



UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ALONSO CANO
DEPARTAMENTO DE PINTURA

LENGUAJES Y POÉTICA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Tesis Doctoral

**EL RETRATO Y EL AUTORRETRATO CONTEMPORÁNEO TRAS
LAS HUELLAS DE DURERO, REMBRANDT Y GOYA:
PICASSO, BACON, WARHOL, FREUD, RICHTER Y CLOSE
A LA LUZ PÚBLICA; RELACIONES, COMPARACIONES,
ANÁLISIS Y CRÍTICA.**

**Doctorando:
Connie E. Westendorp Giroldi**

**Director:
Dr. Carlos Jiménez Martín**

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Connie E. Westendorp Giroidi
D.L.: GR 2893-2012
ISBN: 978-84-9028-114-7

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.....	10
I.1. Punto de partida y objetivos iniciales de nuestra tesis.....	11
I.2. El porqué de los artistas seleccionados para esta tesis doctoral.....	13
I.3. DURERO, REMBRANDT Y GOYA.....	14
I.4. PICASSO, BACON Y WARHOL.....	15
I.5. FREUD, RICHTER, Y CLOSE.....	16
II. OBJETIVOS.....	19
II.1. Puntos de partida.....	20
II.2. Resumen de objetivos.....	21
III. METODOLOGÍA.....	22
III.1. Estructura y partes de la que consta esta tesis.....	24
III.2. Esquema cronológico.....	28
BLOQUE 1. GENERALIDADES SOBRE EL RETRATO Y EL AUTORRETRATO. DEFINICIONES, HISTORIA Y TIPOLOGÍAS	
1. DEFINICIONES Y FUNCIÓN DEL RETRATO.....	30
1.1. Definiciones del Retrato.....	31
1.1.1. El retrato fotográfico.....	35
1.2. La función del Retrato.....	39
2. DEFINICIONES Y FUNCIÓN DEL AUTORRETRATO.....	41
2.1. Definiciones del Autorretrato.....	42
2.2. La función del Autorretrato.....	44
3. BREVE HISTORIA DEL RETRATO Y EL AUTORRETRATO.....	46
3.1. Historia del retrato. De los orígenes a la Edad Media.....	47
3.1.1. Breve apunte sobre la máscara.....	49
3.2. Historia del autorretrato hasta el siglo XXI.....	59
4. TIPOS DE RETRATOS.....	67
4.1. Tipología de retratos en semiótica.....	68
4.2. Tipos de retratos en la Historia del arte	69

4.3. Las especies del género del autorretrato cultivado por la pintura europea.....	72
BLOQUE 2. LOS RETRATOS DE DURERO, REMBRANDT Y GOYA Y SU CONTEXTO HISTÓRICO Y ARTÍSTICO	
Breve introducción aclaratoria.....	75
5. DURERO (1471-1528) Y EL RETRATO EN EL RENACIMIENTO.....	76
5.1. El Renacimiento, renovación y artes.....	77
5.2. Generalidades respecto a la pintura renacentista.....	84
5.3. El retrato durante el Renacimiento. Siglos XV-XVI.....	86
5.4. Contexto histórico y artístico de DURERO (1471-1528).....	94
5.4.1. Vida y sociedad.....	94
5.4.2. La pintura alemana a fines del siglo XV.....	95
5.4.3. DURERO, aspectos más importantes de su vida y obra.....	96
5.4.3.1. El Humanismo en DURERO y sus grandes amistades.....	102
5.4.3.2. La “marca” DURERO.....	103
5.5. DURERO, retratos y autorretratos.....	109
5.5.1. Retratos individuales.....	111
5.5.2. Familia, amigos, mecenas y nobles.....	114
5.5.3. Mujeres de la alta burguesía.....	117
5.5.4. Retratos de jóvenes desconocidos.....	119
5.5.5. Retratos dobles.....	120
5.5.6. Retratos de grupo.....	124
5.5.7. Autorretratos.....	126
5.6. Análisis de la obra plástica de DURERO.....	132
5.6.1. Los tratados de DURERO.....	135
6. REMBRANDT (1606-1669) Y EL RETRATO EN EL SIGLO XVII.....	137
6.1. El Barroco. Siglo XVII.....	138
6.2. Generalidades respecto a la pintura barroca.....	139
6.3. Contexto histórico y artístico de REMBRANDT (1606-1669).....	141

6.3.1. Vida y sociedad.....	142
6.3.2. Lo humano en REMBRANDT.....	143
6.4. REMBRANDT, retratos y autorretratos.....	147
6.4.1. Retratos individuales.....	148
6.4.2. Retratos de grupo.....	151
6.4.3. Los autorretratos.....	154
6.5. Análisis de la obra plástica de REMBRANDT.....	157
7. GOYA (1746-1828) Y EL RETRATO EN EL SIGLO XVIII-XIX.....	162
7.1. Los principios esenciales del Neoclasicismo y Romanticismo.....	163
7.2. La diversidad del estilo en los siglos XVIII-XIX.....	164
7.3. Contexto histórico y artístico de GOYA (1746-1828).....	166
7.3.1 Vida y sociedad.....	166
7.3.2. Lo humano en GOYA.....	170
7.4. GOYA, retratos y autorretratos.....	174
7.4.1. Retratos individuales.....	175
7.4.2. Retratos de grupo.....	178
7.4.3. Autorretratos.....	179
7.5. Análisis de la obra plástica de GOYA.....	182
8. CONCLUSIONES DEL BLOQUE 2.....	185
8.1. Relaciones entre DURERO, REMBRANDT Y GOYA.....	186
8.2. Aportaciones al retrato en REMBRANDT: autorretratos.....	196
BLOQUE 3. EL RETRATO Y AUTORRETRATO CONTEMPORÁNEO. LA	
RETRATÍSTICA EN PICASSO, BACON Y WARHOL, Y EN FREUD, RICHTER Y	
CLOSE	
9. GENERALIDADES DEL RETRATO Y AUTORRETRATO	
CONTEMPORÁNEO.....	204
9.1. Definiciones de Arte Contemporáneo.....	205
9.2. Contexto histórico artístico del Arte Contemporáneo.....	207
9.2.1. Nuevo concepto de imagen.....	207
9.2.2. Contexto histórico artístico, de PICASSO a CLOSE.....	209

9.3. El retrato y el autorretrato contemporáneo. S. XX-XXI.....	220
9.3.1. La evolución y democratización del retrato y autorretrato como género dentro del arte Contemporáneo. La llegada del retrato al gran público.....	222
9.3.2. La renovación del retrato, características generales.....	229
9.3.3. El retratista y su relación con un nuevo espacio de creación....	232
9.3.4. La cuestión de la semejanza en el nuevo retrato: ampliación del nuevo espacio físico de creación.....	232
9.3.5. El retrato figurativo en el siglo XX y el Realismo (nuevas corrientes).....	241
9.3.5.1. Los principios esenciales del Realismo.....	241
10. IDENTIDADES METAFÓRICAS, TRANSFORMACIONES, TRANSGRESIONES Y ANTIRRETRATOS.....	246
10.1. Introducción.....	247
10.2. La sustitución del cuerpo objetivo por el cuerpo psicológico (y subjetivo).....	255
10.3. Relación entre artistas: PICASSO (1881-1973) y BACON (1909-1992), “cara a cara”, la deformación como destino en sus retratos.....	263
10.3.1. Picasso y sus autorretratos.....	281
10.3.2. PICASSO y sus referentes - PICASSO como referente de BACON.....	287
10.3.3. BACON y sus autorretratos.....	295
10.3.4. La renovación en BACON.....	304
10.4. ANDY WARHOL (1928-1987). Retratos y autorretratos.....	309
10.4.1. ANDY WARHOL, popularización del arte.....	310
10.4.2. Los retratos en serie como producto artístico.....	316
10.4.2.1. El sensacionalismo en serie.....	331
10.4.3. WARHOL - BEUYS (1921-1986).....	339
10.4.4. La muerte para WARHOL.....	347
10.4.5. La sombra en WARHOL.....	355
10.4.6. Multiplicidad y autorreconocimiento.....	370
10.5. LUCIAN FREUD (1922-). Retratos y autorretratos.....	373

10.5. 1. La obra plástica de FREUD.....	374
10.5.2. El Realismo de LUCIAN FREUD.....	379
10.5.3. El concepto de espacio	380
10.5.4. El Contexto de lo humano de LUCIAN FREUD y su relación con la mujer.....	381
10.5.5. LUCIAN FREUD (1922) y sus retratos en la plástica del s. XX.....	383
10.5.5.1. Retratos individuales.....	385
10.5.5.2. Los retratos dobles y los retratos de grupo.....	388
10.5.5.3. Los autorretratos.....	390
10.6. GERHARD RICHTER (1932-). Retratos y autorretratos.....	393
10.6.1. La primera generación de neoexpresionistas.....	394
10.6.2. Contrapintura.....	411
10.6.3. El Romanticismo en GERHARD RICHTER. Relación con DURERO, REMBRANDT y GOYA.....	439
10.7. CHUCK CLOSE (1940-). Retratos y autorretratos.....	450
10.7.1. Los principios del Fotorrealismo.....	451
10.7.2. Reinventar el retrato.....	462
BLOQUE 4. RELACIONES, COMPARACIONES, ANÁLISIS Y CRÍTICA	
11. LENGUAJES DEL CUERPO.....	487
11.1. Lenguajes del cuerpo desde DURERO a CLOSE.....	487
11.1.1. El desnudo femenino y el retrato.....	487
11.1.2. El desnudo masculino y el retrato.....	498
11.1.3. El cuerpo mortificado y la muerte.....	500
12. DE LOS ROSTROS DE EL FAYUM A LA TECNOLOGÍA DIGITAL.....	510
13. LA POÉTICA ROMÁNTICA CONTEMPORÁNEA EN LOS RETRATOS DE WARHOL Y CLOSE.....	514
14. RELACIONES ENTRE LOS NUEVE ARTISTAS.	518
14.1. Generalidades: temáticas, elementos y procesos en común.....	518
14.1.1. El ser humano (expresión, individualismo y sociedad).....	518

14.1.2. La mujer (de la mujer ideal a la mujer cotidiana).....	524
14.1.3. Medios de comunicación y fotografía.....	527
14.1.4. La muerte (proceso y objeto de creación).....	534
14.1.5. Homenajes, revisión del pasado, utilización de los clásicos.....	537
14.2. El autorretrato como punto en común: Autorreconocimiento.....	538
14.2.1. Relación entre DURERO y FREUD en sus autorretratos.....	541
BLOQUE 5. CONCLUSIONES GENERALES	
15. CONCLUSIONES.....	544
15.1. Introducción.....	545
15.2. Conclusiones de la aportación al retrato desde PICASSO a CLOSE.....	546
15.2.1. Conclusiones sobre PICASSO-BACON, cara a cara.....	546
15.2.2. Conclusiones sobre WARHOL.....	547
15.2.3. Conclusiones sobre FREUD.....	548
15.2.4. Conclusiones sobre RICHTER.....	549
15.2.5. Conclusiones sobre CLOSE.....	550
15.3. Conclusiones, sobre la aportación de los nueve artistas seleccionados, al retrato y autorretrato contemporáneos.....	551
15.3.1. El retrato y el autorretrato en evolución continua.....	551
15.3.2. Conclusiones sobre las aportaciones individuales en el conjunto de semejanzas de los artistas seleccionados contemporáneos..	553
15.4. Conclusiones generales: la actualidad (la vigencia) del retrato y el autorretrato en nuestros días, el retrato en general, y el retrato pictórico en particular.....	557
BIBLIOGRAFÍA.....	561
16. 1. Monografías.....	562
16. 2. Artículos y Monografías en Catálogos de exposiciones.....	583
16. 3. Artículos en Revistas especializadas.....	593
16. 4. Artículos en Prensa generalista e Internet.....	599

I. INTRODUCCIÓN

I. INTRODUCCIÓN

El Retrato ha existido desde los comienzos de la expresión artística, y a lo largo de los siglos se ha configurado como un género artístico bien diferenciado del resto, pues el ser humano y su representación es una cuestión indisoluble. La conciencia de la muerte junto a la necesidad de singularizarnos da lugar a las primeras representaciones que conocemos del ser humano.

