evidentemente refiere a la experiencia fotográfica del pintor impresionista.

Ciertamente Degas no es el primero ni único pintor de la época que se deja inspirar por el lenguaje de la fotografía. Para Stelzer, Degas había «logrado engañar a la fotografía».²¹ Lo cierto es que consigue mucho más de lo que se ha llegado a denominar *l'œil kodak*²² de

²¹ STELZER, *op. cit.*, p. 130.

²² Stelzer menciona que en la década después de la muerte de Degas, eran frecuentes los comentarios sobre su “mirada fotográfica”. Stelzer cita a un colega de Degas, el artista Jacques-

Degas, *Bailarina ajustando su traje*, placa de gelatina parcialmente solarizada, 1895.



Degas. El lenguaje de la fotografía le permite un enriquecimiento de su mirada pictórica; consigue transformar las criticadas carencias y deformidades del lenguaje de la fotografía en gestos pictóricos mientras elabora un estilo a partir de fuentes que carecían en ese momento de estilo.

En los próximos capítulos analizaré el papel del registro fotográfico, como fuente constructiva en la obra en dos pintores herederos de Degas en el siglo XX: primeramente Francis Bacon, quien ejemplifica las consideraciones ontológicas de la modernidad en el periodo de la posguerra, y en segundo lugar Gerhard Richter, quien concilia la transición de la modernidad al espíritu posmoderno.

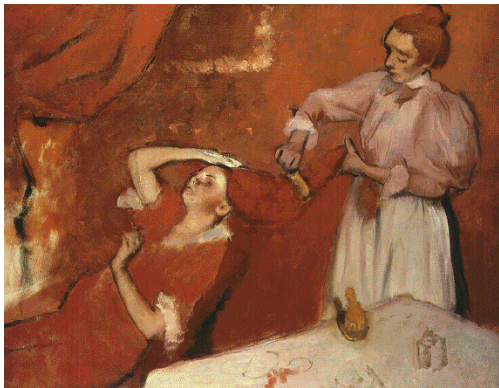
Émile Blanche, quien alude al ojo kodak de Degas: «La fotografía con su brusco corte y sus desconcertantes diferencias de escala, se ha vuelto tan familiar para nosotros que los cuadros de caballete de esa época ya no nos sorprenden, [...] a nadie se le ocurrió pintarlos antes de que Degas lo hiciera, y después de él nadie ha dado tanta gravedad a esa especie de composición que aprovecha los accidentes de la cámara fotográfica», *Ibidem*, 195.

Francis Bacon

Pienso que debes romper con la técnica, romper la tradición para hacer algo realmente nuevo. Siempre vuelves a la tradición, pero la tienes que romper y reinventar primero.

FRANCIS BACON

La mirada pictórica de Edgar Degas tuvo una fuerte influencia en la obra de Francis Bacon. En 1937 la National Gallery de Londres adquiere la obra *El peinado*, que claramente inspiró soluciones pictóricas en la obra de Bacon *Tres estudios de figuras para la base de una crucifixión*.



Edgar Degas, *El peinado*,
óleo / tela, 1896.

Degas pinta este cuadro en el tiempo que incursiona en la fotografía, por lo que es posible observar la referencia cromática de los vívidos rojo-naranjas derivados de los negativos de las placas fotográficas.

En el panel izquierdo del tríptico de Bacon, vemos cómo los naranjas de cadmio —quizá en referencia a la pintura de Degas— juegan



Francis Bacon, *Tres estudios de figuras para la base de una crucifixión* (panel izquierdo del tríptico), óleo / tela, 1944.

Baron von Schrenck
Notzing, *Phenomena
of Materialisation*,
fig. 64, retrato de
Eva Carrière, 1920.



un contrapeso lírico al enfatizar los grises violáceos y mortecinos de la figura.

La figura del panel izquierdo del tríptico es tomada a partir de una fotografía por el Baron von Schrenck Notzing en 1912, durante una sesión de hipnosis con la espiritista Eva Carrière.

Bacon no solamente estudia la composición cromática en Degas, se observan también los marcados contornos negros que definen ciertas zonas de las figuras.

Gilles Deleuze propone en *Francis Bacon: lógica de la sensación* la relación entre Degas y Bacon en otro sentido:

Bacon admira la joven de Degas, *Après le bain*, cuya columna vertebral interrumpida parece salir de la carne, mientras que la carne es tanto más vulnerable y diestra, acrobática. En términos muy distintos, Bacon ha pintado una columna vertebral así, para una figura contorsionada cabeza abajo. Hay que llegar a esta tensión pictórica de la carne y de los huesos.²³

²³ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica de la sensación*, pp. 30-31.

El interior del pintor

A raíz de la muerte de Bacon en 1992, se encuentran en su “aparentemente” desordenado estudio cientos de imágenes y referencias fotográficas que utilizaba para profundizar su búsqueda del reconocimiento existencial en el rostro y la figura humanos. Por medio de la difusión y contorsión de las figuras, Bacon escinde al individuo y desmiembra los cuerpos en constante lucha por la fijeza, por la estabilidad jamás conseguida. Resulta simbólico el ordenamiento del lugar de trabajo en relación a su pintura, el desorden es solo una apariencia bajo la cual reside el testimonio de la concepción y construcción pictórica.

James Elkins expone en su estudio sobre la materialidad de la pintura, *What Painting Is*, una interesante relación entre el estudio del pintor, todo lo que sucede en este espacio, y el mundo de la alquimia. Explica, por medio del lenguaje de ésta, todos los procesos y elementos ocultos que se emparentan en diálogo con la práctica pictórica. Desde la *materia prima*, las emulsiones, coagulaciones y destilaciones del color y los vehículos, hasta el lugar donde el pintor pasa la mayor parte de su vida, la pintura se transforma y se manifiesta de manera compleja y misteriosa.

Para el pintor, el estudio es el contenedor, y las pinturas son los fluidos que circulan dentro. La lección alquímica aquí es que todo ocurre dentro del cuerpo. La locura del estudio radica precisamente en que no es arquitectónica —no está hecha de madera y cemento— no es otra cosa que el interior del propio cuerpo del artista.²⁴

En este sentido, el interior de Bacon es reflejo de su obra ya que contiene una mezcla de carne, huesos, sangre y espíritu. La locura a la que refiere Elkins tiene que ver con la condición solitaria del ar-

²⁴ ELKINS, James, *What Painting Is*, p. 167.

Perry Ogden.
Estudio de Bacon
en Reece Mews 7,
fotografía a
color, 1975.



tista. Bacon difícilmente permite visitas a su casa-estudio, solamente uno o dos amigos cercanos²⁵ acceden al mundo interno del pintor. Es en el silencio y la intimidad de este espacio donde Bacon transforma la materia y refleja su interior. Las paredes son derivaciones de sus

²⁵ Entre los que destacan David Sylvester, Michel Archimbaud y Michael Peppiat, las pocas personas a quienes Bacon permite registrar las conversaciones que sostuvieron. Véanse ARCHIMBAUD, Michel, *Francis Bacon, in conversation with Michel Archimbaud*; PEPIAT, Michael, *Francis Bacon: Studies for a Portrait*, y SYLVESTER, David, y Francis Bacon, *Looking back at Francis Bacon*.

pinturas, por una parte al ser utilizadas como paletas y muestrarios de color, y por otra al repetir la atmósfera espacial de sus composiciones. A diferencia de otros pintores modernos, contemporáneos de Bacon, quienes prefieren los espacios amplios, bañados con luz, habita los mismos ambientes claustrofóbicos con líneas paralelas que habitan las figuras de sus cuadros, modulados únicamente por las circunferencias de algunos espejos.

Entre los pinceles coagulados, los platos con color seco, periódicos, diversas telas o sartenes con comida vieja, lo más notable en la documentación de los múltiples estudios que habitó en Londres son las grandes cantidades de fotografías de todo tipo, dobladas, manchadas con color, rotas; semejantes a una gran alfombra, formando un gran barullo visual que revela la inquietud y la fascinación de la mirada de Bacon.

