

## ORIGEN DE LOS NADADORES

VÍCTOR ALEGRÍA

*Instrumento que se mueve a sí mismo, medio que se inventa sus fines, el ojo es eso **en que** se ha conmovido por cierto impacto del mundo y lo restituye a lo visible por los trazos de la mano.*

Maurice Merleau-Ponty<sup>1</sup>



Fotografía, Archivo del Artista

A comienzos de los noventa examinando revistas en una tienda, descubrí la primera fotografía de natación. La imagen me impactó y sedujo al mismo tiempo, en ella dominaba un rostro tostado, casi anaranjado, mostraba el esfuerzo del ejercicio expulsando aire por la boca. Llevaba además amplios lentes negros, una brillante gorra amarillo limón; semisumergido y deformado por un agua color cerúleo. La imagen y en particular el color me sedujeron; los reflejos y la refracción en el agua le daban una gran riqueza visual y vitalista.

Con el descubrimiento de aquella primera fotografía de natación, nace el interés por el tema. Creo que se debió al color y a lo inédito de la imagen; el cuerpo humano

<sup>1</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *El Ojo y El Espíritu*, Buenos Aires: Páidos, 1977. Pág. 21.

en un medio como el agua con deformaciones y reflejos imprevistos. Ya Leonardo se había referido a la belleza de estos últimos:

*Las luces reflejas de los cuerpos densos y brillantes son de mucho mayor belleza que el color natural de esos cuerpos, como se ve en los pliegues al abrirse, en el oro que se hila, y en otros cuerpos semejantes, en que una superficie reverbera en la otra a ella contrapuesta, y la otra en ésta, y así sucesivamente hasta el infinito.<sup>2</sup>*

Los encuentros casuales tienen muchas veces una cierta *construcción* previa en que el inconsciente, el conocimiento y la experiencia juegan un importante papel. El encuentro con aquella primera fotografía, gatilló en mí el deseo de



V. Alegría, Nadador, 100 x 80 cm. Óleo sobre tela, 1992

pintar la imagen. Ahora con la distancia que da el tiempo, sospecho que durante años se fue *construyendo* ese momento, es por eso que considero oportuno citar un fragmento de un texto de Calabrese:

*De hecho: cada uno de nosotros sabe mucho más de lo que cree o estima saber y puede expresarlo independiente de su propia voluntad o de la conciencia de hacerlo.<sup>3</sup>*

Una fotografía como la descrita es el referente de la primera pintura realizada de un nadador, es lícito entonces preguntarse: ¿Qué lo lleva a uno a pintar un motivo semejante?

Reflexionando al respecto, creo que en primer lugar es lo pictórico de la imagen, su visualidad. El color, los reflejos, la refracción, lo orgánico de las formas, los contrastes, las luces espejeantes, los enfoques y desenfoques, etc., además lo inédito de la imagen: la captación del movimiento de

2 Da Vinci, Leonardo, *Tratado de la Pintura*, parte Quinta, Del Brillo, Buenos Aires: Losada, 1944. Pág. 279.

3 Calabrese, Omar, *La era Neobarroca*, Capítulo 5, Inestabilidad y metamorfosis, Madrid: Cátedra, 1987. Pág. 126.

un sujeto que realiza una actividad no habitual, no natural, rica en elementos pictóricos y visuales que solo la fotografía captura (sobre el carácter artificial de la imagen me detendré más adelante).

Desde el comienzo como pintor, mi orientación había sido hacia pintores en los cuales predominaba lo pictórico, desde el Barroco al Impresionismo. Mi interés se basaba en el empleo del color, la traducción naturalista o realista de las formas, el empleo de la materia pictórica, la captación de la atmósfera, la temporalidad, en fin. Cuadros como: desembarco de *María de Médicis en Marsella* (1622 – 1623) de Rubens, fundamentalmente el detalle de las Nereidas en el agua.

Velásquez, Las Hilanderas,  
aprox. 1657. Óleo sobre tela,  
289 x 220 cm. Museo del Prado



Detalle: Néreidas en el agua.  
Rubens, El Desembarco de María  
de Médicis en Marsella,  
1622 – 1625. Óleo sobre tela,  
394 x 295 cm. Museo del Louvre



El conjunto de la obra de Vermeer, lo que sucede con el tratamiento óptico de la imagen que se constituye en estilo; el tratamiento del color y la temporalidad, que preanuncia una visión moderna. La totalidad de la obra de Velásquez, fundamentalmente *Las Hilanderas* (1660) y *Las Meninas* (1656). Realista por antonomasia, sus trabajos están resueltos con un saber hacer; economía de medios, fineza, y con un sentido de lo visual y de la atmósfera, no igualado en la pintura, Manet lúcidamente dijo de Velásquez: *Pintor para pintores*. Vienen a mi memoria también: *El Quitasol*

(1777) Y *El Cacharrero* (1779) de Goya, especialmente por su empleo del color. *Dante y Virgilio en los infiernos* (1822), de Delacroix.