El retrato, además, sigue generando multitud de preguntas para quienes lo realizan y para quienes lo contemplamos.

Seguimos necesitando ver nuestro propio rostro, o nuestro propio cuerpo, acaso nuestro reflejo o la ilusión de otro ser igual a nosotros, como el mito de Narciso; pero tras esa necesidad de reconocimiento superficial, o de coquetería inherente a nuestro ser, hay algo más, de manera que ver a alguien conocido representado con los suficientes rasgos (o simplemente signos o trazos reconocibles como del representado) nos provoca un intenso placer o emoción, y nos hace que busquemos todo un conjunto de percepciones y conocimientos de las reglas del lenguaje del arte.

Yendo más allá de la apreciación estética y de la conexión con comprender lo que vemos, nos hacemos preguntas que quisiéramos contestar ante un retrato que nos mira desde su soporte, sea un boceto, un apunte, una obra en proceso o una obra acabada; pictórica o fotográfica, sea un busto en mármol o una litografía, no importa la técnica mientras estemos dentro de las artes plásticas o de las artes visuales.

Porque el rostro humano siempre ha sido una fuente inagotable de inspiración para los artistas de todos los tiempos, como de los actuales; el percibir las miradas de los rostros representados en la pintura, muchas veces, resulta provocador y misterioso, porque: ¿qué hay oculto detrás de esas múltiples miradas?, nos lo preguntamos, y no siempre lo sabemos.

Al respecto, Theodor W. Adorno comenta en su conocida obra: “Teoría estética”¹, que las obras de arte además de ofrecer un significado nos ocultan otro² y por esta razón la obra de arte es como un jeroglífico que nunca desciframos del todo, lo cual confiere un valor incalculable al arte, y por lo tanto, siempre habrá nuevas lecturas y discusiones que realizar en torno a esta gran disciplina del conocimiento humano.

I.1. Punto de partida y objetivos iniciales de nuestra tesis

El interés del que partió esta tesis doctoral, aparte de porque el retrato es un género que suscita aún debate (en cuanto a formas, técnicas, estéticas e incluso sus modelos o representados) viene originado por la importancia, a nivel de producción artística, que se le está prestando en las últimas décadas en general, y en concreto, por la atención expositiva que se le está dando de un tiempo a esta parte en la escena artística nacional e internacional.

Además, aquí ampliamos del tema de nuestro Trabajo de investigación, anterior a esta tesis doctoral, para alcanzar el D.E.A.: “Retratos de Rembrandt, Goya y Lucian Freud. Relaciones”, con lo que demostramos el gran interés personal (acorde con el general) que tenemos por el tema del retrato actual pero sentando sus bases en el retrato desde sus grandes momentos (como fue el siglo XV al XVII y XVIII).

También tenemos un interés específico en aproximarnos al retrato contemporáneo a través de los artistas que hemos seleccionado. Nueve artistas representativos de sus distintas épocas, desde el siglo XV hasta el XXI, y en los que vemos excepcionalidad respecto a sus momentos y estilos, pero también rasgos universales que se han transferido de unos a otros hasta hoy día. Hay un hilo conductor entre ellos, a veces más visible y superficial y otras

¹ ADORNO, T.W. *Teoría estética*. Madrid: Taurus 1971.

² “Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. El arte todo se ha hecho posible, se ha franqueado la puerta a la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse con ello”. En ADORNO, T.W. *Op. cit.* p. 9.

más profundo, que pretendemos sacar a la luz mediante el análisis de obras determinadas y la comparación entre ellas.

Es, y fue, desde un principio, muy estimulante comprobar que sobre todos los pintores y artistas elegidos desde que nos pusimos a trabajar en esta tesis doctoral, ha habido investigaciones, lecturas e importantes exposiciones, en España y en todos los grandes focos del arte occidental en los últimos años del siglo XX y durante el siglo XXI.

Como ejemplo de este interés expositivo podemos señalar: la muestra de retratos de LUCIAN FREUD en 1993, en el Metropolitan Museum of Art, que después llegó al Museo Centro Nacional de Arte Reina Sofía (Madrid, 1994); The National Gallery mostró los autorretratos de REMBRANDT (Londres, 1999); The Tate Britain expuso retratos y desnudos de LUCIAN FREUD (Londres, 2002); El Museo del Prado expuso “El Retrato español: Goya, El Greco y Picasso” (Madrid, 2004); LUCIAN FREUD expuso sus trabajos más recientes en el Museo Correr (Venecia, 2006); en la Vieja Galería Nacional se mostró “Goya, profeta de la modernidad” (Berlín, 2005). En 2006, tuvieron lugar las exposiciones: “Las últimas obras de Goya”, en el Frick Collection, (Nueva York)³ y “Rembrandt-Caravaggio”, en Rijksmuseum (Ámsterdam)⁴. Además tenemos las exposiciones de FREUD, L.: “Painting and Etchings”, 1995-1996⁵ y “Lucian Freud, recent work, 1997-2000”.⁶ O, sobre DURERO, “Alberto Durero: grabados de la Colección del Städel Museum”, en 2008⁷.

Y exposiciones más recientes, algunas, colectivas, donde aparecen obras de las que también hablamos aquí⁸.

³ GOYA: Exposición: *Las últimas obras de Goya*. 2006. Frick Collection. Nueva York.

⁴ REMBRANDT: Exposición: *Rembrandt. Caravaggio* 2006. Rijksmuseum Amsterdam.

⁵ FREUD, L: Exposición: *Painting and Etchings*, 1995-1996. Acquavella Galleries. Nueva York.

⁶ FREUD, L: Exposición: *Lucian Freud, recent work, 1997-2000*. Acquavella Galleries. Nueva York.

⁷ DURERO: Exposición: *Alberto Durero: grabados de la Colección del Städel Museum*, 2008. Bilbao, Museo Guggenheim.

⁸ Como: *ANDY WARHOL: Motion Picture*. MOMA, Nueva York. 19/12/2010-21/03/2011 (retratos filmados por WARHOL); *El futuro del pasado. Resonancias históricas para las condiciones actuales*, de Yinka Shonibare. MBE, Sala Alcalá 31, Madrid, del 09/02/11-15/05/11 (obra fundamentada sobre la serie Los caprichos, de GOYA); *El Prado en el Hermitage*. Museo Hermitage, San Petersburgo, 25/02/11-29/05/11 (con obras de REMBRANDT: “La vuelta del hijo pródigo”, DURERO: “Retrato de un hombre desconocido” y GOYA: “Fernando VII”, en concreto); *Caos & Clasicismo, Arte en Francia, Italia, Alemania y España, 1918-1936*. Museo Guggenheim, Bilbao, 22/02/11-11/05/11 (con obra de PICASSO

De manera que en esta tesis doctoral, intentamos averiguar, grosso modo (lo ampliaremos en el capítulo de los Objetivos) los siguientes puntos de interés:

1. **Por qué el Retrato como género sigue en vigencia**, e incluso “en plena forma”, pese a los grandes cambios que se han dado en el panorama de las artes visuales, la sociedad, el mercado, las nuevas tendencias, soportes y herramientas⁹.
2. **Por qué sigue interesando el retrato a los grandes pintores** del momento, cómo ha evolucionado y qué transmiten las múltiples miradas de los pintores que hemos seleccionado para este estudio.
3. Y, para afinar más en qué nos centraremos: **por qué el mensaje de los rostros sigue siendo temática actual en la pintura de hoy día** (fuera de su interés como género).

I.2. El porqué de los artistas seleccionados para esta tesis doctoral

Partir de estos pintores concretos nos ha servido para seguir un hilo conductor cronológico y en cierto modo objetivo dentro de la Historia del Arte.

Nuestro gusto personal ha coincido con la selección de artistas visuales que han dejado su huella al género del retrato, haciéndolo avanzar o aportándole peculiaridades, y nos ha llevado a la división cronológica de tres grupos de tres artistas.

No podíamos, ni debíamos, extendernos en por menorizar en todos los artistas que han aportado algo especial o interesante (en técnica, visión,

entre otros) y *Heroínas, victoriosas y hermosas*. Museo Thyssen-Bornemisza, 08/03/11-05/06/11 (con la obra de RICHTER “Leyendo”, 1994, entre otros autores).

⁹ Es interesante aportar en este apartado que, a fecha de las últimas correcciones de la presente tesis, la XIV edición del Festival sobre fotografía, PHotoEspaña, (Junio-Julio) en Madrid, tiene como lema “Interfaces. Retrato y comunicación”, y que “la sección oficial del certamen se centrará en torno al retrato y al autorretrato, como géneros fotográficos por excelencia”, como se describe en la nota de prensa del festival.

estética o iconografía), pero si podemos, con esta elección, abarcar un número suficiente, y exponencial e interesante, de ellos.

I.3. DURERO, REMBRANDT Y GOYA:

Estos tres artistas, que abarcan épocas desde el Gótico final al Renacimiento, y desde el alto Barroco al Romanticismo, son los tres pilares desde los que cualquier estudio podría comenzar a mostrar la grandeza del retrato dentro de la pintura.

Pueden ser considerados como paradigmáticos dentro de la Historia del arte, aunque en su momento no todos fueran ensalzados por cuanto hicieron; todo lo contrario a lo que ahora ocurre.

Son la base para comprender el punto álgido al que llegó en sus épocas el retrato y gran parte de la pintura de su tiempo y el venidero, pero, además, y lo más importante para nuestro estudio, son la base para comparar el concepto de contemporaneidad de los seis siguientes, porque en ellos observamos, tras nuestro estudio (y lo intuimos desde su comienzo), una grandeza artística que trasciende de la pintura de su propia época. Y sus retratos, en concreto, son obras que han legado a nuestros días intactas en su importancia (no sólo pictóricamente hablando en muchos casos), porque han sido y siguen siendo modelos para los artistas de hoy día.

Nuestro punto de partida, pues, pese a ser el retrato que popularmente podríamos entender como “clásico” (no utilizando clásico como término referente a un periodo histórico, sino como un adjetivo estético), intenta mostrar lo que de contemporáneo pudieron legar a la posteridad estos tres artistas, y cómo ese legado se ha transformado en las siguientes generaciones pese al paso de los años, las modas, los estilos, estéticas y avances técnicos en el mundo de las artes, el concepto de arte y su mundo, y el propio mundo en el que se mueve el arte, anterior y actualmente.

Estos tres artistas que abordamos primero, pues, están íntimamente ligados entre sí. Todos beben de alguna forma de los clásicos italianos, por ejemplo:

DURERO, como representante del Renacimiento en Alemania es tá fuertemente influenciado por la pintura flamenca del gótico tardío (Van der Weyden y Van Eyck), pero también, más adelante, lo esará por el Humanismo italiano, hacia donde mirará continuamente, sobre todo hacia modelos como Leonardo Da Vinci, para llegar al clasicismo grecolatino que admira.

Por su parte REMBRANDT recoge la formación italiana de Tiziano y Rafael tanto como la de Europa del Norte, cuyo representante del momento, Rubens, bebió de la fuente de DURERO a su vez.

Y por supuesto, REMBRANDT (junto con Rubens o Tiziano) influirá sobre manera en GOYA, a través incluso de Velázquez. GOYA recogerá las enseñanzas de Rafael Mengs (lo académico y cortesano) pero también del flamenco Teniers o los fresco italianos (que aprende *in situ*) abriendo paso a un estilo que más tarde absorberán tanto los románticos (y nacionalismos artísticos de época) como los impresionistas, Manet, Munch u Otto Dix y PICASSO (y años después BACON).