Una cuarta parte de todo el material que se traslada de Reece Mews para reproducirlo idénticamente en el Museo-Estudio en Dublín, es de naturaleza fotográfica. Michael Peppiatt menciona que «al momento de pintar, Bacon solía caminar entre los alteros de imágenes, pateándolas en su trayecto al caballete».²⁶

En cierto sentido, la vida imaginativa de Bacon dependía de este “montón de imágenes rotas” (él mismo lo refería de forma más irónica, como su “montón de composta”); y aunque resultaría ingenuo pensar que de ahí formulaba ideas específicas, lo importante es que creaba una atmósfera de excitación visual, con paridades incongruentes y asociaciones azarosas, que estimulaban cada ataque al bastidor.²⁷

Es importante observar de manera detenida los documentos de trabajo que utiliza el pintor. Es claro que a Bacon no le interesa la fotografía en sí, como un lenguaje artístico con cualidades técnicas y visuales específicas, mucho menos la considera estéticamente.

²⁶ PEPPIAT, *op. cit.*, p. 70.

²⁷ *Ibidem*, p. 29.

Documento de
trabajo con fotografías
automáticas de Bacon
y George Dyer Aixen
Provence, 1966.



Es claro que no concede ningún valor estético a la foto (prefiere las que no tienen ninguna ambición estética a este respecto, como las de Muybridge, dice; le gustan sobre todo las radiografías o las planchas médicas, o para las series de cabezas, los “fotomatones”; y su propio amor por la foto, siente en ello una evidente abyección.

Las imágenes aparecen atacadas, poco cuidadas, recortadas y en ocasiones, cuidadosamente montadas sobre cartones que asemejan la construcción de un collage, para luego ser intervenidas con manchas de color. Deleuze menciona:

Bacon no pinta, pues, para reproducir en el lienzo un objeto que funcionara como modelo, pinta sobre imágenes que ya están ahí, para producir un lienzo cuyo funcionamiento va a invertir las relaciones del modelo y de la copia.²⁸

²⁸ DELEUZE, *op.cit.* p.89.

La consideración principal de la que partimos como hipótesis es que Bacon utiliza el registro de la fotografía y su lenguaje, no tanto para pintar el naturalismo planteado por el elemento fotográfico, sino para apropiarse de su poder y capacidad de transformar e irrumpir las tradiciones culturales europeas, el poder que tiene de disolver el pasado en el presente. Para Bacon, el documento fotográfico funciona como un residuo derivado de la tradición histórica occidental que más allá de evocar un recuerdo, actúa como “detonador de ideas”, como él mismo menciona en numerosas ocasiones. En su enorme consumo de imágenes, se le puede considerar como un ejemplo del pintor moderno en la era de la reproducción fotomecánica. Inmerso dentro de una sociedad que se ve permanentemente asaltada por un alud de imágenes, Bacon absorbe todo el espectro de cuanto se le manifiesta, desde una publicidad para cigarros hasta las imágenes de una tragedia griega. Sin embargo, no asume por completo la presencia de la fotografía como parte integral de su proceso pictórico, como lo hiciera Degas. Bacon presenta una postura que cede ante el espectro fotográfico para después rechazarlo. Acumula y se rodea de imágenes pero solo hasta cierto momento:

Bacon puede abandonarse tanto más cuanto que son *prepictóricas*, expresan un estado prepictórico de la pintura, y no estarán integradas en el acto de pintar. Y el lánguido abandono consiste en esto: que el propio pintor debe pasar dentro del lienzo antes de empezar. El lienzo está ya lleno de tal modo que el pintor debe pasar dentro de él. Así pasa dentro del cliché.²⁹

En esta etapa prepictórica, Bacon se abandona a las imágenes del mundo. Por medio de la torsión, distorsión, y ensamblaje de figuras icónicas dentro del arte occidental, Bacon aprovecha la fragmentada instantaneidad de la fotografía y relaciona a Miguel Angel con Muybridge y a Eisenstein con Velázquez.

²⁹ *Ibidem*, p. 98.

Documento de trabajo
reproducción del cuadro
de Velázquez, *Retrato
del Papa Inocencio X.*



Su mirada selecciona imágenes de alto contraste simbólico y se asombra de estas relaciones. Lo que interesa a Bacon en cuanto a la confrontación de las imágenes es la sorpresa que genera lo inesperado.

Derivaciones de Inocencio X

El ya muy poderoso cuadro de Velázquez, *Retrato del Papa Inocencio X* inspiró en Bacon más de una treintena de cuadros entre 1946 y 1971. La serie forma una clave central en toda la obra de Bacon, no solamente por la arrebatadora decisión con la que están construidas las piezas, sino porque logra contener y sintetizar cualidades y gestos pictóricos de la pintura tradicional occidental.



Bacon *Cabeza VI*, óleo / tela, 1949.

Richard Wollheim considera que la pintura, ya sea por medio de la textualidad o bien, al «tomar prestadas imágenes o motivos de un Arte previo, dota a la obra de *significado histórico* o contenido». ³⁰

Para Wollheim el contenido queda condicionado, solamente si la obra consigue dar un nuevo sentido al motivo o la imagen que se ha tomado prestada. Según estas consideraciones, Bacon logra este nuevo sentido en la extensa serie de los Papas.

El primer cuadro que sobrevivió a la destrucción de su creador es *Cabeza VI*. ³¹ Pintada sobre lino crudo y sin preparar, Bacon se apropia de ciertas cualidades tradicionales de Velázquez, desde la vestimenta exquisitamente pintada con púrpura de garanza y blancos lechosos, a los filamentos de oro en el trono —los cuales nunca aparecen registrados en las reproducciones fotográficas—. El rostro de la figura parece desintegrarse ante nuestra mirada, en un juego de carnalidad material y dilución. Deleuze apunta: «Todo el cuerpo se escapa por la boca que grita. Por la boca redondeada del Papa o de la nodriza el cuerpo se escapa como por una arteria». ³²

Esta tensión entre la materialidad y lo inaprensible, con referencias a fotografías de los gritos desesperados de *La masacre de los inocentes*, de Poussin, y *El acorazado Potemkin*, de Eisenstein, se hace mas evidente por el hecho de que la figura y su grito se encuentran aprisionados dentro de una especie de vitrina o caja de cristal creada por medio de finas líneas inacabadas, mientras el grito es sellado y la figura es contenida.

Inocencio X grita, pero grita justamente detrás de la cortina, no solamente como alguien que ya no puede ser visto, sino como alguien que no ve, que no tiene nada ya que ver, que no tiene otra función que la de hacer visibles esas fuerzas de lo invisible que lo hacen gritar, aquellas potencias del porvenir. ³³

³⁰ WOLLHEIM, *op. cit.*, p.187.

³¹ Bacon era un crítico severo de su propio trabajo y solía destruir o tirar los cuadros que consideraba dentro de un *cliché*, como menciona Deleuze.

³² DELEUZE, *op. cit.*, p. 35.

³³ *Ibidem*, p. 67.

La caja de cristal quizá evoca también la juventud de Bacon, cuando trabajaba como decorador de vitrinas; ahora lleva aún más allá la intención de contener la pintura misma dentro de una caja de cristal al utilizar vidrios en la mayoría de su obra y crear un juego de reflejos que dificultan a la mirada del espectador el acceso a la obra.

Stoichita presenta en *Ver y no ver* una reflexión sobre el modo en que la pintura moderna rompe con la metáfora tradicional del cuadro, como *ventana abierta*, al considerar,

no sólo la ventana, sino el velo que esta conlleva: la pantalla. Esta pantalla es una metáfora de la personalidad artística. La noción de *transparencia velada* es en este contexto muy expresiva: cada obra de arte, incluso la más *realística*, ofrece al espectador (o al lector) un acceso a la realidad a través de una zona velada.³⁴

Peppiat afirma,

Durante los años siguientes, Bacon conservó reproducciones del gran cuadro del siglo XVII —junto con el grito de Poussin, los esquemas médicos y las fotos de Eisenstein— en el desorden visual que cubría el piso de su estudio.³⁵

Bacon utiliza la piel, no solamente de la tela y el óleo, sino del propio estudio al hacerlo parte del cuadro. Suele crear una mezcla de pintura seca con polvo, mientras la emulsiona con pintura fresca. En algunas piezas es posible observar el resultado bajo la forma de complejas texturas carnales y cromáticas. La piel y la carne encierran poderosos significados simbólicos en la obra de Bacon que se vinculan directamente con la relación fotografía-pintura.