Vermeer, *La encajera*, 1675  
Óleo sobre tela, 24 x 21 cm.  
Museo del Louvre.



Ingres, *La bañista de Valpinçon*, 1808  
Óleo sobre tela, 146 x 96,5 cm  
Museo del Louvre.

La casi totalidad de la obra de Ingres. Lo que me ha interesado en él, es el cuadro como objeto, casi como abstracción, por su grado de artificio y estilización; es lo más lejano a la naturaleza. El ritmo lineal, el contorno, sus formas reposadas, el color medido y justo, pintor academicista, sin embargo, personalísimo como creador.

Los reflejos en el agua la captación del movimiento en los paisajes de Monet y Sisley, John Rewald dijo al respecto:

*El estudio del agua ofrecía un pretexto para representar masas informes animadas sólo por la riqueza de los matices, y*

*grandes superficies cuya materia animaba a emplear vívidas pinceladas.*<sup>4</sup>

La lucidez, la experimentación reflexiva sobre el movimiento y la composición en la obra de Degas, además del empleo de la fotografía para construir alguna de sus obras.

Monet, El paseo en Argenteuil,  
1872, Óleo sobre tela  
National Gallery of Art, Washington



Edgar Degas, Las carreras, jockeys  
de aficionados, 1876 – 87  
Óleo sobre tela, 66 x 81 cm.  
Musée d'Orsay



Una parte importante de la obra de Sorolla por su empleo del color, fundamentalmente sus relaciones cálidas y frías, de complementariedad, buscando a través de éste la plenitud de la forma y captación de la luz y los reflejos, unido a un empleo equilibrado de la materia pictórica. Sorolla hizo suyas las conquistas impresionistas del color, no así la división de la pincelada; ésta es amplia y respeta el sentido de la forma en sus obras. Trabajó perseverantemente en exteriores, especialmente figuras en la playa.

Dentro de las obras contemporáneas, ciertos trabajos de David Hockney, la serie las piscinas, por ejemplo. La resolución y la construcción conceptual, en los trabajos de Chuck Close y algunas pinturas de Estes, por su empleo de los reflejos y la imagen mediatizada de la ciudad contemporánea (creo que ambos emplean la cuadrícula para construir sus pinturas). La obra completa de Richter, cuya

<sup>4</sup> Rewald, John, *Historia dell'Impresionismo*, Barcelona : Seix Barral S.A. ,1972

estética y referente fundamental es la fotografía, trabajando pictóricamente con el desenfoque. Conocer su obra fue una revelación y una confirmación del empleo de la imagen fotográfica para hacer pintura.

Vivimos en un mundo dominado por las imágenes visuales, nuestras horas de vigilia reciben constantemente



Alfred Sisley,  
Le canal Saint-Martin, 1872  
Óleo sobre tela, 38 x 46 cm.,  
Musée d'Orsay



Joaquín Sorolla, Niños en la playa,  
1910. Óleo sobre tela, 118 x 185 cm,  
Museo del Prado.

su influencia; imposible sustraerse a ellas, la mayoría son estéticas, ingeniosas... y de tercera mano. Pertenecen a la publicidad, a la televisión, al computador, al cine, a la fotografía, en fin (el noventa por ciento de todas las imágenes que vemos pertenecen a la fotografía, o sea se basan en procedimientos fotográficos; se producen mil millones de fotos anuales, afirma Abraham Moles), su origen es mediático, resulta imposible imaginarse un solo día sin su presencia, Susan Sontag escribió al respecto:

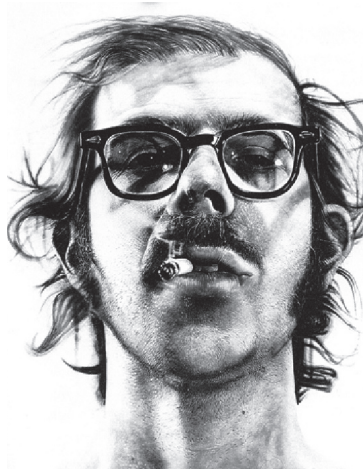
*Las sociedades industriales transforman a sus ciudades en vaciaderos de imágenes; es la forma más irresistible de contaminación mental.*<sup>5</sup>

El artista visual está atento a lo que ocurre con las imágenes, y los encuentros casuales son muchas veces la antesala para construir un mundo, un discurso. Merleau-Ponty dice:

<sup>5</sup> Sontag, Susan, *Sobre la Fotografía*, Barcelona: Edhasa, 1992. Pág. 34