I.4. PICASSO, BACON y WARHOL:

Los tres siguientes artistas se mueven entre fines del siglo XIX (PICASSO, principalmente) y fines del siglo XX (BACON principalmente), y aunque hay siglos, como el XVIII donde se sigue cultivando el género del retrato y donde hay grandes pintores consagrados por ello, las Vanguardias históricas hacen que el lenguaje de la pintura, y dentro, el del retrato, se vea fuertemente agitada.

PICASSO vivió el Modernismo y el inicio de las Vanguardias, aportando pasos esenciales en ellas, hay un antes y un después con él; dentro de los artistas de su época no sólo aporta una visión nueva, propia (fruto a su vez de las corrientes de las que participó en sus primeras etapas), sino que reconoce la obra de los pintores anteriores (como REMBRANDT o Velázquez), dialoga, y

hasta juega con ella, convirtiéndose, a su vez, en modelo para generaciones venideras, como, sin ir más lejos, el propio BACON.

BACON también supo hacer una relectura de sus antecesores (sobre todo de PICASSO o Velázquez), pero además aportó una nueva concepción del retrato, una sello propio unido a una gran subjetividad que no lo hicieron más introspectivo por ello, sino que alcanzó grandes cotas de comprensión por parte de sus contemporáneos enlazando con los tiempos que vivió desde la postguerra hasta la postmodernidad; y hoy lo tenemos con uno de los grandes maestros. En sus autorretratos supo expresar sensaciones y emociones negativas individuales (como hiciera ya PICASSO, o Kokoschka y otros expresionistas de principios del siglo XX) pues se retrató psicológica y morfológicamente a la vez, creando visiones, para el observador, monstruosas de sí mismo.

WARHOL es quizás el más alejado del grupo seleccionado al no ser un pintor al uso, y mucho menos un pintor del género retratístico por todo, proveniente del diseño y la publicidad, pero, creemos que sus ideas y trasgresiones, el valor de su obra en conjunto, unido a su sensibilidad y concepto del arte son lo suficientemente valiosos como para que sus retratos y autorretratos (fotográficos, o serigráficos la mayoría de las veces) hayan tenido gran influencia en los artistas del último tercio del siglo XX y nuestros días.

Además es un artista sobre el que hasta hace pocos años han estado aportando nuevos datos y reflexiones (a modo de relectura) y que con el tiempo (tras un periodo de menos estima) se está comprobando hasta qué punto revolucionó el panorama general de las artes (mercado, público, artista, etc.) y el retrato y autorretrato más personal, en concreto.

I.5. FREUD, RICHTER, y CLOSE.

Por último, los artistas, aun vivos a día de hoy, los estudiamos como representantes del último tercio del siglo XX hasta principios del siglo XXI.

FREUD es otro de los grandes retratistas (y autorretratistas) con un valor en alza de su obra, pictórica y comercialmente hablando. Ha sido un gran aliciente para los pintores que nunca han querido desligarse de su tendencia más realista, aunque, por supuesto, FREUD es algo más que un pintor del Nuevo Realismo, o un precursor del mismo, porque también su obra está cargada de una fuerte personalidad, subjetividad y valores específicos que lo hacen único y modelo para otros a la vez.

GERHARD RICHTER, por su parte, está siendo reconocido a escala global principalmente desde los años 90 hasta hoy día, y es uno de los artistas del momento que más técnicas ha tocado y que más heterodoxia ha imprimado a su obra, siendo un gran representante de los tiempos actuales, debido a esa apertura a los tiempos en cada uno de sus momentos. Ha vivido grandes hitos de la historia contemporánea reciente, ha experimentado con distintas técnicas, estilos y estéticas y ha aportado una gran reflexión y trabajo conceptual muy significativo y singular en el panorama actual. Algo que también se está viendo recompensado a todos los niveles (expositivo, social y comercialmente hablando) visto el lugar preeminente que ocupa dentro del arte de “rabiosa” actualidad.

CHUCK CLOSE, aunque está en una línea más personal y clara, y ha ido evolucionando dentro de un camino más concreto y lineal, es también un artista que creemos muy interesante a la hora de abordar el retrato hoy día, porque también abrió una línea a seguir para muchos artistas del momento con sus grandes rostros de carácter realista. Pero además, simboliza a un tipo de artista que ha innovado siempre, involucrándose en las nuevas tecnologías, algo que se va abriendo camino en el arte cada vez más, pero que no todos los artistas (y menos de su generación) han abordado tan intensamente como él en la actualidad. Por ello vemos a este artista como un paso más en la evolución, al menos, conceptual y técnicamente hablando, del retrato de hoy día. Es un representante claro de la interdisciplinariedad de las artes actuales.

Así pues, y como explicaremos mejor en el capítulo sobre metodología, la estructura de esta tesis se divide en 5 grandes bloques (aparte del de la Introducción, Objetivos, Metodología que va antes y la Bibliografía que va al

final como se observará en el índice); estos bloques, quedan de la siguiente forma en cuanto a los artistas seleccionados:

En el **Bloque 1**. Tratamos por separado el retrato y el autorretrato, su definición, función y su trayectoria a lo largo de la historia del arte; desde sus orígenes hasta la Edad Media (inclusive) en el caso del retrato, y a que pormenorizaremos algo más en el siguiente bloque desde el Renacimiento (y hasta el siglo XXI, en el caso del apartado del autorretrato).

En el **Bloque 2**. Trataremos de profundizar en los retratos de los tres grandes maestros universalmente reconocidos: DURERO, REMBRANDT y GOYA. Con estos tres artistas abarcaremos un periodo en la pintura de los siglos XV al XVIII.

En el **Bloque 3**. Analizaremos la obra retratística de los artistas PICASSO, BACON y WARHOL, que aquí tomaremos como “puente” entre los tres maestros anteriores y los contemporáneos seleccionados en el siguiente bloque. LUCIAN FREUD, GERHARD RICHTER y CHUCK CLOSE serán los artistas sobre los que recaerá realmente nuestra aportación, puesto que lo que nos interesa es comprender la importancia del género retratístico de hoy, a través de estos tres últimos artistas, y los análisis de la obra retratística de todos los anteriormente citados y estudiados, será contrastada con la de estos.

En el **Bloque 4**. Pondremos de relieve (creemos que será francamente interesante) qué tienen en común y en qué se diferencian estos reconocidos artistas.

En el **Bloque 5**. Finalmente, expondremos las conclusiones que dicho estudio nos ha arrojado a la luz respecto a nuestras preguntas iniciales (explicadas en los Objetivos), sobre la vigencia actual del retrato (y el autorretrato), el interés por los retratos actuales y del pasado, y la vigencia e interés, también, del retrato y autorretrato pictórico en concreto, a través de lo que hemos estudiado en los 9 artistas seleccionados.

II. OBJETIVOS

Son múltiples los objetivos principales de esta tesis doctoral, pero el objetivo fundamental que intenta llevar a cabo esta investigación es el estudio del retrato actual contemporáneo. Constatar su vigencia y su importancia, principalmente para el artista que los trabaja, y dentro del panorama actual del Arte.

Además, antes de afrontar nuestro estudio, había una serie de ideas sobre el retrato contemporáneo que hemos intentado verificar, y que creemos que hemos conseguido mostrar.

II.1. Los puntos de partida fueron los siguientes:

- Creemos que el retrato es todavía plenamente vigente entre los artistas contemporáneos, espectadores y conocedores del arte (estudiosos, críticos, galeristas, coleccionistas, etc.).
- Creemos que sigue vigente la demanda de retratos dentro de la sociedad amante del arte.
- Creemos que el retrato es del interés de artistas y del público interesado en el arte (actual y del pasado) porque nos explica cuestiones eternas sobre el Ser Humano.
- Creemos que el retrato es una fuente de estudio para el artista, pero también de conocimiento sobre el ser humano y sobre ellos mismos.
- Creemos que el retrato trasciende ya las diversas estéticas por las que ha ido evolucionando para constituir un género único y especial.
- Creemos que los artistas seleccionados comparten puntos en común, como su perspectiva ante el retrato y el modelo al que retratan, el autorretrato, donde se exploran a sí mismos tanto como al o la modelo, o el concepto de contemporaneidad y la modernidad con que se enfrentaron a sus obras, cada uno en su momento.

Desde una visión de conjunto del trabajo que vamos a desarrollar, uno de los objetivos de los que partimos será definir el concepto de retrato, su uso en el arte, las significaciones metafóricas o simbólicas que ha creado la historia y que trascienden de cierta manera en algunos lenguajes de artistas actuales del siglo XX y siglo XXI.

Además analizaremos las representaciones de retratos y autorretratos y sus asociaciones con la belleza, la espiritualidad y la verdad del o representado.

II.2. Resumen de objetivos.

Así pues, los **objetivos** que buscamos con esta tesis son:

1. Delimitar las definiciones sobre Género del Retrato. Extrayendo sus significaciones metafóricas o simbólicas.
2. Constatar cómo trascienden determinados lenguajes del retrato de artistas del pasado hacia los actuales de los siglos XX - XXI.
3. Señalar la evolución y/o permanencias del retrato en sus formas y contenidos como consecuencia de la evolución en las ideológicas, sociedad, culturas y técnicas al uso.
4. Analizar las posibles semejanzas y las diferencias en los retratos y autorretratos de los artistas seleccionados, al margen de las condiciones históricas, sociales, tecnológicas e ideológicas, y por lo tanto, la intención es considerar cuál es el significado de sus trabajos.
5. Constatar la vigencia del retrato (y el autorretrato) en sus múltiples vertientes.

III. METODOLOGÍA

Para poder llevar a cabo nuestras investigaciones sobre el Retrato de hoy día a través de los artistas seleccionados, intentaremos delimitar principios fundamentales para definir y valorar la pintura del Género retratístico, de forma personalizada y generalizada a la vez. Así podremos estudiar nuestro tema en detalle y también en su conjunto. Comprobando, de esta forma, las semejanzas y diferencias de las obras artísticas de los pintores a través de los tiempos, a lo largo de esta tesis.

Obtendremos conclusiones desde una actitud investigadora responsable a la hora de nuestra observación, valoración y críticas de las obras aquí mencionadas. Es importante destacar que sobre la gran mayoría de las obras seleccionadas analizadas hay numerosos textos y libros de expertos en Historia del arte, entrevistas, notas de artistas y opiniones de críticos de arte, los cuales han sido de gran ayuda y que citaremos en todo momento.

La recopilación de datos pues, ha sido a través de:

1. El análisis personal de las obras seleccionadas, contrastados con los análisis de expertos ya realizados existentes encontrados en estudios y textos.
2. Estudio directo de algunas obras mediante las visitas a museos y los textos de sus catálogos.
3. Estudio de obra y textos de seguidores o continuadores de las obras de los artistas seleccionados.
4. Aportación de bibliografía general.
5. Consultas en Internet de documentación virtual (noticias sobre exposiciones, textos críticos en estos medios, etc.)

Personalmente hemos observado obras de los artistas en los siguientes museos:

Galería de los Uffizi , Florencia (Italia), Museo Mauritshuis, La Haya (Holanda), Rijksmuseum, Ámsterdam (Holanda), Museo Nacional, Berlín (Alemania),

Museo Louvre, Paris, (Francia), The National Gallery London, Londres (Reino Unido), El Museo del Prado, Madrid (España), Museo Centro Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid (España), Museo Thyssen Bornemisza (Madrid).

III.1. Estructura y partes de la que consta esta tesis.

Esta tesis doctoral consta de seis grandes bloques de contenidos centrales donde expondremos en primer lugar la definición del retrato y del autorretrato, su historia y tipología. Más adelante, los tres bloques siguientes, están centrados en analizar la obra y los retratos y autorretratos relevantes de los artistas seleccionados, dentro de su propio contexto y en relación a la historia del arte en general. Los siguientes bloques se centran en señalar las diferencias y similitudes entre las obras retratísticas de los mismos y aspectos concretos y relevantes de nuestra investigación, y en el penúltimo bloque, antes de la bibliografía, mostraremos nuestras conclusiones respecto al retrato contemporáneo tras el análisis comparativo del panorama general del retrato desarrollado a lo largo de los bloques anteriores.