Una de las intenciones principales de Bacon, que fue constante en su carrera artística, era la de evitar un carácter ilustrativo o narrativo. La pintura debía ser extraída de las entrañas y presentarse, al

³⁴ STOICHITA, *op. cit.*, p. 26 .

³⁵ PEPIAT, *op. cit.*, p. 44.

Fotogramas del film de
Serguiey Eisenstein
El acorazado
Potemkin, 1925.



contrario de la piel-película fotográfica, como algo *no visto*. Lo ya visto, lo que Deleuze denomina el *cliché*, tiene que ver con la superficie, con la piel de las cosas que capta la fotografía. De ahí que después de un abandono a la imagen fotográfica por medio de la acumulación, multiplicación y reproducción, Bacon la rechaza. «Más valía abandonarse a los clichés. Y solamente cuando se sale de ellos, por rechazo, es cuando el trabajo puede comenzar».³⁶

Probablemente para Bacon la fotografía no interviene en el acto pictórico en sí, como sugiere Deleuze; sin embargo, es innegable que si se concibe el proceso pictórico como una unidad, tanto de las fuentes que parte, como de los gestos y trazos, la imagen fotográfica forma parte del conjunto visual.

³⁶ DELEUZE, *op. cit.*, p. 94.

Variaciones sobre una imagen

Otro aspecto que consideramos brinda la fotografía y su reproducibilidad a la obra de Bacon, es la posibilidad de trabajar bajo una concepción secuencial o serial. A lo largo de su carrera, Bacon concibe sus cuadros generalmente por series, conformadas por un gran número de piezas; le interesan todas las posibilidades que pueden derivar de un mismo tema. Por medio de la seriación es posible acceder, cada vez más, a la verdadera esencia de la figura pictórica.

En las diversas compilaciones de sus conversaciones hace referencia al disfrute que le produce pensar en imágenes en secuencia, como *stills* cinematográficos o tiras de fotografías instantáneas, principalmente en retratos.

Roland Barthes propone en *La cámara lúcida* una analogía entre el cuerpo, la película³⁷ fotográfica y la acción lumínica,

una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquello o aquella que han sido fotografiados.³⁸

De manera similar, Bacon idea cuadros que parezcan como «si un ser humano ha pasado por ellos, como un caracol, dejando rastro de la presencia humana y el recorrido de la memoria de eventos pasados, mientras el caracol deja su baba».³⁹

Estos rastros son construidos en sus retratos por medio de cargas matéricas de color que dejan calculadas y enérgicas marcas con pinceles, telas y trapos.

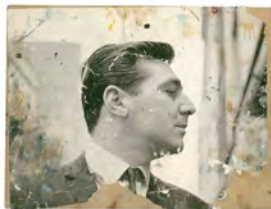
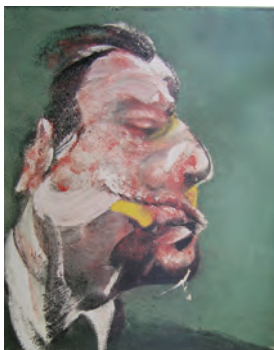
Probablemente, otra de las razones por las que Bacon se siente tan atraído a plantear variaciones sobre un mismo rostro es su fasci-

³⁷ La *película*, del latín *pellis*, se define como una capa delgada de piel o membrana. El término aplicado a la fotografía se designa en el siglo XIX

³⁸ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*, Barcelona, p. 143.

³⁹ SYLVESTER, *op. cit.*, p. 68.

Izquierda, John Deakin
fotografía de George Dyer,
Soho, c. 1964; derecha,
recorte de la cabeza
como templete.

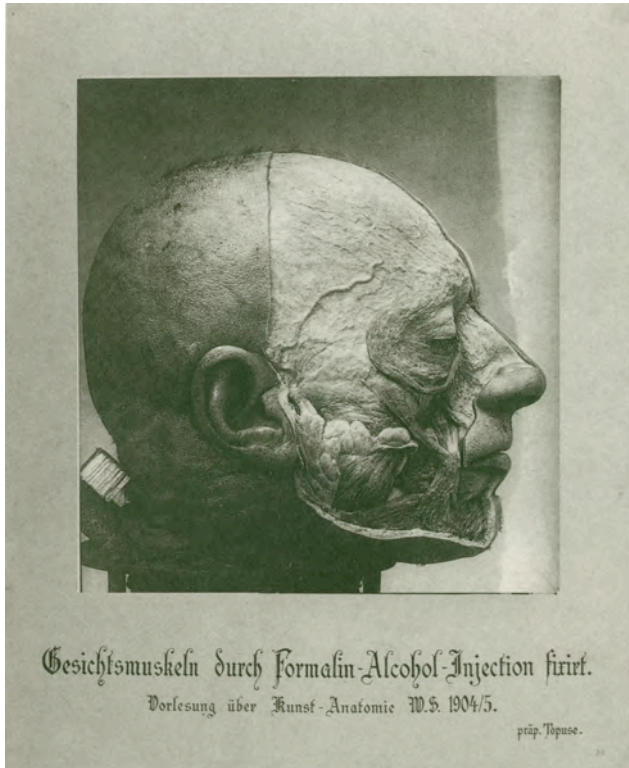


nación por el movimiento —no sólo aquel que se evidencia por el cambio de apariencias que suceden momento a momento—, sino también el del medio pictórico: el óleo en constante metamorfosis sugiere una infinidad de decisiones desde el momento en que toca la tela.

Como menciona el propio Bacon:

Por ello la verdadera Pintura es una misteriosa y continua batalla con las probabilidades, misteriosa, ya que la sustancia misma del color, al ser transformada de esta manera, puede llegar directamente al sistema nervioso; continua porque el medio es tan sutil y fluido que cada vez que construyes y trabajas algo se pierde, con la esperanza de ser reconstruido.⁴⁰

⁴⁰ PEPIAT, *op. cit.*, p. 79.



Anónimo alemán,
Músculos faciales
inyectados con alcohol y
formol, impresión de
plata / gelatina, 1904.

La intención de Bacon en cuanto a sus retratos parece ser la de deshacer la cara, hacer que surja la carne y la cabeza bajo el rostro. En el ejemplo, vemos cómo se plantea, en varios estados y variantes, la transformación de la información fotográfica a la carnalidad pictórica. La fotografía de George Dyer, tomada por John Deakin es primeramente recortada por el borde, a Bacon no le interesa la escena, mucho menos la composición en el fondo de la imagen.

Al recortar solamente el rostro, su mirada selecciona y se concentra en lo esencial: el gesto muscular de la silueta. El personaje deja la escena con espacio abierto para ser atrapado por Bacon en un ambiente cromático que le permite diseccionar y contorsionar cada una de las partes del rostro por medio de las múltiples direcciones de la pincelada, y los diversos tratamientos facturales y matéricos.

Bacon, *Study for Head of George Dyer*, 1967.



Consideramos que Bacon *sugiere* la toma fotográfica de Dyer inspirado en la fotografía del estudio anatómico alemán de 1904, donde los músculos maxilares provocan la fuerza de la pincelada de óleo blanco que aparece en el rostro del retratado.

El foco de tensión principal tanto en la foto anatómica, como en el cuadro de Bacon se encuentra en la relación visceral entre lo interno y lo externo del rostro. Deleuze apunta,

en arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas. Incluso por eso ningún arte es figurativo. [...] Así es como la música debe hacer sonoras fuerzas insonoras, y la pintura visibles fuerzas invisibles.⁴¹

⁴¹ DELEUZE, *op. cit.*, p. 63.