*...el mundo del pintor es un mundo visible, nada más que visible, un mundo casi loco, pues siendo parcial es sin embargo completo. La pintura despierta, eleva a su última potencia un delirio que es la visión misma, pues ver es tener a distancia, y la pintura extiende esta caprichosa posesión a todos los aspectos del Ser, que de alguna manera deben hacerse visibles para entrar en ella.<sup>6</sup>*

Chuck Close, Gran autorretrato,  
1968. Acrílico sobre tela,  
274 x 213 cm.  
Minneapolis, Walter Art Center,  
Art Center Acquisition Fund



Gerhard Richter, Ema –desnudo  
en una escalera, 1966  
Óleo sobre tela, 200 x 130 cm  
Museo Ludwig, Colonia



<sup>6</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *El Ojo y el Espíritu*, Buenos Aires: Paidós, 1977. Pág. 22.

La tecnología y una sociedad neoliberal, dominada por la información y el consumo; produce una enorme cantidad de imágenes visuales, sin contención. Para Mc Luhan nuestra cultura esta dominada por la imagen.

Pero, ¿qué es la imagen? Abraham A. Moles escribió al respecto:

*La imagen es un soporte de la comunicación visual que materializa un fragmento del entorno óptico (universo perceptivo), susceptible de subsistir a través de la duración y que constituye uno de los componentes principales de los medios masivos de comunicación (fotografía, pintura, ilustraciones, esculturas, cine, televisión). El universo de imágenes se divide en imágenes fijas e imágenes móviles, estas últimas derivadas técnicamente de las primeras, ...<sup>7</sup>*

Más adelante, continúa:

Sin embargo, en la cuasi-totalidad del conjunto de imágenes ordinarias, se trata, a través del espacio o a través del tiempo, de recrear visualmente una porción del universo para encerrarla ante mis ojos, al interior de mi esfera personal. Se trata efectivamente de la experiencia vicaria, y es también, guía para un análisis lógico de la génesis de la imagen que – sin demasiados escrúpulos históricos – retoma, a instancia de Condillac, la recreación imaginaria de lo real, la idea de un «figurativismo» subyacente en la conciencia occidental.<sup>8</sup>

La imagen pintada estaba basada en una instantánea fotográfica, poseía el carácter estético y de sublimación propios del medio fotográfico que nos aleja contradictoriamente de lo real. Emplear como referente aquella fotografía, era más bien abordar un problema de visualidad y representación: un *entre* entre fotografía y pintura.

## 2. FOTOGRAFÍA, REPRESENTACIÓN Y VISUALIDAD

*Hoy todo existe para culminar en una fotografía.*

Susan Sontag<sup>9</sup>

La fotografía en mi trabajo es la matriz constructiva del cuadro. La imagen congelada de un nadador olímpico solo es posible a través de una instantánea fotográfica; solo la fotografía hace posible la producción de una pintura semejante. Lo propio de la fotografía es captar el momento fugaz:

<sup>7</sup> Moles, Abraham A., *La Imagen*, México: Trilla: Sigma, 1991. Pág. 24.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 27

<sup>9</sup> Sontag, Susan, *Sobre la Fotografía*, Barcelona: Edhasa, 1992. Pág. 34.





Fotografía, Archivo del Artista

*Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la fotografía remite siempre al corpus que necesito al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y elemental, el Tal (tal foto, y no la Foto), en resumidas cuentas, la Tuche, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable.<sup>10</sup>*

Izq. Desnudo Calotipo  
de Eugène Durieu  
en colaboración con Delacroix  
París, Biblioteca  
Nacional de Francia



Der. E. Delacroix,  
Odalisca, 1857 Óleo sobre  
tela, 35,5 x 30,5 cm.  
Colección particular

Es por ello que Mc Luhan habla que la era de la fotografía es la era del gesto, la mímica y la danza.

El traducir información fotográfica a información pintura, implica analizar a fondo el acto de ver; es esencialmente un problema de representación y visualidad. Más aún, cuando pinto un instante que nuestra visión es incapaz de captar: un nadador olímpico en acción, lo que implica movimiento, velocidad, deformación, etc., temporalidad al fin, estoy reflexionando en torno a lo que consideramos *real* y sus modos de representación.

Con respecto a lo inédito que entrega la instantánea

<sup>10</sup> Barthes, Roland, *La Cámara Lúcida. Nota sobre la Fotografía*, Barcelona: Paidós Comunicación, 1992. Pág. 31.

fotográfica hoy, Calabrese escribió:

Pero los «instantes» de la instantánea fotográfica no son los mismos de antes: hoy están decididamente por debajo de lo perceptible. Fotografiar a una milésima de segundo no permite absolutamente prever qué representará la fotografía mediante el encuadre a través del objetivo.<sup>11</sup>

Esto permite pintar imágenes que no habían sido tratadas en el terreno de la pintura, además la fotografía inmoviliza al artista en lo concreto y lo excusa a la vez de la pintura pura.