La estructura de nuestra tesis, algo más desglosada, pues, queda así:

- La **INTRODUCCIÓN**, donde hemos explicado los motivos de la elección de nuestra investigación, las líneas principales (sinopsis) que perseguimos con nuestra tesis y el por qué de la selección de los autores representativos para nuestro estudio sobre el retrato contemporáneo.
- Los **OBJETIVOS**, donde explicamos las ideas de las que partimos para iniciar este estudio a priori, y donde hemos hablado concisamente de los objetivos centrales de esta tesis (y decimos que de forma concisa porque ya hemos expuesto parte de los mismos en la Introducción y no vemos necesario repetir esta información).
- La **METODOLOGÍA**, el capítulo presente, donde tampoco vamos a alargarnos demasiado pues nuestra tesis está basada en la observación, el análisis y el estudio de obras concretas y artistas concretos, y de los textos

que las estudian a su vez, y en los que nosotros trataremos de profundizar para sacar nuestras propias conclusiones.

- **BLOQUE 1. GENERALIDADES SOBRE EL RETRATO**

Aquí iniciamos el estudio del retrato y el autorretrato. Entramos en definiciones, un repaso breve por la historia del retrato y algunas pinceladas sobre tipologías.

Trataremos por separado el retrato y el autorretrato, su definición y su trayectoria a lo largo de la historia del arte; desde sus orígenes hasta la Edad Media (inclusive) en el caso del retrato, ya que pormenorizaremos algo más en el siguiente bloque desde el Renacimiento, y hasta el siglo XX en el caso del autorretrato. El motivo de esta diferenciación ha sido pormenorizar algo más en los orígenes del autorretrato, un subgénero que en principio no aparece, de forma “oficial” hasta el siglo XIV. Sin embargo, no hemos creído necesario seguir con el repaso histórico breve en cuanto al retrato en general, ya que en los bloques 2 y 3 (hasta las Conclusiones) vamos a centrarnos en esas cuestiones al tratar las obras individuales de los artistas escogidos.

- **BLOQUE 2. LOS RETRATOS DE DURERO, REMBRANDT Y GOYA Y SU CONTEXTO HISTÓRICO Y ARTÍSTICO**

Aquí analizamos los retratos de DURERO, REMBRANDT y GOYA. Los tres grandes modelos desde los que parte nuestro estudio.

Abarcaremos la pintura de retratos desde el siglo XV hasta el siglo XVIII. En este bloque tratamos más detalladamente la retratística ya que es principalmente en estos siglos cuando se labra y cuajan los modelos del género del retrato hasta hoy día.

Contextualizaremos las épocas de los tres artistas, la vida y la sociedad, el arte en general y sus conceptos sobre lo humano. Y veremos los principios esenciales del retrato del Renacimiento y del Barroco, las diversas tendencias estilísticas en los siglos XV al XVIII.

Tras el marco contextual, aportaremos una visión particular de cada uno de los pintores en su vertiente retratista y estableceremos una comparativa entre ellos. Y finalmente exponemos las conclusiones de la relación entre la obra retratística de los tres, dedicando especial atención a los autorretratos de REMBRANDT (por su gran aportación al género).

- **BLOQUE 3. EL RETRATO CONTEMPORÁNEO Y EL AUTORRETRATO CONTEMPORÁNEO. LA RETRATÍSTICA EN PICASSO, BACON Y WARHOL, Y EN FREUD, RICHTER Y CLOSE.**

En este bloque tratamos los aspectos más interesantes de nuestro estudio, y es donde, creemos, aportamos más a esta tesis doctoral.

Comenzamos por presentar conceptos y cambios en las formas de representación del Género del Retrato en el Arte Contemporáneo y definiendo el ámbito estético donde se mueven así todos, el Realismo, así como presentando el contexto histórico artístico del momento que viven (el siglo XX principalmente).

Después estudiamos los retratos de PICASSO, BACON y WARHOL como artistas puente del siglo XX y los retratos de FREUD, RICHTER y CLOSE, o sea el retrato contemporáneo hacia el siglo XXI.¹⁰

Debemos señalar que PICASSO y BACON es tan presentes de forma comparativa desde el principio, en epígrafes donde hablamos de sus obras de forma conjunta (en un “cara a cara”). Y después pasamos a un estudio individual de WARHOL, FREUD, RICHTER y CLOSE.

- **BLOQUE 4. RELACIONES, COMPARACIONES, ANÁLISIS Y CRÍTICA**

¹⁰ Queremos señalar que en el tratamiento de la vida y obra de los seis siguientes artistas no seguimos exactamente el mismo esquema trazado en los tres primeros, ya que sus biografías son recientes y porque todos están enclavados en el siglo XX, aunque los tres últimos estén vivos a día de la escritura de estas páginas; por lo que creemos más conveniente para nuestro estudio centrarnos en su vertiente retratística tan solo, y en su análisis algo más directamente, y más aun centrarnos en determinadas obras seleccionadas por su valor intrínseco y para nuestra investigación y en la comparación entre ellas y entre los autores escogidos por tanto..

En este bloque nos centramos en la relación, comparación y análisis crítico de las cuestiones que hemos ido estudiando a lo largo de los anteriores bloques, centrándonos en las cuestiones fundamentales que hemos ido observando y en los temas que consideramos comunes en todos los retratistas estudiados, encaminándonos, de esta forma, hacia las conclusiones generales de nuestra tesis.

- **BLOQUE 5. CONCLUSIONES.**

Aquí mostramos las conclusiones generales sobre la vigencia del retrato contemporáneo, su evolución y lo que hemos observado, respecto al retrato y el autorretrato actual, a través del estudio de los nueve artistas seleccionados.

- La **BIBLIOGRAFÍA** será el último gran apartado o bloque, donde hemos optado por la diferenciación entre:
 - **Monografías.**
 - **Catálogos de exposiciones.**
 - **Artículos en revistas especializadas.**
 - **Artículos en prensa generalista, e internet.**

Para que quede más despejado a quienes lean esta tesis.

Debemos aclarar también en este apartado metodológico, que hemos optado también por no incluir anexos, pues hemos intentado ir explicando mediante las citas y las notas a pie de página la información que creíamos básica en cada momento, al igual que no hemos optado por poner un índice de imágenes al final. Creemos que todo esto, el introducir las citas, las notas y las imágenes, en paralelo a los temas en sí donde se ubican, aligera la lectura comprensión y frescura de nuestra tesis, al poder observar o ver la referencia en cada momento según necesidad.

Adjuntamos a continuación un **esquema cronológico** que sitúa a cada uno de los artistas que estudiaremos aquí en su vertiente retratística.

<p><u>RETRATO DEL RENACIMIENTO</u></p> <p>FINES DEL S. XV-XVI</p> <p>DURERO</p> <p>1471 -1528</p>		
<p><u>RETRATO BARROCO – RETRATO PRE-CONTEMPORÁNEO</u></p> <p>S. XVII - XIX</p>		
<p>REMBRANDT</p> <p>1606-1669</p>		<p>GOYA</p> <p>1746-1828</p>
<p><u>RETRATO CONTEMPORÁNEO</u></p> <p>S. XX</p>		
<p>PABLO PICASSO</p> <p>1881-1973</p>	<p>FRANCIS BACON</p> <p>1909-1992</p>	<p>ANDY WARHOL</p> <p>1928-1987</p>
<p><u>RETRATO CONTEMPORÁNEO -ACTUAL-</u></p> <p><i>Mitad de siglo XX- hasta 2011</i></p>		
<p>LUCIAN FREUD</p> <p>1922-</p>	<p>GERHARD RICHTER</p> <p>1932-</p>	<p>CHUCK CLOSE</p> <p>1940-</p>

BLOQUE 1

GENERALIDADES SOBRE EL RETRATO Y EL AUTORRETRATO. DEFINICIONES, HISTORIA Y TIPOLOGÍAS

1. DEFINICIONES Y FUNCIÓN DEL RETRATO

1.1. Definiciones del Retrato.

“El arte del retrato es la representación de un individuo con su propio carácter”¹¹

Según el Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española, la palabra “retrato” tiene las siguientes acepciones principales¹²:

(Del lat. *retractus*).

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

La palabra “retratar”, la acción, viene, a su vez, del latín “*retrahere*”, retraer, volver a traer. La traducción exacta del latín indica la acción de sacar fuera, de recuperar la imagen de la realidad. Retrato es volver a traer la presencia de quien está en ese momento o quien ya no está entre los vivos.

Según este Diccionario de términos estéticos, el retrato en pintura es:

“Un retrato es una representación, al gusto de una persona, de la imagen de otra persona. Se dice de una obra en dos dimensiones, pintura o dibujo. El retrato es una interpretación y transcripción, elección para ofrecer la apariencia exterior de una persona, cualquiera que sea el grado de realismo. El retrato es una descripción. El hecho de que el modelo sea una persona real o alguien ficticio no tiene ninguna importancia para los procedimientos empleados por el arte para darlo a conocer; pero sí la tiene para el trabajo encargado al artista. Si el retrato es una persona real, exige que el artista sea observador, incluso

¹¹ POPE-HENNESSY, JOHN. *El retrato en el Renacimiento*. Editorial Akal Universitaria: Madrid. 1985, p. 7.

¹² R.A.E., 21ª edición. 2001.

psicólogo, para penetrar en la personalidad del modelo. El género del retrato testimonia un interés por lo individual; el retratista muestra una cierta persona en tanto que ella misma, a través del individuo se transparenta una idea del planteamiento general. Las ideas de la época sobre un ideal estético humano se transparentan frecuentemente en el retrato. El retrato viene siempre a señalar que se atribuye importancia a la mismidad del yo, a la identidad personal. En las artes plásticas el retrato es una representación casi esquemática del modelo. El retrato apunta al parecido. El retrato lucha contra el tiempo en busca de una suerte de inmortalidad de su modelo. El retrato está ad herido al tiempo”¹³.

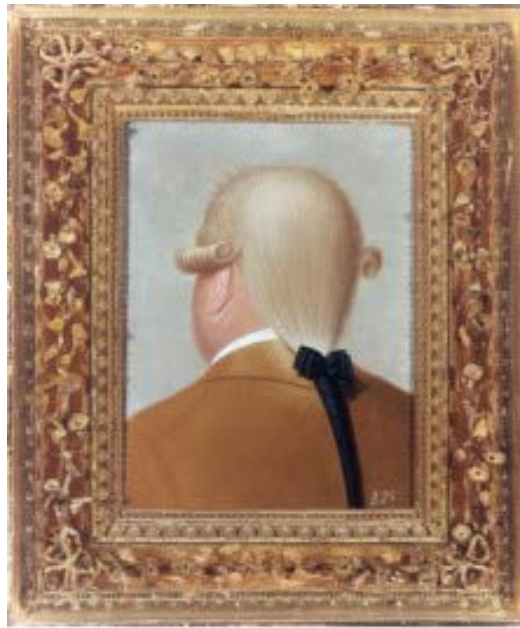
En la Enciclopedia del Arte Garzanti, se dice del retrato:

“Un retrato es un término que se designa, en sentido estricto, la representación de personas copiadas del natural o representadas a partir de la memoria o a través de documentos figurativos ya existentes; la verosimilitud fisonómica debe ser tal que haga que la obra sea o tiende a ser una copia de los sujetos retratados o en cualquier caso los presente de forma reconocible pudiendo aparecer incluso como testimonio de su carácter o de su espiritualidad individual. La casuística es muy amplia ya que un retrato puede obtenerse con cualquier medio artístico; puede ser de cuerpo entero o parcial, de una pareja o un grupo; naturalista o idealizada, alegórico, alusivo, caricaturesco; puede tener finalidad documental, de propaganda, mágico religiosa, funeraria; cuando es bidimensional puede ser captado frontalmente, de tres cuartos, de perfil o incluso de espaldas. El retrato puede ser el fin principal de una obra de arte en tal caso de retrato como género artístico autónomo. Desde un punto de vista histórico linda y en gran parte coincide con la historia de la mimesis. No se desmorona, por consiguiente, en aquellos periodos históricos en que no se tiende a la

¹³ SOURIAU ETIENNE. *Diccionario de términos estéticos*. Madrid: Akal, 1998, p. 950.

representación del mundo fenoménico, mientras que se afirma y triunfa en coincidencia con las fases del naturalismo”¹⁴.