Bacon hace visibles estas fuerzas al desentrañar la carne y los huesos que conforman el rostro y luchan activamente. La mano violenta del pintor se apodera con un gesto brutal de la cara de sus modelos y parece reconocer, en la profundidad, su yo sepultado. En esa búsqueda, las formas sometidas a una completa distorsión no parecen perder nunca su carácter de organismos vivos, recuerdan siempre su existencia corporal, su carnalidad y su apariencia tridimensional.

En la primera variación, que se presenta como un estudio,⁴² Bacon construye todo el cuadro en función del análisis de densidades volumétricas y de movimiento del retrato. La fotografía le permite analizar con atención el movimiento de las figuras, gracias a un mayor tiempo de exposición quedan registrados los “fantasmas” transparentes de las formas.

El color verde grisáceo del fondo es activado gracias al contraste con las tonalidades rojizas y carnosas de la piel y músculos faciales. Los cortes que hace Bacon a las referencias fotográficas dan pauta a las escisiones de la parte posterior de la cabeza, la cual se disuelve en el fondo verde.

Las fuerzas que refiere Deleuze se manifiestan por medio de pinceladas golpeadas, limpiadas, barridas, que marcan cada zona donde la fuerza está golpeando.

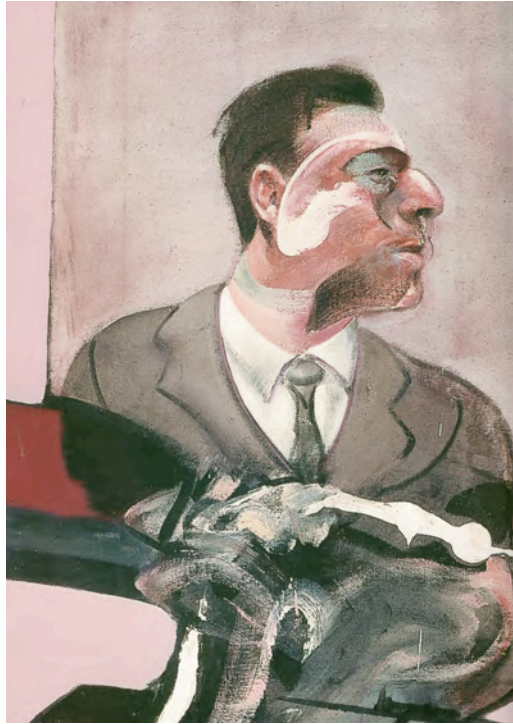
En este sentido los problemas de Bacon son efectivamente de deformación y no de transformación. Son dos categorías muy diferentes. La transformación de la forma puede ser abstracta o dinámica. Pero la deformación es siempre la del cuerpo, y es estática, se hace sin moverse de sitio; subordina el movimiento a la fuerza, pero también lo abstracto a la Figura.⁴³

Como se observa en *Study for a Head of George Dyer*, las manchas que forman las dinámicas pinceladas se contraponen y provocan un

⁴² Cabe mencionar que una gran parte de la obra de Bacon es designada como estudios.

⁴³ *Ibidem*, p. 65.

Francis Bacon, detalle del panel derecho del *Tríptico en memoria de George Dyer*, 1971.



vértigo visual donde destaca la gran pincelada blanca de la mejilla. «Esa cosa de pintura que, lejos de parecerse a la otra cosa que representa, no es más que lo que es».⁴⁴ Bacon se muestra moderno al plantear cuadros que se enfocan en la pintura misma, y no en algún ilusionismo o naturalismo.

El detalle es planteado por Bacon nuevamente en el retrato del *Tríptico en memoria de George Dyer*. La mancha deja de ser la representación del músculo para convertirse en un signo que se presenta a sí mismo.

Esta materialidad es llevada al extremo por Bacon, como se ha mencionado, la integración de elementos ajenos como pedazos de tela, lana y sobre todo polvo en sus cuadros era práctica común dentro de la conformación del cuadro. En el detalle se presenta un acer-

⁴⁴ *Ibidem*, p. 272.



Francis Bacon, detalle *Triptico inspirado en el poema de T.S. Eliot «Sweet Agonies»*.

camiento del panel central del *Triptico inspirado por el poema de T.S. Eliot «Sweet Agonies»*, donde han quedado los restos de un trapo de algodón con el que se ha mezclado el óleo. Al mezclarlo con color fresco, Bacon crea un remolino de pintura que va dejando un rastro orgánico con tintes de cada color: blanco, gris, rojo y violeta. El fragmento que se presenta a continuación parece haber sido arrancado directamente del suelo del taller para ser puesto en medio de una sangrienta figura, rodeada de trozos de carne, con su nódulo de pintura arrancado de un cuerpo pintado.

Bacon no solamente recicla las imágenes de las que parte, parece ser que todo forma parte de un proceso de circulación dentro del estudio, donde nada entra y todo sirve para introducirse en la obra. Como se ha mencionado, el polvo, aquella sustancia que «parece ser eterna»⁴⁵ es utilizado no solamente para crear carnosas texturas, sino que para Bacon funciona como un símbolo de su propia mortalidad: polvo eres, y en polvo te convertirás.

⁴⁵ SYLVESTER, *op. cit.*, p. 192.

Por medio de los recursos que le brinda la foto, Bacon logra conciliar en su mirada la crudeza de la realidad pictórica, con el borroso realismo de una toma desenfocada. Esta fantasmagórica intangibilidad es potenciada por medio de intensos gestos cinéticos que cortan las figuras y logran la intención del pintor: «asaltar directamente el sistema nervioso del espectador».⁴⁶

La postura que mantuvo Bacon en relación a la fotografía se identifica como moderna en varios sentidos; primeramente proclama un total alejamiento de una intención ya sea narrativa o ilustrativa. La pintura moderna, en la búsqueda por un código propiamente pictórico, descarta categóricamente la ilustración o la mímesis, ya sea por medio de la abstracción o del informalismo. Bacon se separa de estas dos posibilidades, aunque mantiene la misma intención en cuanto a la búsqueda de una solución completamente pictórica, alejada de cualquier sentido ilusionista o ilustrativo.

Otra clara tendencia de la pintura moderna es la de abandonar el soporte tradicional, como en el caso de los expresionistas abstractos. Debido a que mantiene una delimitación física en el cuadro, así como una determinada organización interna, la pintura debía liberarse de estas limitaciones.

Bacon propone otra conformación del espacio pictórico que se relaciona con el lenguaje fotográfico: por medio de la fragmentación. Los trípticos de Bacon juegan con el sentido de unidad e individualidad del cuadro y de cada una de las piezas. Esta unión y, al mismo tiempo, separación de los cuadros de un tríptico simboliza también «la solución técnica de Bacon, y que en efecto inscribe el conjunto de sus procedimientos en su diferencia con la abstracción y lo informal».⁴⁷

Ya en la década de los sesentas, la búsqueda de los pintores modernos por lo propiamente pictórico comienza a agotarse. Los artistas pop establecen una relación crítica ante la dialéctica de las bellas ar-

⁴⁶ *Ibidem*, p. 58.

⁴⁷ DELEUZE, *op. cit.*, p. 110.

tes y los medios masivos de comunicación que derivará, entre otros factores, en un tránsito hacia una modernidad tardía y al periodo posmoderno.

Como menciona Hal Foster,

Considérense las bellas artes y la cultura de los bienes de consumo como diametralmente opuestas (como lo hacía el joven Clement Greenberg en *Vanguardia y kitsch*, 1939, o como dialécticamente conectadas («mitades desgarradas de una libertad integral a la que, sin embargo, no se suman», según el joven Theodor Adorno en 1936), ambas casi implosionan en el momento del minimalismo y el pop.⁴⁸

El siguiente pintor del análisis, Gerhard Richter formula planteamiento artístico que relaciona diversos medios y lenguajes a partir del arte pop y recorre este tránsito hacia el carácter posmoderno. En la relajación posmoderna en cuanto a los límites entre un medio y otro, Richter amplía las posibilidades discursivas mientras cuestiona las concepciones contemporáneas, tanto de la pintura como de la fotografía, en relación a la *imagen*.