Fotografía, Archivo del Artista

Asimismo, cuando trasladamos dichas imágenes a la escala mucho mayor de una tela, el espectador es vulnerado en su concepción de lo que entiende por real:

...frente al realismo tradicional, el hiperrealismo no se interesa tanto por la realidad de las cosas, sino por la percepción de esa realidad, por las relaciones entre imagen y realidad. Así la influencia de la fotografía (fotorrealismo) es enorme: la ampliación engañosa de los detalles, la diferenciación artificial de planos, los encuadres más o menos forzados (relacionados con el cine) el colorido brillante y luminoso...<sup>12</sup>

Estimamos real sobre todo lo visual, lo óptico, pero la ciencia y nuestra experiencia lo desmienten a diario. La revolución óptica de nuestra época acelera y profundiza la «perturbación del equilibrio del conocimiento de la realidad», como afirmó Musil.

El espectador se encuentra con la imagen de un nadador, la que en cierto modo reconstruye, interpreta, porque el momento pintado no le es posible captarlo, como ya dijimos; se evidencia que la naturaleza que habla a la cámara

11 Calabrese, Omar, *La Era Neobarroca*, Capítulo 5, *Inestabilidad y Metamorfosis*. Madrid: Cátedra, 1987. Pág. 69.

12 de Vicente, Alfonso, *El arte en la posmodernidad. Todo vale*. Ediciones del Drac, 1989. Pág. 132.

es distinta de la que habla al ojo.

La imagen fotográfica es de origen mecánico y fundamentalmente químico; es el producto de una acción en donde el sujeto está ausente:

*... con la fotografía el hombre a descubierto el modo de hacer informes visuales sin sintaxis*<sup>13</sup>

ha dicho Mc Luhan, y más adelante:

*El paso de la era del Hombre Tipográfico a la era del Hombre Gráfico se dio con la invención de la fotografía, determinó la era de la reproducción técnica y la desaparición del aura.*<sup>14</sup>

En la fotografía la imagen fotográfica es ante todo un *índex*,<sup>15</sup> es;

... la huella física de un objeto que ha estado ahí en un momento determinado, se hace evidente que esta marca individual es, en un principio única: no remite sino a un solo referente, el «suyo», el mismo que la ha causado. La huella (fotográfica) no puede ser, en el fondo, más que singular, tan singular como su referente mismo. Como representación por contacto, no significa de entrada un concepto; antes que nada, ella designa un objeto o un ser particular, en lo que tiene de absolutamente individual.<sup>16</sup>

13 Mc Luhan, Herbert Marshall, *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, México: Diana, 1975. Pág. 236.

14 *Ibid.*, 236

15 Peirce definió el *índex* como: «[Los *índex*] remiten a individuos, a unidades singulares, a colecciones singulares de unidades o a continuos singulares». (2.306) A diferencia de los iconos y símbolos que son mentales y generales» Del libro de Philippe Dubois: *El acto fotográfico*.

16 Dubois, Philippe, *El acto fotográfico*, Barcelona: Paidós Comunicación, 1994. Págs. 65-66.

17 *Ibid.*, 31.

La fotografía es ante todo una inscripción automática y objetiva de una huella luminosa; es por ello que considero oportuno citar las palabras de Peirce, escritas alrededor de 1895, y aún vigentes:

Esta génesis automática ha trastocado radicalmente la psicología de la imagen. La objetividad de la fotografía le confiere un poder de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Cualesquiera sean las objeciones de nuestro espíritu crítico estamos obligados a creer en la existencia del objeto representado, es decir, vuelto presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía tiene el beneficio de una transparencia de realidad de la cosa sobre su reproducción.<sup>17</sup>

La imagen fotográfica es indisociable del acto que la constituye como ya lo dijimos, además el acto fotográfico interrumpe, inmoviliza, capta solo el instante, es una porción, un corte de espacio-tiempo:

La fotografía ha determinado nuestros hábitos visuales; en cuanto a ver y construir imágenes y ninguna operación visual puede sustraerse y estar indiferente e impermeable

a su existencia. Al emplear la fotografía como referente en la serie los Nadadores, estoy construyendo un dispositivo visual que aborda el problema de la representación y el simulacro, en virtud de la elisión del referente. Realismo en este caso, significa reconstrucción; es un proceso de identificación mediante la transformación de los materiales y por ende diferenciación entre fotografía y pintura:

Esta ambivalencia entre apariencia completamente real y efecto progresivamente irreal es una consecuencia de la idea de dejar aparecer la fotografía entre el cuadro y la realidad.<sup>18</sup>

### 3. EL CUADRO COMO PROBLEMA DE REPRESENTACIÓN.

*La pintura es una óptica. El contenido de nuestro arte se halla sobre todo en aquello que piensan nuestros ojos.*

Cézanne<sup>19</sup>



Fotografía, Archivo del Artista

La pintura, el cuadro, es realizado para ser contemplado. Sus formas, colores, densidad del pigmento, su materialidad, su superficie, reclaman nuestra mirada o la rechazan. Su realización es un proceso constructivo; recibe *progresivamente* la imagen que se realiza pincelada a pincelada, componiendo. El pintor interviene constantemente, modifica o acentúa una parte o el todo, hasta construir el cuadro; es por eso que teóricamente, el cuadro nunca está terminado.