Como interesante ejemplo de esta captación del espíritu por “cualquier medio” citado aquí, podemos señalar el interesante retrato de Carlos IV por el pintor Jean Bauzil, “Carlos IV de espaldas”, de 1818, hoy día en El salón de los retratos de la denominada Casita del Príncipe, en El Escorial. Dicho retrato representa a Carlos IV, pero sorprendentemente, está pintado en un primer plano pero de espaldas. Cercano a la caricatura, denota un sentido del humor excepcional, un retrato no oficial, seguramente para disfrute personal. La pincelada suelta, sin un gran interés por el detalle o la “filigrana”, y el fondo neutro y sencillo así lo indican también.



CARLOS IV DE ESPALDAS, 1818. Jean Bauzil. El Escorial.

Siguiendo el hilo de las anteriores definiciones, entenderemos que el retrato es aquella obra que representa al ser humano en toda su expresividad.

¹⁴ BRACONS, J. *Enciclopedia del Arte Garzanti*. Barcelona: Ediciones B, 1991, p. 813.

El foco de atención del retrato en la mayoría de los casos, sabemos que de la figura humana destaca su rostro. Y como nos dice Lange: “La forma fundamental de la cara está condicionado ante todo, por la herencia, raza, familia, constitución, carácter y temperamento. Pero sobre todo, es la cara heredada, las vivencias y experiencia, el medio ambiente, la profesión y an grabando, en el discurso de la vida, nuevas líneas y formas nuevas, es decir los rasgos, es tos que surgen gracias a la actividad de los músculos de la cara”¹⁵. El retrato es una necesidad espiritual y por extensión material del ser humano, representa una interrogante hacia el pasado y hacia el futuro. “En la pintura, el retrato ha sido un medio de expresión, referencia primigenia de lo natural, hilo conductor de la figuración y soporte de diversos géneros, vehículo de transmisión de nuevas tendencias y corrientes, indagación personal y documentación estética personalizada a través del autorretrato”¹⁶.

El retrato es aquella obra que traduce la sensibilidad humana del personaje representado. Refundiendo todas las definiciones obtendríamos que el retrato puede ser: la imagen, la evocación o descripción de un ser humano particular, tanto su figura como del carácter o ciertos aspectos vistos y representado por otro ser humano.

Un **retrato** puede ser **objetivo** (tiende a serlo siempre en principio, al menos hasta las Vanguardias históricas) cuando se trata de una imagen con rasgos reconocible en un contexto decorativo, arquitectónico, político, religioso o social determinado. Por ejemplo, cualquier retrato de Ingres (como veremos más adelante).

El **retrato** puede ser **subjetivo** cuando hay una relación entre el pintor y el modelo de carácter personal, sentimental o íntima, y trasciende formal y psicológicamente de lo comúnmente denominado como objetivo (por ejemplo, la mayoría de los retratos de Auerbach).

¹⁵ LANGE, F. *El lenguaje del rostro*. Barcelona: Luis Miracle, 1942, p. 43.

¹⁶ JIMÉNEZ MARTÍN, C. *Programación de la Facultad de Bellas Artes. Alonso Cano*. Granada: Universidad de Granada, 2002, p. 2.



RETRATO DE MADEMOISELLE RIVIERE, 1806.
Ingres.



CABEZA DE CATHERINE LAMPERT, 1986. Auerbach.

Por último, en esta aproximación a las definiciones del retrato, y aunque nuestra tesis se centra en el retrato plástico bi dimensional (principalmente en pintura), añadiremos que debemos contar, también, con la cuestión de las tres dimensiones en la escultura y, hoy día, en el arte digital, con el volumen virtual del llamado 3D y todo un camino de nuevas técnicas artísticas apoyadas en soportes novedosos (audiovisual, proyecciones, realidad aumentada, etc.).

1.1.1. El retrato fotográfico.

Por ello creemos interesante aportar también una definición de retrato fotográfico, y a que tanto WARHOL como GERHARD RICHTER y CHUCK CLOSE, principalmente, trabajaron (y trabajan) el retrato y el autorretrato desde este campo artístico (sobre todo como parte de las técnicas empleadas dentro del proceso pictórico resultante, más que como arte final).

Para empezar con este subapartado que trataremos brevemente, no es muy fácil desligar las técnicas pictóricas del género retratístico, y la mayoría de las definiciones de retrato se refieren principalmente al retrato pictórico (o fotográfico pictoricista, del comienzo de la historia de la fotografía); incluso es más fácil encontrar referencias al retrato escultórico ya que ocupó momentos importante de la Historia del Arte romano del Imperio, por ejemplo, y a lo largo de la historia de las artes conmemorativas de casi cualquier gobierno absolutista, para ensalzar a reyes, mandatarios y dirigentes políticos (incluso hasta la época del marxismo en la Antigua Unión Soviética y hasta nuestros días).

Dentro de las diferentes definiciones que hemos encontrado respecto al retrato fotográfico hemos optado por exponer aquí la que nos parece más interesante, aunque pertenece al ámbito no académico, como es la Enciclopedia libre o Wikipedia:

“El retrato fotográfico es un género donde se reúnen toda una serie de iniciativas artísticas que giran en torno a la idea de mostrar las cualidades físicas o morales de las personas que aparecen en las imágenes fotográficas. Su práctica se encuentra ya en los inicios de la fotografía donde destaca la labor realizada por los fotógrafos ambulantes, los fotógrafos comerciales de los estudios parisinos, los primeros retratos psicológicos, el retrato popular presentado por la fotografía academicista, así como la obra documental de David Octavius Hill. El retrato coloreado tuvo mucha difusión a principio del siglo XX. Los representantes principales del retrato fotográfico en sus inicios son Nadar, Disdéri, Julia Margaret Cameron, Lewis Carroll, Gustave Le Gray, Etienne Carjat, Antoine Samuel Salomon, Pierre Petit o Lady Clementine Hawarden.”¹⁷

¹⁷ Wikipedia, Enciclopedia libre, en la Red. http://es.wikipedia.org/wiki/Retrato_fotografico.



AUTORRETRATO, 1867. Julia Margaret Cameron.



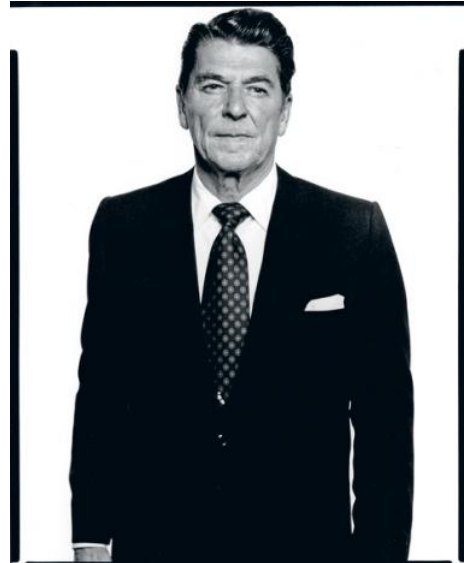
CLEO DE MÉRODE, c 1890. Nadar.

Con posterioridad, el retrato en fotografía ha ido evolucionando de forma paralela al devenir de la historia de la fotografía (y del Arte en general) por lo que, junto a fotógrafos que se dedican a una forma más “ortodoxa” al retrato fotográfico, encontramos fotógrafos adscritos a movimientos concretos de la historia de la fotografía más creativa y artística, por así decirlo.

Podemos citar a artistas como Walker Evans, Paul Strand, Richard Avedon, August Sander o Annie Leibowitz, entre otros representantes importantes del retrato más puramente fotográfico; fotógrafos y fotógrafas que han realizado retratos por encargo, principalmente para revistas y prensa en general.



FAMILIA ITALIANA, 1953. Paul Strand.



RETRATO DE REAGAN, 1993. R. Avedon.

Durante el siglo XIX y principios del siglo XX, es reseñable el interés que se desarrolló en torno a un subgénero del retrato en fotografía, conocido como la fotografía de difuntos, en la que destaca la obra del fotógrafo español Fernando Navarro, un terreno que no vamos a desarrollar en esta investigación.



William, c. de 1850. Autor desconocido.

1. 2. La función del Retrato.

La función del retrato que nosotros escogemos como más significativa, desde la perspectiva que hemos abordado en esta tesis y los ejemplos de retratos seleccionados, es la de la trascendencia, la de trascender, dejar constancia de la presencia y alcanzar un reconocimiento según su caso, social, político y religioso.

“Los factores que intervienen en la formación de una tradición son de clase muy diversa, la condición del comitente es el primero: las exigencias clientelares, la función que el retrato va a satisfacer, su destino público o privado, el lugar concreto de su colocación, etc., son otros tantos aspectos a tener en cuenta cuando se habla de una tradición del retrato.

Pintar retratos era la forma de ganarse la vida de cualquier artista medianamente exitoso. Todo ello tiene mucho que ver con la época, en su seno, con las diferencias estilísticas y las condiciones técnico-materiales”¹⁸.

El “parecido”, que es, en principio, el rasgo fundamental en la valoración de un retrato, no es la única cuestión que debe tenerse en cuenta. Tampoco es una cualidad fija e inamovible, por que, por ejemplo, la noción de parecido propia del Barroco tiene poco que ver con la que nosotros mantenemos en la actualidad, con la existencia de un retrato más ligado a lo emocional (como los de Bacon por ejemplo), lo psicológico (como el retrato de Innocencio X de Velázquez, o los autorretratos del vienés Egon Schiele), lo expresionista (como los de Otto Dix), de tendencia abstracta o informalista (como los de PICASSO o Antonio Saura), conceptual, o pop (como los de WARHOL), o posmodernistas y críticos, como los de Cindy Sherman, etc.

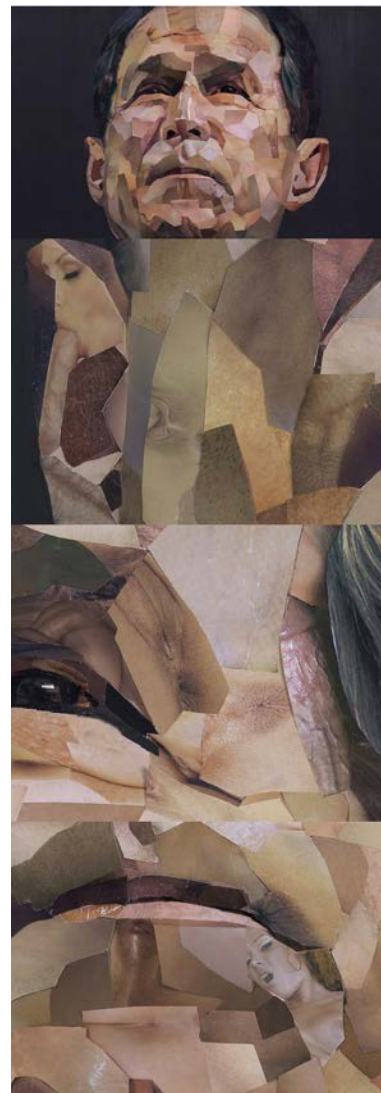
Mediante el retrato también nos podemos referir a una sensibilidad específica y a un modo de mediar con el mundo, pues el gesto y la actitud, la movilidad o la inmovilidad, la indumentaria, el color, la mayor o menor

¹⁸ BOZAL, V. El retrato, la cara de la historia. *ARTE*. Año 2004, vol. IV, n. 69, pp. 18-20.

complejidad, o la moda, son los elementos que sirven de mediación entre la persona y su entorno. A través de ellos cada uno se pone en relación con los demás, afirma su condición social y su personalidad, hace gala de valores que defiende, muestra o esconde sus emociones, es decir, afirma su estar en el mundo.