⁴⁸ FOSTER, Hal, *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, pp.109-110.

Gerhard Richter

La fotografía es ciertamente un factor externo que contribuye al hecho de que hemos olvidado una manera de pintar y ya no podemos producir cierta calidad artística.

GERHARD RICHTER

Como hemos mencionado anteriormente, al describir el taller de Bacon, el estudio del pintor puede simbolizar un contenedor en cuyo interior se gesta la construcción pictórica, el lugar donde la obra atraviesa los múltiples estados de concepción, factura y realización.

A diferencia del complejo y caótico entorno que conforma Francis Bacon, el entorno de Gerhard Richter no puede estar más distante de este desorden.

Lo que resulta interesante en esta comparación es su similar uso y fascinación por las imágenes fotográficas y su manejo opuesto del espacio de donde surge y sucede la construcción del cuadro.

Richter se presenta como un pintor en el encuentro de la modernidad y el espíritu posmoderno, quien trasciende el oficio al mismo tiempo que mantiene una postura completamente pictórica; consciente del lugar que ocupa la pintura en el entorno cultural y preocupado por las propuestas representativas que aún puede plantear, se

Benjamin Katz,
serie *Atelier*
Richter, 1991,
plata / gelatina.



concentra en una práctica diaria que le permite «explorar lo que la pintura aún puede y le es permitido hacer. Una clara obstinación».⁴⁹

Las imágenes del estudio muestran claramente cómo todo el proceso artístico de Richter deriva de esta actitud de orden, balance y precisión: entre la pintura y la fotografía, la abstracción y la representación veraz, entre el Arte y las imágenes mediáticas, entre los planteamientos de la pintura moderna y la posmodernidad.

Mientras que para un pintor moderno como Bacon, la fotografía era un recurso no evidenciado en el acto pictórico, para un artista como Richter, quien vive el fin de la concepción moderna en la pintura y se une al desarrollo de nuevas concepciones artísticas, esta postura se trasciende para aprovechar la inmediata e interminable mina de imágenes fotográficas con un espíritu totalmente abierto.

Por supuesto, como se ha visto, no todos los artistas modernos mantuvieron distancia con la utilización de la fotografía y su lenguaje. Si bien, como comenta Benjamin Buchloh:

las teorías y prácticas de la Unión Soviética y de la República de Weimar definen la fotografía desde una perspectiva teleológica, como un

⁴⁹ RICHTER, Gerhard, *The Daily Practice of Painting*, p.114.

proyecto cultural de poder, elocuencia y determinación, Richter contempla los usos vigentes de la fotografía y sus posibles funciones artísticas con una actitud de profundo escepticismo.⁵⁰

Richter, al igual que su colega Sigmar Polke en Alemania y los artistas pop en Estados Unidos, rechaza la postura moderna que desacredita la utilización de medios tecnológicos en el proceso pictórico. El desarrollo de la fotografía anima a estos artistas a reconsiderar la conformación del cuadro en relación a la cultura mediática y la tecnología. Al no renunciar a la pintura, había que re-descubrir —a contracorriente de Duchamp y su legado— la manera en que esta relación había sido establecida por pintores anteriores. El rechazo a la descripción literal de la imagen fotográfica, similar a la del entendimiento romántico de Delacroix, lleva a Richter a formular una estética de la *imperfección del proceso*, en acuerdo con la definición mnemotécnica de la representación artística.

Como lo define el propio Delacroix,

las fotografías más apasionantes son aquellas donde la misma imperfección del proceso hacia la interpretación absoluta deja ciertos huecos, ciertos lugares para la mirada, que le permiten posarse en un número reducido de objetos. Cuando un fotógrafo hace una toma, nunca miras más que un fragmento sustraído de un todo. La orilla del encuadre es tan interesante como el centro.⁵¹

Al igual que Delacroix, y posteriormente Degas, Richter no rechaza en absoluto la fotografía sino que la acepta como un desafío para la concepción y construcción pictórica.

⁵⁰ BUCHLOH, Benjamin, *Photography and Painting in the Work of Gerhard Richter*, p. 23.

⁵¹ DELACROIX, Eugène, *Journal of Delacroix*, p. 346.

El archivo fotográfico

Los planteamientos de la posmodernidad se presentan bajo estilos eclécticos y susceptibles de incontables interpretaciones. Los objetos son reciclados de maneras que reflejan sus orígenes y la apropiación de elementos históricos que corresponden al marcado interés por una integración del pasado con el presente, sin mantener una mirada optimista hacia el futuro. El presente es observado y teorizado perdiendo la noción de un progreso lineal en el desarrollo artístico, tal como había concebido el arte moderno. El artista que vive este periodo revisa el pasado de manera consciente para encontrar una identidad histórica, como consecuencia de una necesidad humana. Como menciona Fredric Jameson, «comprender el concepto de la



Benjamin Katz, serie *Atelier Richter*, 1991, plata / gelatina.



Página 6 del
Atlas, 1962.

posmodernidad es considerable como un intento de pensar históricamente el presente en una época que ha olvidado cómo se piensa históricamente».⁵²

El *Atlas*, obra esencial dentro del proceso constructivo de Richter, evidencia su intención por explorar los múltiples registros de la fotografía como un sistema representativo en el cual, entre otros aspectos, se transmite y recrea el sentido histórico. Richter comienza la vasta colección en 1961, durante su traslado de la Alemania Oriental a la Occidental, a manera de recordatorios de un pasado que se abandona para siempre. El archivo se continua incrementando actualmente y se constituye como una obra que es la base, no sólo de recursos iconográficos, sino el fundamento de la experiencia constructiva de la pintura de Richter.

El *Atlas* se asemeja estructuralmente a proyectos de otros artistas de la década de los sesentas, como la colección de tipologías de arquitectura industrial de Bernhard y Hilla Becher, o la obra de Christian Boltanski, enfocados hacia los procesos formales de acumulación de

⁵² JAMESON, Fredric, *Teoría de la posmodernidad*, p. 9.

fotografías encontradas o intencionalmente creadas. Las colecciones resultan notables, ya sea por su continuidad y unidad, como en el caso de la obra de los Becher, o bien por el carácter discontinuo y heterogéneo que define al *Atlas*.

La totalidad de la obra hasta hoy contiene —además de dibujos y bocetos— más de cinco mil fotografías, ya sean recortes, ampliaciones o reproducciones de otras fuentes, además de las imágenes que el pintor ha tomado personalmente o que derivan de su pasado familiar. Los primeros paneles contienen fotos familiares evidentemente extraídas de álbumes, así como reproducciones de periódicos y revistas que conservan caracteres tipográficos. En un principio la selección se enfoca en imágenes en blanco y negro, pero a finales de los sesentas, Richter muestra un claro interés por la fotografía a color y las particularidades de las soluciones cromáticas que se transforman con el desarrollo tecnológico.

Los formatos varían en las primeras hojas para después estandarizarse y permitir agrupaciones de 4, 6, 9, 12, 16, 20, etcétera, de imágenes individuales.

El *Atlas*, como todo el proceso constructivo de Richter, no es en absoluto una acumulación arbitraria sino que se distingue en cada página por su estricto sentido estructural.

El término se refiere al formato de libro que data del siglo XVI, cuya principal intención es mostrar esquemas de conocimiento sistematizados, en casi cualquier rama de las ciencias empíricas. A través del inmenso archivo se percibe el ánimo germano del periodo de la posguerra en relación a la banalidad, una coraza psíquica ante la memoria y el devenir históricos. Por medio del *Atlas*, Richter cuestiona la manera en que opera el principio de acumulación aleatoria bajo diversas circunstancias históricas; en un momento en donde la conjunción de la arbitrariedad y lo aleatorio no solamente funcionan como procesos estéticos establecidos, sino también como legitimación de una anomia disfrazada como un estado avanzado de la independencia individual.