El *pintor aporta su cuerpo* dice Paul Valéry, él es: *un entrelazado de visión y movimiento*,<sup>20</sup> mientras el fotógrafo realiza su imagen de un solo golpe, solo hay una elección,

18 Sager, Peter, *Nuevas formas de realismo*, Madrid: Alianza, 1981.

19 Becks-Malorny, *Cézanne*, Colonia: Taschen, 2001.

20 Merleau-Ponty, Maurice, *El Ojo y El Espíritu*, Buenos Aires: Páidos, 1977. Pág. 15.

única, y si luego interviene, estaría tratando la fotografía como una pintura. Son dos dispositivos visuales distintos, dos temporalidades diferentes. El pintor capta el tiempo, cada pincelada es una huella temporal distinta (Hockney dice que el pintor agrega su tiempo a la pintura), el fotógrafo captura el instante.

Con el paso del tiempo el detalle y los problemas de representación fueron dominando mi trabajo. Trasladar una fotografía a una pintura, de manera estrictamente manual y visual, ofrecía un resultado inesperado, sorprendente. El resultado remitía a más lecturas y entraba de lleno a un problema que había estado soslayando: la representación, además mi trabajo constataba el placer de describir, de pintar una fotografía.

Al tratar igualmente cada detalle o fragmento de una fotografía, no estoy trabajando con los efectos plásticos, sino que estoy *fotografiando* con técnicas propias de la mimesis pictórica. Estoy tratando con la imagen de una imagen, hago el examen de nuestra objetividad y constato que lo que consideramos real, es bastante inseguro. El pintor fotorrealista Robert Bechte a dicho al respecto:

V. Alegría, Nadador, 132 x 80 cm  
Óleo sobre tela, 2002



*Desconcierta a mucha gente que el cuadro parezca una fotografía, y que sea en realidad una copia elaborada sobre un lienzo con materiales tradicionales, porque eso cuestiona no sólo la esencia de la representación sino las expectativas que las personas tienen sobre el arte.<sup>21</sup>*

Bidimensional la fotografía bidimensional la tela, la representación se aleja de la traducción tradicional; los materiales e instrumentos son utilizados para reproducir la imagen fotográfica manualmente en el terreno propio de la pintura, en un formato que impacta visualmente y nos hace consciente de la naturaleza óptica del problema

21 Sager Peter, *Nuevas formas de realismo*, Madrid: Alianza Forma, 1981. Pág. 201.

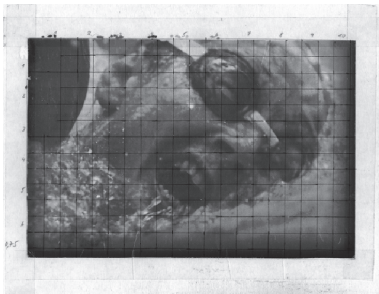
planteado.

La obra busca abordar el problema de la representación; crear una tensión entre el referente fotográfico y la imagen pintada a una escala mucho mayor, provocando en el espectador el disloque entre representación y lo que consideramos real, porque:

*Representar es mediar la sensación- y en esa mediación se pone de manifiesto que esto es tal cosa-. En esta mediación no se pierde de vista lo real o empírico, pero se ve a través del doble proceso de seleccionar y articular.<sup>22</sup>*

#### 4. LA PINTURA COMO SIMULACRO Y DESAPARICIÓN DEL REFERENTE.

*En la resbaladiza pendiente de la simulación, la función de la imagen pasa de reflejar la realidad a enmascararla y pervertirla. Una vez que se ha eliminado la realidad misma, todo aquello con lo que nos quedamos es sólo un mundo de imágenes, de hiperrealidad y de simulacro puro.*  
Neil Leach<sup>23</sup>



Fotografía, Archivo del Artista

Trasladar la fotografía al campo específico de la pintura, implica construir el cuadro con técnicas de análisis y reproducción de superficie, en el cual cada elemento de la fotografía, formas y colores son tratadas con la misma jerarquía del original. Es reproducir la fotografía exhaustivamente a una escala mucho mayor, con el fin de provocar la mirada del espectador que es continuamente demandada y seducida por la superficie de los objetos e imágenes mediáticas, en su vida diaria.