RETRATO IMAGINARIO DE FELIPE II, 1969. Saura.



RETRATO PORNOGRÁFICO DE BUSH, 2007. Honathan Yeo (retrato y detalles).

2. DEFINICIONES Y FUNCIÓN DEL AUTORRETRATO

2.1. Definiciones del Autorretrato.

Para empezar, debemos aclarar que el término “autorretrato” no se comenzó a utilizar hasta el siglo XIX, sino “retrato de sí mismo”, aunque el acto de autorretratarse ya existe desde siglos atrás, como veremos en el epígrafe correspondiente a la breve historia del autorretrato.

Según el Diccionario de la lengua española de Espasa Calpe¹⁹ (con el que coinciden casi todas las definiciones oficiales que hemos encontrado de este término), “autorretrato” es un “retrato de una persona hecho por ella misma”. O sea, podemos definir autorretrato como una representación, normalmente pictórica o fotográfica, del rostro (y cuerpo, indumentaria, etc., si se quiere) de una persona, que ésta persona hace de sí misma.

Esta autorrepresentación aparece ligada, directa o indirectamente, al uso o a la presencia del espejo, y posteriormente a la fotografía.

Autorretratarse puede ser presentarse ante los demás como uno se ve o quiere que lo vean, pero también es una forma de estar con uno mismo. O sea, puede ser un acto meramente descriptivo de uno hacia los demás (del artista hacia el exterior de sí mismo, hacia el mundo o personas concretas) o, y lo que más nos interesa, hacia sí mismo, en un acto interior.

Muchos artistas se han autorretratado para evidenciar el paso del tiempo sobre sí mismos, como en una lucha contra el propio tiempo cronológico, como Rembrandt, a quien podemos conocer en casi todas las edades y etapas de su vida:

“El pintor se refleja recurriendo a su verdad. La relación del pintor con el tiempo es motivo estelar de los autorretratos en los que se vincula a la fugacidad de la vida y la inmortalidad del arte. En buena medida los autorretratos reflejan la afirmación y el sacrificio de los artistas ante el mundo, muchos de ellos reflejan la relación, más o menos interiorizada,

¹⁹ *Diccionario de la lengua española*. Editorial Espasa Calpe. Madrid. 2005.

del pintor con su pintura y a veces con la pintura en general. Una modalidad decisiva de la autorrepresentación el reflejo del curso temporal del artista, el registro de las edades del hombre, la presencia cotidiana de la fugacidad y de la muerte”²⁰.

Algo importante del autorretrato respecto al retrato es que los autorretratos no suelen ser obras de encargo, pues lo normal es que el mismo artista decida representarse.

Como argumenta Roland Kantz en “Identidad e imagen”²¹, uno de los primeros motivos para realizar un retrato, y un autorretrato, sería el amor, o sea, dejar huella para los demás; las personas que nos quieren desean recordarnos, y ese recuerdo puede quedar en un retrato. El tema del amor y la imagen del amado o amada lo encontramos ligado a, por ejemplo, darse a conocer para prometerse, como antiguamente (o incluso hoy día cuando los jóvenes ponen su fotografía en un *perfil*, en *Internet* para que los demás le conozcan o reconozcan y así entablar amistad con otras personas); en una imagen más literaria quizás, pero que también se dio desde la existencia de los retratos portables o portarretratos, también existió el uso del retrato para guardar la imagen del amado o la amada; o el retrato de recién casados en fotografía, y así sucesivamente.

“(…) el amor sería el móvil de toda imitación, el motor de todo arte”²², junto con el egocentrismo, como Leon Battista Alberti esgrimió en su Tratado de Pintura de 1435, donde, por ello, ve en Narciso (y el narcisismo pues) como el comienzo del autorretrato (aunque lo hace extensivo al retrato en general).

Pero lo interesante del mito de Narciso en cuanto al autorretrato, es la cuestión de la posesión de la imagen propia, el amor hacia la propia imagen y la representación del yo, que hacen que queramos poseer nuestro retrato o que nos autorretratemos. Aunque, como veremos en el siguiente apartado sobre la

²⁰ ARGULLOL, R. “Autorretrato: refléjate a ti mismo”. *El retrato español. Del Greco a Picasso*. Madrid: Fundación Amigos Del Museo Del Prado. 2004, p. 58.

²¹ KANZ, R. Y WOLF, N. (ED.) *Retratos*. Madrid: Taschen. 2008.

²² KANZ, R. Y WOLF, N. (ED.) *Op.cit*, p. 6.

función del autorretrato, los posibles motivos del autorretrato pueden ir mucho más allá de esa mera pertenencia material.

2.2. La función del Autorretrato.

La función del autorretrato, como lo entendemos tradicionalmente, no es simplemente un acto de auto-manifestación pues, sino que, al exteriorizarse, el autor pretende verse a sí mismo a través de la mirada del otro como los demás le ven o le han de ver. En el momento en el que el pintor aísla, de forma independiente a su semejanza, su rostro, la convierte en “una obra de arte”, está implicando un grado alto de autoconciencia que supone que el comitente del mismo es el propio artista, en primera instancia.

G. CORTÉS, J.M. opina, en su libro *Orden y caos*: “Así en tanto, el espejo se presenta como la ejemplificación del cuestionamiento del yo, evidencia la angustia del “ser” hacia lo otro que le atormenta”.

Así pues, la autoafirmación es un factor tan importante en el autorretrato como el amor narcisista a la propia imagen.

Por otro lado (aunque en el autorretrato es difícil desligar unas motivaciones de otras), el autorretrato, subgénero enmarcado dentro del retrato (aunque no por el lo de menor importancia que el retrato en sí), representa también una de las mayores formas de autoafirmación y reivindicación del propio trabajo y del artista en sí; representa una especie de “aquí estuve yo”, o “yo fui quien lo realizó”, o al menos este es su significado en muchas de las primeras obras en las que observamos a un pintor o escultor autorretratado entre otros personajes, anónimos o no, como el del primer autorretrato oculto confirmado al que aludiremos más adelante, al hablar de la historia del autorretrato.

El autorretrato es la forma de representación más individualista o egocéntrica que pueda existir en las artes, pero no por ello debe ser tomada en sentido negativo, como rasgo de vanidad o simple coquetería, ya que un hecho muy importante en el autorretrato y nuestra valoración del mismo (sea cual sea su estética) es que nos ofrece ingente información acerca del autor de la obra (de esa y de otras donde no se autorretrata), acerca de su biografía o autobiografía²³, con lo que nos ayuda en la búsqueda de las respuestas que buscamos ante su vida y obra o su contexto personal.

Así pues, podríamos resumir respecto al autorretrato que así como una autobiografía escrita nos da gran información de quien la escribe (cuando se trata de un escritor o de cualquier personaje importante para la sociedad), el autorretrato es una forma de autobiografía visual del pintor (o del fotógrafo en su caso).

En todo caso, el valor de un autorretrato pictórico, al margen de su estética y de su calidad técnica o pericia en el parecido de los rasgos²⁴, es ya de entrada (en principio) importante, porque denota un gran estudio sobre los propios de talles de expresión, gesto, rasgos, fisonomía o anatomía de uno mismo (mas todo lo atribuible al buen oficio del o la artista con sus propias técnicas); requiere un análisis exhaustivo de su propia persona física y psíquica, que el artista debe acometer para reconocerse en su autorretrato; algo que sin duda conlleva no sólo rigor y paciencia, sino pericia, autoconocimiento y gran autoexigencia; una exigencia que debe ser, no mayor, pero sí muy distinta de la que se tiene por parte de un comprador o cliente sobre un retrato de encargo.

²³ Nos parece interesante apuntar aquí la definición de FRANCISCO E. PUERTAS MOYA, en su obra *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid*: “El término «autobiography», en inglés, surgió como neologismo de composición culta en Inglaterra a principios del siglo XIX. El primero en utilizarlo habría sido el poeta Robert Southey en un artículo en 1809. Sin embargo, según el francés Georges Gusdorf, el término se encontraría ya con anterioridad en el filósofo alemán Friedrich Schlegel, que lo habría utilizado en 1798. Según Virgilio Tortosa, de la primera utilización del término en español la habría hecho la novelista Emilia Pardo Bazán en el subtítulo de su primera novela, Pascual López: Autobiografía de un estudiante de medicina, aparecida en 1879”.

²⁴ Al hablar del autorretrato en este apartado nos referimos al “clásico”, porque desde PICASSO con el Cubismo, y posteriormente la Abstracción, hasta nuestros días, hemos de recordar que ya no es siempre así.

3. BREVE HISTORIA DEL RETRATO Y DEL AUTORRETRATO.

A parte de las definiciones y funciones del retrato y autorretrato donde hemos hablado ya en parte del origen del retrato, es importante para completar este bloque sobre las generalidades, repasar la historia, e n s í, del género retratístico a lo largo de la Historia del Arte, aunque sea brevemente en un primer apartado, hasta el Renacimiento, pues nuestro mayor interés, como hemos explicado en la introducción y objetivos de esta tesis es centrarnos en el retrato a partir del Renacimiento, por los artistas seleccionados desde DURERO en adelante; así como en sus obras, sus características y en lo que han aportado al retrato contemporáneo según nuestro punto de vista.

Así pues, en este apartado hablaremos de la historia del retrato hasta el Renacimiento porque en el siguiente bloque entraremos en el retrato desde el s. XV con DURERO hasta el s. XVIII, con GOYA. Como la historia del autorretrato es más reducida, hemos preferido comentarla brevemente, pero en toda su extensión hasta hoy día y ya mencionaremos sus peculiaridades según la época paralelamente al retrato en los siguientes apartados.

3.1. Historia del retrato. De los orígenes a la Edad Media.

La aparición del retrato es paralela al nacimiento de las grandes civilizaciones y de su forma de entender el arte desde sus orígenes, por lo que su desarrollo es paralelo al de la historia del resto de artes y, por tanto, las primeras manifestaciones del retrato que podemos encontrar se remontan a las culturas mesopotámica y egipcia, que legaron magníficos ejemplares a este género consolidado como tal siglos después²⁵.

Debemos recordar que donde antes aparece el retrato como tal, aunque sin personificar demasiado a nadie, más bien de forma idealizada, como idea

²⁵ Antes de seguir avanzando, debemos puntualizar que en realidad en casi toda representación antropomórfica donde aparecen representados rasgos de un rostro humano más o menos personalizados (o con elementos que puedan denotar esa individualización, ya por comparación con otros objetos-obras similares ya por otro tipo de indicios, como escritos, investigaciones, etc.) podemos encontrar pasos hacia el retrato como hoy día lo entendemos. Las cabezas colosales y los vasos antropomórficos (con cabezas de tipo indígena) precolombinos son una muestra de lo que queremos decir.

más que como alguien concreto pues, fue en la escultura, aunque muchas veces fuera policromada.

Pero antes de avanzar en los posibles orígenes del género del retrato,

Ya en **el antiguo Jericó** (junto al río Jordán en territorio palestino) se preservan en el ámbito de lo funerario, del periodo Neolítico Pre-Cerámico B, entre 7200 a. de C. y 5850 a. de C., unos cáscaros humanos con las características faciales reconstruidas en yeso y los ojos cubiertos de cáscaras de frutos o conchas de moluscos, que denotan el intento de personificar de alguna manera al difunto.

Aunque parece claro que las primeras representaciones humanas tenían un carácter mágico o sagrado, podemos pensar que ya se unió a la imagen al ser humano y al ser vivo, y era algo que podía combatir las incertidumbres de lo negativo, como la muerte.