Página 372 del *Atlas* 1985.

Durante la transición del arte moderno a la posmodernidad, la referencia fotográfica se transforma de una imagen singular al archivo. Las imágenes del mundo se convierten en un mundo de imágenes. Richter no mantiene una intención intimista, a manera de diario en la conformación del *Atlas*, sino que experimenta, documenta y archiva, de manera objetiva, con el resultado de que no convertirse en sujeto de esta tarea. El *Atlas* es, como consecuencia, más que la suma de sus partes. Richter lo presenta como un cuerpo autónomo que combina la diversidad con la forma exacta; provee fragmentos de una imagen del mundo al mismo tiempo que rehúsa que se considere como una imagen coherente del mundo.

La fotografía como pintura

Richter considera la fotografía primeramente como un vehículo de liberación. En una entrevista de 1972 afirma haberse sentido atraído hacia ella porque «no tenía estilo ni composición, ni criterio. Me liberaba de mi experiencia personal».⁵³

Esa experiencia tiene que ver con los sucesos históricos que lo rodeaban; las tensiones de ser un pintor en una Alemania dividida



Sin título. óleo / fotografía, 1989.

⁵³ RICHTER, *op. cit.*, p. 73.



*Familie im
Schnee*, óleo
/ tela, 1966.

y devastada, condenada a vivir bajo la mirada del resto del mundo, lo dotan de habilidad para insertarse dentro de una modernidad en decadencia. En otro sentido, la liberación se refiere a la continuación de la intención dadaísta por una negación del arte, así como la simplificación pictórica.

La relación que desde un principio establece Richter con la fotografía parte del impacto emocional que provoca la imagen, además de que plantea una diversidad iconográfica ajena a cualquier tipo de seriación, ya sea abstracta o representativa. La fotografía es, también, la manera de introducir el contenido existencial —directo, inmediato y común— en una retórica pictórica enfocada en las resonancias subjetivas del gesto y la materialidad. La utilización de la fotografía parece evidenciar la concepción que posee Richter de la pintura: esto es, primeramente, como una forma de ver.

Pintar, en este caso, significa presentar una segunda realidad de la imagen pintada; la realidad material ya no es el motivo como en el caso del modelo cézanniano, sino una fotografía que *ya* es una imagen. La imagen modelo debe ser concebida en su singularidad,

unificada y magnificada a través de la construcción pictórica, y no repetida mediante procesos de reproducción. Richter no se interesa tanto en el valor iconográfico, ni en el impacto que provocan los sujetos retratados, sino el poder latente de la imagen misma, que requiere una conclusión, un poder que es logrado a través de la pintura.

En las fotografías y pinturas de Richter es posible percibir el ánimo histórico de cada época representada; lo misterioso y fascinante de su trabajo, en este sentido, es que construye cada cuadro con una frescura que le permite, tanto a él como al espectador, experimentar la realidad histórica desde una aparente distancia. El color de las bases fotográficas definen un determinado periodo, desde el “antiguo” blanco y negro hasta las diversas etapas del desarrollo de la relación cromática de las películas y sus impresiones.

Richter recurre a la foto como una fuente temática inagotable, para dar el salto necesario de primera persona a tercera, del yo al otro; un camino formal hacia la eliminación del gran yo del artista moderno y sus precursores románticos.

Como menciona Roland Barthes en *La cámara lúcida*: «la pintura puede fingir la realidad sin haberla visto».⁵⁴

A diferencia del pintor, el objetivo fotográfico debe tener algo *ahí afuera* que registrar. Las fotografías que Richter proyecta y sobre las que construye el cuadro vagan en sus obras como fragmentos de realidad sin ser realmente los cuadros en sí; podría considerarse que el cuadro es el fantasma de la foto o la foto el fantasma del cuadro. De igual manera, pueden ser ambas cosas a la vez. Debido a que en nuestra cultura confiamos más en la veracidad de una fotografía que en la de una pintura, Richter parte de nuestra creencia y la traiciona, subvirtiéndola en su trabajo.

En *Familie im Schnee*, Richter nos presenta un común retrato situado en un contexto completamente familiar, como lo indica el título, similar a alguna de las incontables imágenes que todos conservamos en álbumes o cajas.

⁵⁴ Barthes, Roland, *Mythologies*, p.135.



Página 1 del Atlas, 1962.

Si bien la paleta monocromática y fría se conecta con la que reconocemos en las fotografías de la primera mitad del siglo XX, las pinceladas que *indefinen* a los personajes en su entorno crean una atmósfera de distancia temporal a punto de desaparecer.

Los gestos del pintor se reconocen, las densidades matéricas transitan en una fluctuante sutileza al combinar la cualidad documental de la fotografía y el sentimiento de pérdida que la acompaña, con la presencia y la dignidad de la pintura tradicional. Juntos proponen una duda, una ambigüedad que socava y realza simultáneamente la percepción de la imagen. La familia parece al mismo tiempo extraña e increíblemente familiar.

En este sentido Benjamin Buchloh, crítico cercano a Richter, privilegia en sus escritos las estrategias de «apropiación y agotamiento del significado, la fragmentación y la yuxtaposición dialéctica de los fragmentos, y la separación del significante y el significado».⁵⁵

⁵⁵ BUCHLOH, *op. cit.*, p. 44.

El arte de la posmodernidad rompe en pedazos el signo mítico, y lo reinscribe «en un montaje crítico y luego hace a su vez circular este mito artificial». ⁵⁶ Esta estrategia es utilizada por Richter al cuestionar la originalidad del artista y la unicidad de la obra. Como menciona Roland Barthes, «uno debe hacer más, sacudir el signo, desafiar lo simbólico». ⁵⁷

Barthes sostiene que es en la fotografía donde la sociedad moderna basa la idea de la propia mortalidad, tras haber dejado de lado el ritual y la religión, y que encuentra su contexto antropológico en «esa imagen que produce la muerte al querer conservar la vida». ⁵⁸ Richter utiliza la cualidad mórbida de la fotografía y cubre ese *instante muerto*, el verdadero momento perdido que nunca volverá. Por medio de la pintura, sus huellas y marcas entramadas, se reconstituye esa pérdida: han dejado de existir como imagen y se han insertado en la intemporalidad pictórica. Si observamos la fotografía original, de manera casi inmediata establecemos la relación de que posiblemente toda la familia haya muerto; sin embargo, al ver la pintura, esta relación temporal se fractura y deviene completamente atemporal. Para Barthes, «el *noema* de la foto es precisamente que *esto ha sido*». ⁵⁹

La aparición del cuerpo en *Familie im Schnee* es también el anuncio de su próxima desaparición. Richter desvanece los contornos que definen a cada miembro de la familia y los elementos que los rodean, aunado a la atmósfera brumosa y ambigua, y hace que signifiquen, de manera simultánea, aparición-desaparición.

La indefinición de las formas tiene que ver con la propia relación con la realidad que establece Richter, la cual refiere como «imprecisa, incierta, transitoria e incompleta». ⁶⁰ Richter hace aparecer poco a poco a la familia, entre las veladuras sin brillo. La piel de la pintura es tersa y toda huella ha sido borrada.

⁵⁶ FOSTER, *op. cit.*, p. 96.

⁵⁷ BARTHES, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁸ BARTHES, *La cámara lúcida*, p. 160.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 172.

⁶⁰ RICHTER, *op. cit.*, p. 74.

El pintor elimina cualquier marca que haga reconocibles las pinceladas y hace que aparezcan casi imperceptibles, construidas a través de un entramado de veladuras sin huella que crean, una sobre otra, una atmósfera cargada de tiempo y materia. Richter aplica el cuerpo y la densidad del color con una uniformidad mate, semejante al acabado fotográfico, no existen variaciones de opacidad en el óleo, cada sombra es cuidadosamente modelada y las capas atmosféricas pueden respirarse a través del gélido aire.