La traslación de la fotografía pintando cada porción de

22 Bozal, Valeriano, *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid: La balsa de la Medusa, 1987. Pág.26.

23 Leach, Neil, *La an-estética de la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 2001. Pág. 20.

cuadrícula, posibilita una mayor exactitud óptica del detalle en la imagen; el todo es construido por los innumerables accidentes, islotes, meandros, formas, matices de cada cuadrado. Calabrese refiriéndose a este aspecto, escribió:

*Una última precisión es desarrollada por la naturaleza de la operación detallante o mejor aún por su función. Cuando se «lee» un entero cualquiera por medio de detalles está claro que el objetivo es el de una especie de «mirar más» dentro del «todo» analizado, hasta el punto de describir caracteres del entero no observado a «primera vista». La función específica del detalle, por tanto, es la de reconstruir el sistema al que pertenece el detalle, descubriendo sus leyes o detalles que precedentemente no han resultado pertinentes a su descripción.<sup>24</sup>*

La diferencia de mi trabajo con el de otros pintores fotorealistas, estriba en el hecho de que son instantáneas que congelan una acción, un movimiento de una actividad, en este caso particular, una actividad deportiva que nos habla fundamentalmente de artificio. Nada es natural ni la acción, ni el medio; las fotografías pertenecen a algunos medios de prensa, revistas y, excepcionalmente, a libros de deportes. Aún cuando el origen de la primera pintura se debió al azar como ya lo expliqué, y el interés por dicha fotografía fue fundamentalmente visual; el color, esencialmente matices y complementariedad; el cuerpo humano entregando formas inusuales, debido a la refracción en el agua, los reflejos y la sensación de movimiento congelado.

El hecho de pintar una imagen no natural, no espontánea, un acto artificial, que no pertenece a nuestra experiencia cotidiana, que nos aleja de lo real, refuerza la idea de artificiosidad, más cercana a una imagen de publicidad, por ejemplo, afianza la idea de simulacro. En el capítulo III, La Ruptura de la Cadena Significante del libro *El posmodernismo*, Jameson dice sobre el realismo fotográfico:

*...este fenómeno nos parecía un retorno a la representación y la figuración tras la prolongada hegemonía de la estética de la abstracción, hasta que quedó claro que no había que buscar los objetos en el «mundo real», pues estos objetos eran en sí mismos fotografías de un mundo real, transformado en imágenes, y del cual el «realismo» del cuadro foto-realista es ahora el simulacro.<sup>25</sup>*

24 Calabrese, Omar, *La Era Neobarroca*, Madrid: Cátedra, 1999, Pág. 88.

25 Jameson, Fredric, *El Posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós Studio, 1991. Págs. 71-72.

Cuando los detalles y la superficie a la escala mayor de

un cuadro, prácticamente igualan a la imagen bidimensional de una fotografía, en este caso una instantánea de un nadador olímpico, estoy trabajando con *imágenes de imágenes* (William C. Seitz), ello implica ausencia del referente; la pintura entonces, deviene en simulacro, Jean Baudrillard en su libro *Cultura y Simulacro*, dice sobre este último:

*No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en corto circuito, todas sus peripecias.*<sup>26</sup>

A la cita anterior, quisiera agregar una de Deleuze, pues la considero oportuna respecto a mi trabajo:

*El simulacro implica grandes dimensiones, profundidades y distancias que el observador no puede dominar. Y es porque no puede dominarlas por lo que tiene una impresión de semejanza. El simulacro incluye el punto de vista diferencial y al espectador se le hace parte del simulacro, que se transforma y deforma según su punto de vista. En resumen, envuelto en el simulacro hay un proceso de enloquecimiento, un proceso de deslimitación. («Plato and the Simulacrum», October 27 [invierno de 1983], p. 49).*<sup>27</sup>

El hecho de congelar un instante por intermedio de la pintura, implica abordar el problema de la temporalidad. El tema de la pintura es fijar un instante, una epifanía. El momento capturado del desplazamiento, es una fracción de tiempo infinitesimal. Sugiere el antes y después, la instantaneidad, la velocidad, como en la rueda, en el cuadro *Las Hilanderas*, de Velásquez; en el cual la sensación de movimiento nunca antes fue tratada con tal solvencia. Al tratar la instantaneidad y la temporalidad, estoy soslayando el problema de la velocidad:

*La velocidad trata la visión como materia prima, con la aceleración viajar equivale a filmar, no tanto producir imágenes cuanto huellas mnemónicas nuevas, inverosímiles, sobrenaturales.*<sup>28</sup>

En su libro *El Ciber mundo, la Política de lo Peor*, Paul Virilio retoma nuevamente su interesante visión de la velo-

26 Baudrillard, Jean, *Cultura y Simulacro*, Barcelona: Kairós, 1978. Pág. 11.

27 Foster, Hal, *El retorno de lo real, la vanguardia a finales del siglo*, Madrid: Akal, 2001. Pág. 149.

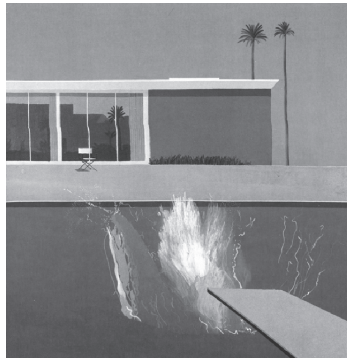
28 Virilio, Paul, *Estética de la desaparición*, Barcelona: Anagrama, 2003. Pág. 67.