MÁSCARAS MICÉNICAS, 1550-1500 a. de C.

También en relación a lo funerario, es interesante mencionar las máscaras micénicas encontradas en un recinto de tumbas (denominado a y b

por los arqueólogos en el siglo XIX) como la conocida *Máscara de Agamenón* (h. 1500 a. de C.), en oro, que nos muestra una forma de individualizar y recordar a sus difuntos muy especial: cubriendo el rostro del difunto con cera para sacar el molde primero, y luego cubriendo este de oro. El uso del oro no es extraño, ya que **Micenas** era rico en este metal, pero además se debe a la clara influencia oriental en su gusto por él (ya que el oro era algo de gran valor simbólico por su resistencia y color dorado, asociado a lo divino).

3.1.1. Breve apunte sobre la máscara.

A lo largo de los siglos, y en muchísimas culturas, también en las precolombinas (máscaras mayas de terracota o aztecas de piedra obsidiana u oro), las de Extremo Oriente (las máscaras chinas ceremoniales, o las de la cultura funeraria *Toraja*) o África (las máscaras de rituales sagrados en distintos materiales), por ejemplo, encontramos máscaras que representan a difuntos, o que sirven para preservarlos del más allá, o realizar celebraciones distintas, entre las funciones que reconocemos en ellas; también representan a divinidades o a determinados tipos de personas, pero muchas veces se nos escapa su significado concreto. El hecho es que la máscara puede ser un inicio de retrato, puesto que no siempre son de rasgos esquemáticos, o sencillas, depende del momento y la cultura donde se encuentren.

Actualmente, debido a la influencia de la tradición carnavalesca, reconocemos en la máscara un elemento de distorsión del rostro (también por la influencia de su uso en el arte cubista de Picasso, por ejemplo) e incluso de la persona completa, porque nos podemos esconder tras ellas o cambiar de personalidad (rol o personaje), pero también podemos ver en ellas la acentuación de unos rasgos, la expresión o el gesto (como en las máscaras del teatro griego), y por ello, la simplificación del rostro humano (vivo o muerto), llegando al símbolo, al icono.



DISTINTAS MÁSCARAS AFRICANAS para RITUALES (diversas fechas).

Así pues, vemos en la máscara un interés entre arqueológico, etnográfico, antropológico y artístico. Pues son demostraciones, estas máscaras de la Antigüedad en general, de la gran incertidumbre que significó y aun significa el ser humano y sus manifestaciones; lo mismo que nos parece hoy día el género del retrato y por lo que realizamos esta investigación presente.

Pero ya volviendo a nuestro repaso histórico al retrato, en el caso del **mundo egipcio**, el arte del retrato estuvo ligado al ámbito funerario. Las representaciones tenían un carácter idealizado, pues estaba mal considerado lo realista. Las representaciones eran de rasgos serenos, muy estilizados, y la mayoría de perfil, usualmente sobre piedra, metal, arcilla, yeso o vidrio. Muchos de los retratos idealizados iban acompañados de una inscripción donde se dice a quién se representa, con lo que existe un grado de personificación, de significación más bien, pero aun no se da el paso al retrato en sí, de rasgos individualizados. Incluso se han encontrado a soberanos representados como animales, algo de valor también significativo y simbólico (ámbito donde nos movemos en estas fechas). También es interesante el retrato “tipológico” en el

Antiguo Egipto, como el de “El escriba sentado”²⁶, que representa un oficio, no a un escriba concreto, aunque está muy personalizado.

La famosa escultura (cabeza) de la reina “Nefertiti” pertenece ya a un periodo y tipo de representación algo menos idealizada, con rasgos algo más personalizados e intentos de mostrar en cierto modo la psicología del representado, como en las numerosas representaciones de *Akenatón*.



RETRATO DE RAMSES II, Reino Nuevo de Egipto, granito negro.

En pintura, los retratos más antiguos que se conservan también proceden de Egipto: son los rostros serenos, sin duda idealizados, de los difuntos pintados en los sarcófagos.

Con la llegada de la influencia helenística posterior, el retrato egipcio perdió sus características propias para adoptar las griegas.

²⁶ Una de las estatuas más representativas de la escultura de la V dinastía de Egipto, y una de mejor conservadas de toda la Civilización egipcia. Esculpida entre los años 2480 y 2350 a.C. en piedra caliza y policromada con los ojos en cuarzo blanco, ébano y cristal de roca..



Máscara fúnebre, época Tolemaica, cartón dorado.



Cabeza real sumeria, HAMMURABI. Museo del Louvre.

En la Mesopotamia de Hammurabi (durante el Imperio babilónico) también encontramos retratos tipológicos (donde se muestran atributos de un tipo de individuos)²⁷ o donde la inscripción es más significativa que los rasgos, sin personalidad apenas, como la “Cabeza real de Hammurabi” (1728 - 1686 a. de C.), que hoy encontramos en el Museo del Louvre; aunque en esta los expertos creen apreciar cierta personificación muy loable para el momento y lugar y entre lo que se ha podido encontrar de esta época y civilización.

En **la cultura griega**, también en escultura, sobre todo en sus primeras etapas, el retrato está presente de forma más representativa o fisonómica (mostrando rasgos algo más personalizados,) pero se realiza de forma muy indirecta, presentando a personajes mitológicos (diosas) o tipos masculinos sobre todo (héroes atletas), sin individualizar los rostros (aunque es tén

²⁷ Sobre tipologías del retrato hablaremos en un siguiente capítulo.

tomados de personas de carne y hueso que puedan posar para los artistas). Los artistas hacían representaciones muy idealizadas, pero no según unos rígidos cánones concretos como en el mundo egipcio²⁸, sino más bien generalizando los tipos de cuerpos, posturas o gestos y rasgos principales.

Las primeras estatuas humanas griegas fueron los *Kurós* y las *Koré*, representando a los primeros oferentes de un santuario o a un difunto, tenían un carácter simbólico, como las de las estelas funerarias del periodo arcaico (con la sonrisa arcaizante, etc.). Gracias a las inscripciones fue emergiendo el concepto de lo individual progresivamente y el concepto de obra de arte, puesto que ya conservamos los nombres de muchos de los artistas que trabajaron en los territorios griegos desde épocas ancestrales añadiendo a sus esculturas “estatua de...” o “mujer (recuerdo) de...”.

Dando un salto en el tiempo en la antigüedad del arte griego, el retrato como género, en la escultura, comienza a existir, según el historiador Martín González, durante el periodo Helenístico, pues se comienza a tratar temas de la vida diaria, comunes; se comienza a representar lo feo, la vejez, o lo grotesco incluso²⁹, y con ello se busca la realidad, más naturalista y más alejada de lo idealizado. Además, la escultura muestra las pasiones humanas (y el “pathos”) y lo religioso deja de ser el centro de lo representado (los dioses y diosas del Olimpo o héroes). Aunque tampoco debemos olvidar que estas esculturas estaban policromadas, con lo que la mayoría de los artistas griegos (muchos de los cuales conocemos por la historia con sus nombres) eran a la vez escultores y pintores, o funcionaban en equipo.

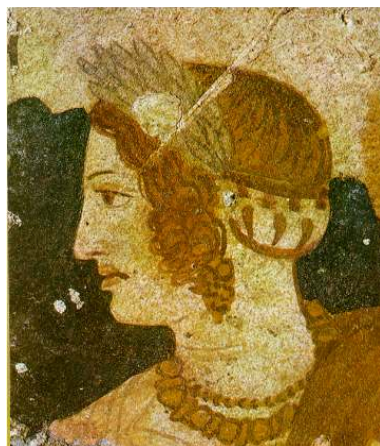
²⁸ Recordemos que en Grecia tendremos la influencia de Platón, quien opinaba que el arte debía ser cuanto más ideal mejor, puesto que no le interesaba tanto el parecido a lo real. Lo que debía hacer un buen artista, si se quería representar, por ejemplo a una diosa joven, era captar, de entre todos los rostros de las muchachas circundantes, los mejores rasgos de cada una de ellas, para así esculpir el rostro y cuerpo ideal, en cuanto a *Ideal de Belleza*, como concepto más importante del arte, que promulgaba Platón y sus seguidores.

²⁹ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. *Historia del Arte* Madrid: Editorial Gredos, 1999, p. 202. “El naturalismo se extiende sin freno (...) En las escenas de vida, los temas abarcan desde la infancia a la ancianidad valetudinaria. (...) No se tiene el inconveniente de representar lo feo y monstruoso, como también lo gracioso. La vejez, el caso de hermosura del cuerpo humano, aparece al desnudo. Y junto a lo feo se da lo grotesco. Abundan los personajes enanos, obesos y enfermos (...). De esto resultan escenas triviales, llenas de intrascendencia, que se llaman de género. Consecuencia de esto es el desarrollo del retrato. Se sorprende al modelo en plena vida, trasluciéndose claramente los estados pasionales del alma, los efectos físicos y hasta las enfermedades.”

También según Martín González, Apeles, fue “el más famoso pintor de Grecia y Europa hasta el Renacimiento”³⁰, y fue el retratista oficial de Alejandro Magno (según el historiador Plinio el Viejo), a quien representó de forma muy variada y nutrida, aunque no se conserve ninguna de sus obras; es a Apeles a quien se le atribuye la inauguración del retrato ecuestre en la pintura con su Alejandro Magno encarnando a Zeus.

Entre los siglos II y I a. de C., en el mundo grecorromano, el retrato también fue de mandado por personas que no eran soberanos o personajes importantes, dándose una gran difusión de retrato honorífico y funerario.

El **arte etrusco** recogió toda la herencia del arte helenístico donde, como ya hemos visto anteriormente, se estaban asentando las bases del género retratístico, con características naturalistas y realistas (al copiar de la vida cotidiana). Pero será el retrato de carácter funerario etrusco (que también recoge parte de lo griego arcaico, no sólo del Helenismo) el que sentará las bases del realismo romano a su vez, consolidándose en época republicana e imperial.



Retrato etrusco, fresco s.IV a. d.C.



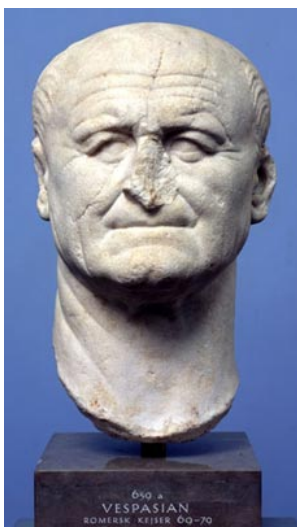
Retrato Roma Imperial.

En **el arte romano**, el arte del retrato florecerá en todo el Imperio, desde Hispania hasta Oriente. Pero se demanda un retrato realista ya, influencia muy posiblemente del periodo Helenístico griego. En el retrato romano se distinguen

³⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Op.cit.*, p. 213.

dos tipos fundamentalmente, el retrato honorífico público y el retrato privado, ligado al culto de los antepasados.

Durante la época de Augusto, el arte que gustaba era de predominio clásico, pero en el retrato se empezó a fusionar el tipo oficial y el tipo privado, aunque se puede contemplar la dualidad a la que se llegó, antes de esa fusión, en dos retratos de Vespasiano respectivamente: uno más vulgar y expresivo, en la Ny Carlsberg Glyptotek, y el otro en tono más aristocrático e intelectual, conservado en el Museo Nacional Romano (nº 330).



VESPASIANO, retrato de busto, Ny Carlsberg Glyptotek.



Moneda acuñada para Vespasiano, con su efigie, año 69.