Richter empaña y condiciona la mirada por medio de un recurso fotográfico, lo borroso (*blur*), y lo traduce en pintura por medio de la pincelada en una sola dirección que borra los detalles (*smear*).⁶¹

Sobre el cuestionamiento de esta aparición —*apariencia, ilusión*— se basa el planteamiento temático de la obra de Richter: todo aquello que es y parece ser visible para nosotros, ya que lo podemos percibir al ser reflejado por la luz de la apariencia.

Para Richter,

La pintura se desarrolla, como ninguna otra disciplina, exclusivamente con la apariencia de las cosas; tiene más realidad que una fotografía, porque es visiblemente algo fabricado con la mano, porque ha sido tangible y materialmente creado.⁶²

⁶¹ James distingue estos dos términos, junto con el “desenfoco” (*defocus*) y la “indefinición” (*unsharpness*). La pincelada que “borra” (*smear*) es una opción pictórica, mientras que lo borroso y el desenfoque son característicos del lenguaje fotográfico. Estos últimos se relacionan y ambos producen indefinición. Véase, ELKINS, James, *Six Stories from the End of Representation*, p. 54.

⁶² RICHTER, *op. cit.*, p. 235.

La pintura como fotografía

Tras haberse concentrado en imágenes comunes e impersonales para lograr una distancia subjetiva con el motivo pictórico, Richter comienza a utilizar imágenes de personas que fueran cercanas a él, propicia definición de un punto de encuentro, una resonancia íntima que es explorada en la pintura. A partir de la década de los setentas, Richter manifiesta una clara disposición por plantear nuevas formas de representación, para ello realiza piezas de derivación fotográfica, utiliza el lenguaje cromático de la impresión automatizada y lo cuestiona por medio de la sintaxis pictórica. Actualmente podemos establecer la temporalidad determinada de una imagen fotográfica gracias a las tonalidades y valores cromáticos que relacionamos de manera casi inconsciente con el periodo en que eran comercializadas.

Personas familiares y cercanas a Richter, incluso autorretratos comienzan a aparecer en este periodo. Esto contrasta con la naturaleza desapegada de su obra previa, en donde la paleta monocromática mantiene la pintura a cierta distancia de realidad, tanto espacial como temporal.

Sobre la utilización del color Richter comenta:

En cierto sentido, es más próximo a la realidad, sin embargo es más cercano a la realidad que una fotografía, ya que la pintura es más un objeto en sí misma, posee un sentido tangible y materialmente construido. [...] De alguna manera siempre es distinta de la realidad, y eso perturba.⁶³

Betty presenta esta cualidad inquietante al parecer que habita en una realidad autocontenida, totalmente abierta a la mirada del espectador y al mismo tiempo misteriosa y ajena. El retrato, como género tradicional, sugiere y autoriza la concentración de la mirada en el

⁶³ *Ibidem*, p. 76.



Richter, *Betty* óleo / tela.

cuadro, la atención es dirigida al personaje retratado y el recorrido hacia la relación que el pintor ha establecido con el sujeto.



Página 445 del *Atlas*, 1978.

El sentido de la pintura de Richter está contenido en la figura que se voltea completamente ante nosotros; la obra abre el debate entre lo sensible, lo intelectual y lo intuitivo al mismo tiempo que cuestiona y reformula la legitimidad de la pintura contemporánea.

Richter califica su trabajo como «una evasión total del sujeto», lo cual se evidencia en la actitud del retrato. La primera impresión al ver el cuadro vuelve al sentimiento turbador al que se refiere Richter: más allá del reconocimiento de la pintura ante la fotografía, la interrogante se plantea en cuanto a su intención.

La utilización de la fotografía, como se ha visto, permite a Richter re-significar el papel de la pintura en medio de un entorno que cuestiona su validez y vigencia.

«Richter concibe el mundo como una mera proyección, una simple idea. La pintura no es para él un medio de aproximación a la realidad o al conocimiento del mundo».⁶⁴ Su intención parece debatirse entre un sentido trascendente de la pintura, al mismo tiempo

⁶⁴ ZWEITW, Armin, en *Photography and Painting*, p. 67.

que es consciente de que, este sentido, ya no se puede lograr, salvo como una ficción. Así, las piezas pictóricas son meros enigmas indefinidos, que «contienen el potencial de la solución; la solución no es dada de manera objetiva. Cada obra de arte es una imagen misteriosa, un enigma por resolver».⁶⁵

Richter entrama los distintos tratamientos facturales, lo que hace que el proceso constructivo del cuadro resulte, en ocasiones, difícil de identificar. En la parte inferior del retrato de *Uecker*, Richter nos revela parte del misterio al dejar entrever el tratamiento material del modelado de la pintura, previo a ser barrido y perder claramente su definición y detalle. Parece presentar con esto una postura que considera la pintura como un medio para hacer fotografía, más que utilizar una fotografía con un fin pictórico; sus pinturas son «fotografías creadas con otros medios».⁶⁶

Al desenfocar las definiciones de la figura rompe la relación simbiótica del pasado y la realidad que existe en la fotografía. A medida que disminuye la realidad del contenido, el elemento del pasado se incrementa: «el desenfoco implica imprecisión y esto significa una diferencia con respecto al objeto representado».⁶⁷ El barrido desanima la expectativa por la presencia inmediata de la realidad y, para Richter, tanto sus pinturas como sus fotografías no pueden establecer un sustituto de la realidad, a lo más «una muleta... para acceder a la realidad».⁶⁸

El detalle inferior de *Uecker* nos recuerda que la obra de Richter funciona en muchos sentidos a manera de palimpsesto, las retículas de fotografías se transfieren en los cuadros y dejan ver transparentemente un vasto inconsciente, tanto individual como histórico, que define la construcción de su trabajo.

⁶⁵ ADORNO, Theodor W., *Aesthetic Theory*, p. 121.

⁶⁶ RICHTER, *op. cit.*, p. 73.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 74.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 66.

Conclusiones

Como se ha expuesto, la mirada pictórica ha sido modificada y enriquecida por la fotografía desde su aparición. Previo a su invención y desarrollo no era posible evocar, de manera tan dispuesta, el impacto de la confrontación directa, la disponibilidad inmediata y la reproductibilidad de la fotografía que permiten al pintor expandir con vastedad el mundo visual de sus objetos de estudio y descubrir nuevas formas de ver.

Los pintores que hemos revisado eligen reconsiderar y proponer nuevos planteamientos en la pintura, inmersos en un mundo que ha sido claramente dominado por las imágenes. La veloz presencia de la fotografía como lenguaje visual lleva, así, a un aprovechamiento y reconocimiento en Degas, una fascinación y, a la vez, desdén en Bacon, y un cuestionamiento de carácter conceptual en Richter.

Las funciones sociales del medio fotográfico se han transformado de manera constante a lo largo del siglo XX, especialmente a partir de la década de los sesentas; como consecuencia, también se ha transformado nuestro concepto sobre “qué” es la fotografía. El hecho de que se cuestione la definición y función del medio se debe menos a la inestabilidad de su esencia que a las circunstancias culturales.

La relación de la fotografía con la pintura ha cambiado, del mismo modo en que ambas han variado sus propias funciones y efectos. Actualmente vemos que las fotos ya no sirven tanto para reconocer la realidad o almacenar recuerdos sino como exclamaciones de vitalidad, como extensiones de vivencias que se transmiten, se comparten y desaparecen, mental y/o físicamente. El tomar una fotografía ha dejado de ser un acto solemne, reservado a ocasiones especiales, para convertirse en un gesto cotidiano y, en muchas ocasiones, banal.

Las posturas de los tres pintores del análisis ejemplifican algunas de las vinculaciones de la mirada pictórica con la visión fotográfica. La actitud flexible e innovadora de Degas muestra un reconocimiento al nuevo medio y su lenguaje, la fotografía libera por completo a la pintura de su compromiso mimético y enriquece su lenguaje. La evolución de la fotografía y su vínculo con la pintura ha estado ligado al ordenamiento visual del espacio compositivo, en función de la distancia. Como se ha visto, uno de las primeras cualidades del lenguaje fotográfico es su capacidad de encuadrar y ver desde ángulos inusuales un fragmento de realidad. Degas supo aprovechar la diferencia en cuanto a la distancia en la mirada que propone la fotografía y la relaciona bajo un entendimiento pictórico.