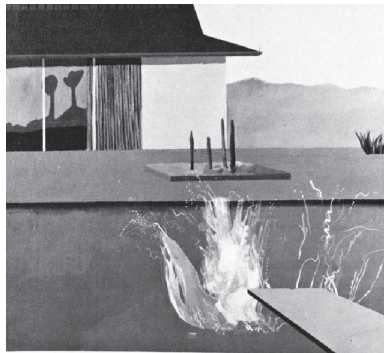
cidad, que determina nuestra visualidad:

*La velocidad proporciona qué ver. No permite simplemente llegar más rápido al punto de destino sino que también proporciona qué ver y concebir. Ver, antaño con la fotografía y el cine, y concebir, hoy en día, con la electrónica, la calculadora y el ordenador. La velocidad cambia la visión del mundo. En el siglo XX, con la fotografía y el cine, la visión del mundo se convierte en «objetiva». (El término «objetivo» aparecía además de en el aparato fotográfico, en el filosófico y en el político). Se puede decir que hoy en día llega a ser «teleobjetiva». Es decir, que la televisión y los multimedia destruyen los planos aproximados en el tiempo y en el espacio como una foto con teleobjetivo destruye el horizonte. Por tanto, la velocidad permite ver el mundo de otra manera, y a partir del siglo XIX es cuando esta visión del mundo cambia y el espacio público se convierte en una imagen pública a través de la fotografía, el cinematógrafo y la televisión.<sup>29</sup>*

David Hockney, A  
Bigger Splash, 1967.  
Acrílico sobre tela, 244 x 244 cm.



David Hockney, The  
Splash, 1966.  
Acrílico sobre tela, 183 x 183 cm.  
Private collection, UK.



<sup>29</sup> Virilio, Paul, *El Cíber mundo, la Política de lo Peor*, Madrid: Cátedra, 2005. Págs. 23-24.

Pero para pintar un instante, se produce una contradicción temporal, porque el momento pintado en los Nadadores, ha requerido de una laboriosa construcción (en algunos

casos más de un año), el resultado es la irónica imagen de un instante congelado; representado en un arte inmóvil, como es el de la pintura.

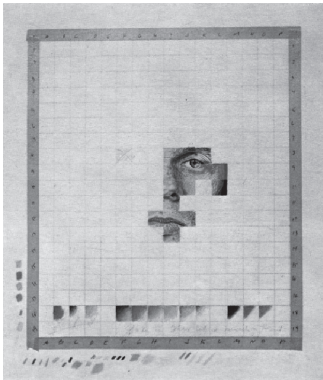
Pintar un instante, lleva implícito la idea de fin, de término, de muerte. Severo Sarduy, refiriéndose al cuadro *The Splash*, de David Hockney, dice bellamente al respecto:

*Sólo que en la fijeza de la representación, laboriosa, íntima, aplicada en la corrosión de lo breve, está la muerte. En ese instante fugaz y suspendido, casi imperceptible, único-imposibilidad matemática de su representación: una combinatoria infinita ha producido ese splash, esa configuración y no otra, por configurar y similar que sea, de la espuma, ese justo azar del cuerpo y el líquido, como un teorema del nadador y el agua.*<sup>30</sup>

## 5. METODOLOGÍA DE TRABAJO: ¿CLÁSICO O BARROCO?.

*Sólo se conoce de verdad un cuadro cuando se comprende,  
y sólo se comprende si se descompone.*

Maurice Halbwachs<sup>31</sup>



Chuck Close, *Kent (studio)*, 1971  
Dibujo en color, 63 x 55 cm.  
Colección Mme. Deloffre,  
París. Foto Galería  
De Gestlo, Hamburgo.

Cada artista presenta diferentes modos de encarar su labor, ese modo o método es el derrotero, el camino con que enfrenta su trabajo para llegar al resultado final, que es la obra. Conocer su método, es conocer su pensamiento en lo que tiene de más palmario y revelador.

30 Sarduy, Severo, *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

31 Chordá, Frederic, *De lo visible a lo virtual, Una metodología del análisis artístico*, Barcelona: Anthropos, 2004. Pág. 7

A continuación presento cada uno de los pasos que realizo para *construir* mis cuadros, desde el año 2001, aproximadamente.