Las nuevas perspectivas y ángulos de visión que desarrolla la fotografía se filtran en las composiciones espaciales de la pintura. El tránsito a la modernidad puede considerarse como un acercamiento al objeto. La fórmula lineal: mundo observado-artista-imagen-espectador es sustituida por otra en donde la percepción, espacio y mundo ocurren de manera simultánea y sin jerarquía. De la misma manera que la sociedad o la materia se diseccionan hasta llegar a sus fuerzas íntimas, el espacio unitario, tanto de la pintura como de la fotografía, se fracciona. Una vez que se trascienden las rígidas jerarquías que nos separaban del objeto, nada impide una nueva visión que busque perspectivas inéditas y que se pose sobre la misma superficie de las cosas, aun a costa de deformarlas como lo hace Bacon, quien parece decirnos: bienvenidos a la humanidad moderna, éstos son quienes somos.

Esta cruda realidad es pronto sublimada en nuevos símbolos contenidos en imágenes pasivas, asépticas, sin estilo o expresión personal, como las propuestas por Richter. El documento auténtico, la descripción pura, solo podía revalidarse bajo estos requisitos. Esta neutralidad tiene que ver con la frontalidad y la distancia en el sentido que reducen el gradiente subjetivo y refuerzan la idea de reproducción mecánica. La distancia equivale a la separación, a establecer un vacío que impida el contacto y el compromiso.

También se ha observado cómo el archivo visual del pintor se re-significa gracias a la lógica que tiene en este sentido la fotografía y su capacidad de adaptarse a lo particular, al mismo tiempo que resulta idónea para tareas de recopilación, comparación y reproducción. La estructura informativa que plantean tanto los archivos de Bacon, como los de Richter, se hace visible a través de procedimientos formales de agrupación y montaje, con el propósito de llevar a cabo una investigación *de-constructiva* de las formas sociales de conocimiento. Gracias a esta *de-construcción* del conocimiento del mundo visible es que resulta posible plantear nuevas construcciones de realidad visual. Al abandonarse las jerarquías determinadas y las tendencias homogéneas, los mecanismos visuales de la modernidad pasaron a desplegarse en la diversidad. Y desde la posmodernidad, la fragmentación no ha cesado de originar diferentes creaciones formales, como el caso del archivo, tanto en el campo del arte, como en el de la arquitectura y el diseño.

Tanto Bacon como Richter nos muestran a través de sus archivos, ya sea en un orden caótico o bien formalmente estructurado, nuestra visión fragmentada y presentan un rompecabezas de lo real. Aunque el archivo se presente como un método que pretende abarcar la realidad y sistematizar el conocimiento, se demuestra en ambos casos inabarcable e interminable. En otro sentido, clarifican el espacio entre memoria y desmemoria, entre datos útiles y el alud indiscriminado de información. Finalmente, conceden la supremacía a la inteligencia y la creatividad sobre la información acumulada, requisito indispensable para evitar que la memoria se vuelva estéril.

El poeta Louis Aragon presenta de manera premonitoria algunos efectos de la imagen fotográfica que se corroboran vigentes:

En el futuro, la fotografía no será el modelo para el pintor, en el viejo sentido académico de modelo, sino su apoyo documental, en el sentido que actualmente montones de periódicos y notas son indispensables para el novelista, [...] el pintor de mañana utilizará el ojo del fotógrafo.⁶⁹

Además de ser una clara herramienta en este sentido, se ha observado la manera en que el lenguaje fotográfico ha definido y ampliado la tematización de la mirada del pintor, permitiéndole acceder al registro del instante que nunca permanece. La fascinación de la mirada artística, el acto de mirar, siempre llevará al pintor a indagar sobre la posibilidad de que existan otras formas de visión, lo cual nace precisamente de la constante incertidumbre sobre cuál es el significado de mirar y ser mirado.

Ahora queda volver a considerar el problema bajo nuevas problemáticas. Como menciona Joan Fontcuberta:

Si conceptualmente la creación fotográfica evolucionaba adoptando el gesto artístico, con los soportes digitales, además, regresamos a la estructura icónica de la pintura y de la escritura. Los píxeles que proporcionan la textura de la imagen electrónica funcionan estructuralmente como las pinceladas para el pintor: constituyen unidades de configuración sobre las que podemos operar particularmente. [...] Porque en este ajuste de cuentas con el destino se han cambiado las tornas: hoy toda foto es ineludiblemente pictorialista. El pictorialismo digital inunda el mercado de la imagen.⁷⁰

⁶⁹ COKE, Van Deren, *The Painter and the Photograph*, p. 301.

⁷⁰ FONTCUBERTA, Joan, *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*, pp. 187-188.

Bibliografía

- BACON, Francis, *John Deakin, salvage of a photographer*, Catálogo de la exposición en el Victoria & Albert Museum, Londres, 1984.
- ADORNO, THEODOR W., *Aesthetic Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*, Paidós, Barcelona, 1989.
- BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia, 2004.
- BAXADALL, Michael, *Modelos de intención: Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume, 1989.
- BELL, Julian. *¿Qué es la pintura?: representación y arte moderno*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, 2003.
- BRYSON, Norman, *Visión y pintura: la lógica de la mirada*, Alianza, Madrid, 1991.
- BUCHLOCH, Benjamin, *et al.*, *Photography and painting in the work of Gerhard Richter*, Museu d'Art Contemporani, Barcelona, 1999.
- BURKE, Peter, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001.
- COKE, Van Deren, *The Painter and the Photograph: from Delacroix to Warhol*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1972.
- DELEUZE, Gilles, *Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2002.
- Elkins, James. *What Painting Is*, Routledge, Nueva York, 1999.
- . . . — *Six Stories from the End of Representation*, California, Stanford University Press, 2008.

De la foto a la pintura: Influencias de la visión fotográfica en la mirada pictórica

- FONTCUBERTA, Joan, *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010
- FOSTER, Hal, *El retorno de lo real: Las vanguardias a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- GONZÁLEZ FLORES, Laura, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- . . . — *La cianotipia: un proceso fotográfico alternativo en la plástica*, tesis de licenciatura, ENAP- UNAM, México, 1986.
- HARRISON, Martin, *In Camera. Francis Bacon*, Thames & Hudson, Londres, 2005.
- HOCKNEY, David, *Secret knowledge. Redesccovering the lost techniques of the old masters*, Viking Studio, Nueva York, 2001.
- IVINS, William M., *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- PEPPIATT, Michel, *Francis Bacon. Anatomía de un enigma*, Gedisa, Barcelona, 1999.
- . . . — *Francis Bacon, Studies for a portrait*, Yale University Press, New Haven, 2008.
- RICHTER, Gerhard, *Atlas*, Distributed Art Publishers, Nueva York, 1997.
- . . . — *The daily practice of painting. Writings 1962-1993*, MIT Press, Massachusetts, 1998.
- SCHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, Alianza, Madrid, 1994.
- STELZER, Otto, *Arte y fotografía: contactos, influencias y efectos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- STOICHITA, Victor, *Ver y no ver: la tematización de la mirada en la pintura impresionista*, Siruela, Madrid, 2005.
- STORR, Robert, *Gerhard Richter: Doubt and Belief in Painting*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2003.
- SYLVESTER, David, y Francis Bacon, *Looking Back at Francis Bacon*, Thames & Hudson, Londres, 2000.
- . . . — *Interviews with Francis Bacon*, Thames & Hudson, Londres, 1989.
- TARABUKIN, Nikolai, *El último cuadro*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- VALÉRY, Paul, *Degas, Maner, Morisot*, Thames & Hudson, Londres, 1960.
- WOLLHEIM, Richard, *Painting As an Art*, Thames & Hudson, Londres, 1987.