1. Búsqueda de fotografías de nadadores olímpicos en diarios, revistas y libros relacionados con el deporte (imágenes de archivo).

2. Elección de la fotografía (encontrar la fotografía es tan importante como pintar el cuadro), para ello me baso en impresión visual, grado de resolución, tamaño, composición, color y forma de la imagen.

3. Estudio del formato de la tela para alcanzar la resolución que busco, y que al mismo tiempo sea proporcional a la fotografía, y que además funcione composicionalmente. Dubois dice respecto al aspecto constructivo del cuadro: «Mientras el fotógrafo revela la imagen el pintor la construye». Lo que nos recuerda el concepto de Courbet del cuadro, como objeto manufacturado, lo que lo hace distinto a una fotografía.

4. Cuadrículado de la fotografía y de la tela proporcionalmente; para traducir exhaustivamente los detalles y los respectivos matices de la fotografía.

V. Alegría, Nadador, 41 x 28 cm.  
Óleo sobre tela, 2004



5. Dibujo detallado y lineal de la fotografía, casi topográfico, con lápiz HB, 0,5; donde todas las formas y detalles son tratados con la misma relevancia.

6. Aguada gris-cálido, magra, sólo con trementina que sea apta para el empaste posterior.

7. Preparación de los colores y matices de la zona a

pintar, es decir, de un amplio fragmento para ir pintando cuadrado a cuadrado.

8. Enmascarar con cinta el fragmento cuadrado a pintar, igualmente la zona del cuadro.

9. Pintar cada fragmento, cuadrado a cuadrado difuminando, para que sea imperceptible el paso de una zona a otra; traduciendo detalles, matices, acentos y desenfoces, según corresponda. Con técnicas objetivas, impersonales, no expresivas, hasta terminar la pintura, tanto perceptual como conceptualmente.

El método de trabajo transparenta una opción analítica, objetiva, de distancia casi absoluta; en que el pintor intenta fijar sobre la tela la imagen fotográfica, empleando los medios tradicionales, pero con una procesualidad distinta.

En efecto, el cuadro se aborda casi como una abstracción, cada cuadrado es pintado aislado del todo (enmascarado), con el fin de reproducir exhaustivamente el detalle; en la medida de su avance, se irá consolidando la imagen hiperreal. La capa de pintura tiene la densidad de un medio empaste, y es definitiva; es pura superficie, intenta reproducir la imagen de la fotografía; es un pliegue entre pintura y fotografía, una cifra, y es también, una pregunta por la vigencia de la pintura.

En el capítulo Las Leyes del Ordenamiento del Universo Figurativo, del libro: La Imagen, Abraham A. Moles, se refiere a un método que guarda bastante relación con el que utilizo para mi trabajo, y que Philippot llamó «máquina imaginaria», dice al respecto:

*La actitud mental, llamada ahora «mentalidad de computadora», consiste en construirse uno mismo, a partir de intenciones y de reglas, un programa, es decir, una secuencia de acciones, un propósito, y en seguida ejecutarlo utilizando su propia fuerza de ejecución con un rigor obstinado, sin pretender jamás desviar las instrucciones que uno mismo se ha fijado,<sup>32</sup> y presenta como modelo, un trabajo de Morellet. Tenemos otros ejemplos notables, en el propio Seurat, Vasarely y más recientemente, Chuck Close.*

El método que utilizo es eminentemente racional, objetivo; mas acorde con un espíritu clásico, y el tema es notoriamente barroco. El peligro, el temor al reflexionar

32 Moles, Abraham A., *La Imagen*, México: Trillas: Sigma, 1991. Pág. 67.

33 Holzhey, Magdalena, *Vasarely*, Alemania: Taschen, 2005. Pág. 12.

sobre el proceso, es:

*...que el arte se convierta en una ciencia, lo incommensurable en mensurable, lo sentido en reconocible. Sin embargo, en la cima de la certeza se alza de lo nuevo lo imponderable* (Textos de Vasarely, Notes Brutes, N° 280, 1953).<sup>33</sup>

Las obras no *terminadas*, no acabadas que son realizadas por intermedio de la cuadrícula, pintando cuadrado a cuadrado; muestran el proceso constructivo de la imagen. Se observa el dibujo lineal, que se podría denominar topográfico, la aguada, que generalmente es más neutra que el color definitivo. Las zonas pintadas con una sola capa (los cuadrados), *alla prima*, matéricamente son planos, tienen el mismo espesor y se puede apreciar la elaboración del detalle. Todo lo anterior, hace evidente que es pintura, no imagen impresa, ni fotografía, produciendo la tensión entre pintura, representación y fotografía. No permaneciendo la imagen como una más, de las innumerables imágenes simulacrales mediáticas, que nos seducen estéticamente, y en las que predomina la epidermis, la superficie, sin contenido crítico alguno.