En la pintura romana, es de destacar las pinturas de mural de Pompeya (y de estilo pompeyano) encontramos también interesantes representaciones de la vida diaria y rasgos bastante personalizados y a menudo las personas retratadas, con sus atuendos realizados con gran minuciosidad (con efectos personales) y en posturas cotidianas; además las personas retratadas están presentadas con gran naturalismo (cejas anchas, vello, rasgos des tacados nada idealizados, etc.), como en el caso del mural conocido como "El panadero (Paquio Próculo) y su esposa", del siglo I d C. Aunque la identidad de la pareja

no está aclarada aun, el colorido y su estética hace de ellos un ejemplo del culmen al que llegó el retrato romano.

El **arte paleocristiano** recoge, en cierta medida, la tradición del retrato romano, lo mismo que el bizantino, aunque en este último caso, el género estaba en función de la representación del poder y, por tanto, sometido a reglas muy estrictas.

Un tipo de retrato importante que merece algo más de detenimiento en este breve repaso por la historia del género retratístico es el de los retratos de **El Fayum**³¹.

Según dijo André Malraux: “En los ojos de los retratos de El Fayum resplandece la llama de la vida inmortal”.

El famoso retrato de *Artemidoros*³² es una de las numerosas pinturas funerarias encontradas en Egipto, en la zona de El Fayum. Los rostros que acompañan a las momias del valle de El Fayum (siglos I a II d. C.) pueden considerarse como una de las puertas hacia el retrato individual, aunque parecían más jóvenes e idealizados, pero también hacia el icono, apareciendo como máscaras sobre el sarcófago del difunto, que representaba el tránsito a la posteridad y constituían la identificación del cadáver portante.

Aunque estos retratos tienen lugar en Egipto, durante el dominio del Imperio Romano, en El Fayum estaban asentados colonos griegos que importaron su pintura grecolatina, con lo que se reunían, en la misma zona, antiguas tradiciones egipcias con las grecorromanas (aunque con el tiempo desaparecieron por completo las decoraciones). En el gran número de retratos mortuorios encontrados observamos que todos coinciden en sus primeros planos de rostros pintados de frente, encontrando dos estilos básicos de figuras humanas masculinas y femeninas. Otra característica a señalar es

³¹ Es interesante señalar, que a fecha de las últimas correcciones de la presente tesis, inauguran en el Museo Arqueológico de Madrid la exposición “Retratos De Fayum + Adrian Paci: Sin Futuro Visible”, dentro del programa oficial del Festival PHotoespaña, 2011. (del 1/06/2011-24/07/2011). Esta exposición supone la primera muestra de los retratos de El Fayum en España, pero además de presentarse en un contexto en el que el festival se dedica al retrato fotográfico, la muestra, hace una analogía presentándolos como las “fotografías de los carnet de la época”, del Egipto del siglo I a IV d. de C.

³² Ver imagen en página 510.

que se da una cierta idealización en los ojos enormes y finas narices y labios que hacen intemporal lo temporal. Era n todos generalmente jóvenes, pero debemos pensar que el límite de edad habitual rondaba los 35 años como algo normal en aquellos tiempos (por las enfermedades, tipo de vida y alimentación, etc.)

Como el comisario J. Camilo Sierra cuenta sobre estos retratos en relación a la historia del icono: “La figura joven del difunto busca acercar lo divino a lo humano y elementos dorados -coronas o diademas decoran la frente del retratado en muchos casos- suman a la extrema idealización de la obra pictórica una aureola de luz no terrenal, mayor atracción visual para el espectador. Los retratos de El Fayum se superponen a una superficie plana destacando la importancia del personaje representado, resaltando su escala. Con la técnica de la encaústica (colores disueltos en cera fundida, aplicados calientes sobre el soporte pictórico, en general de madera) la influencia grecorromana produce en el Egipto de El Fayum los primeros iconos de una era preiconoclasta. La relación formal de estas obras será patente a lo largo de los primeros siglos en el arte de los iconos del Imperio Bizantino y lo seguirá siendo a lo largo del tiempo en Rusia.”³³

Se cree que los retratos se hacían en vida, pues se encontró alguna tela enmarcada, cosa que hace pensar a los investigadores que podían ser hechos a cierta edad (o cuando hubiera alguna enfermedad acechando), y mientras estarían expuestos en las casas de los futuros difuntos, esperando el momento de su utilidad final.

Los retratos de El Fayum, pese a que representan a personas concretas, con nombre propios, a la vez, muestran rostros que se antojan enigmáticos, puesto que observamos un grado de idealización que nos hace ver o imaginar más allá del cuerpo físico, más allá de los rasgos físicos concretos. Estos rostros nos hablan de personas muertas, que dejaron de existir, pero que permanecen gracias a su representación; son rostros silenciosos y como en suspensión, pero al mismo tiempo nos ponen en

³³ SIERRA RESTREPO, JUAN CAMILO. *Iconos de la Galería Tretyakof de Moscú*. Catálogo de exposición.

contacto con personas vivas hace siglos y nos podemos ver reflejados en ellos; sus rostros y expresiones podrían ser las de personas de hoy día, con lo que nos hace vernos representados en estos rostros, cosa que nos lleva a pensar, de nuevo, en REMBRANDT, por ejemplo.



RETRATO DE EIRENE hacia 45 d C. El Fayum.



Mosaico, fragmento de ábside paleocristiano de San Pedro del Vaticano, Siglo XII.

En Occidente, el retrato, olvidado durante la **Edad Media**, debido a la mentalidad cristiana, renació con fuerza a partir del siglo XIV. Hasta la Baja Edad Media, con el nacimiento de la burguesía, no se comenzó a ver interés por la representación del ser humano no divinizado.

El retrato más antiguo de tipo realista, en la pintura, de un personaje viviente tras la época del clasicismo romano, conocido, fue el de “Carlos I de Anjou”, de Arnolfo di Cambio en 1277 y a que los retratos realistas reaparecieron en Borgoña, Francia; la corte de Borgoña puede considerarse como pionera en el gusto por el retrato. El retrato autónomo³⁴, como tal, más

³⁴ Diferenciamos retrato autónomo de retrato de donantes (algo que mencionaremos en el capítulo 4, sobre tipologías del retrato), donde el retrato es algo con la función de conmemorar un evento, y es un documento más que una obra de arte por sí misma, o una pintura de género como lo entendemos hoy día y desde el siglo XVII-XVIII.

antiguo fechado se sitúa también aquí, hacia 1430, de Robert de Masmines, realizado por Robert Campin.

3.2. Historia del autorretrato hasta el siglo XX.

“LEÓN B. Alberti, en su tratado *“Della pittura”*, en pleno Renacimiento, convertía a Narciso en el inventor de la pintura al definirla como el reflejo de su imagen recogido en la superficie del espejo de la fuente. No obstante, fue Cosme de Médicis el primero que estableció la máxima que daría paso en el Humanismo renacentista, a la obsesión de los artistas por su propia imagen: *“Ogni dipintore dipigne sé”* (Todo pintor se pinta a sí mismo)³⁵.

El autorretrato aparece, pues, ligado directa o indirectamente, al uso o a la presencia del espejo. Alberti aconseja en sus escritos al artista retratarse mirando hacia el espectador, al go que facilita el uso del espejo en el autorretrato técnicamente. Su historia o peripetia ha seguido, en cierto modo, la de los progresivos logros técnicos en la elaboración y fabricación de este instrumento. Desde la Antigüedad clásica, el espejo ha sido una fuente de la paulatina toma de conciencia, por parte del ser humano, de su propia individualidad, no sólo en lo que ésta tiene de realidad externa, sino, y sobre todo, en lo que tiene de más íntimo. La proliferación a principios del siglo XVI de autorretratos y retratos, se debe, en gran parte, a la invención y fabricación del espejo plano de cristal de grandes dimensiones, que tuvo lugar en la isla de Murano. La nitidez y precisión de sus imágenes reflejadas hicieron que se denominara cristal al vidrio resultante de una nueva mezcla que hizo posible la supresión de la ligera coloración verdosa de los viejos espejos azogados, convexos, de finales de la Edad Media. El resultado fue una absoluta transparencia, cuya visión fue comparable a la precisión del cristalino del ojo, de ahí su nombre. El espejo de cristal de Murano permitió, por primera vez, el reflejo de una imagen nítida y perfecta del mundo exterior, que contribuyó aún

³⁵ GONZÁLEZ, M.G. El rostro del artista. *ARTE.*, 2004, vol. IV, n. 69, p. 26.

más a hacer de este instrumento, el paradigma, por excelencia, del conocimiento.

Un detalle importante a la hora de profundizar en el autorretrato y su definición y función dentro del arte, y dentro del género retratístico, es que no se sabe a ciencia cierta cuándo se empezó a concebir el autorretrato como hoy día lo entendemos (en toda su extensión de significados, tanto los más superficiales como los más ocultos).

Aunque no se conoce con exactitud el primer autorretrato en la historia de las artes plásticas, podemos ver en la firma de una obra como propia, los primeros indicios del acercamiento consciente al yo desde uno mismo y con afán de trascender en el tiempo.

Aunque en la antigüedad si se conocen numerosos nombres de artistas que ya firmaban sus obras (y también se conocen escritos donde se habla de ellos y sus obras), durante la Edad Media, la personalidad del autor quedaba en la sombra, en el anonimato, como símbolo, en parte, de la ausencia de ego, y de considerarse al artista (o al artesano) como mero transmisor de la palabra de Dios. El hombre se relegaba a mero peón u obrero de una obra magna y divina. Pero el Renacimiento hace, entre otras cosas, que el artista reivindique el lugar que le corresponde en la autoría. O que recupere, realmente, el lugar que perdió con el Cristianismo.

La firma o el reconocimiento expreso de autoría podemos verlos en primer lugar, dentro de las artes plásticas (u oficios artísticos), en, quizás, las firmas de cantero de la Edad Media.³⁶

³⁶ La hipótesis generalmente aceptada, desde que en el siglo XIX los estudiosos comienzan a fijarse en estas incisiones en la piedra de iglesias y otras edificaciones de piedra de estilo románico, es la de M. Didron y Viollet-le-Duc, quien esgrimió que las marcas de cantero son signos lapidarios pertenecientes a la categoría de firmas personales de los canteros, aparejadores y Maestros de Obra, que en muchos casos servían para señalar el trabajo realizado por cada uno, para así determinar el estipendio correspondiente. Bajo su aparente fantasía, se encuentra una composición uniforme sabiamente encubierta. Aunque está también asociada a leyendas y literatura sobre masonería, y a que estas marcas provienen de los antiguos primeros constructores del Templo de Salomón en la antigüedad.

La firma, según la Real Academia de la Lengua española, significa: “Nombre y apellido, o título, que una persona escribe de su propia mano en un documento, para darle autenticidad o para expresar que aprueba su contenido”; también encontramos entre otras acepciones, que significa “sello” o distintivo que marca a algo o a alguien. De manera que es una forma de dejar constancia o huella de uno o una mismo/a. Normalmente en forma de la rúbrica manuscrita.

Así pues, desde que un picapedrero firmara su trabajo de la siguiente forma: “Ursus magister fecit”, en la Abadía de San Pietro in Valle /Terni, hacia el año 740 d.C., viendo los estudiosos un atisbo de primera firma de artista reconocible, pasando por hechos tomados como hitos dentro de la ratificación de autoría de una obra de arte (en principio de obras de canteros, escultores, orfebres o ilustradores) como: la firma, hacia el año 840 de nuestra era, de un orfebre que reza así: “Volvinus magister phaber”, en San Ambrosio de Milán, tomada como la más antigua firma de oficios artísticos encontrada por el momento; el nombre del maestro Wiligelmo, inscrito en varios relieves de la catedral de Módena; el nombre de Benedetto Antelami, discípulo del maestro Niccolo, es tomado por el primer nombre completo de artista que identifica una obra, el relieve del Descendimiento de la cruz del Duomo de Parma, datado con exactitud en 1178; la cita del nombre del monje Matthew Paris, en Inglaterra, como el autor de ilustraciones de libros en 1235, hasta la confirmación del primer autorretrato oculto tratado como tal, del artista Andrea Orcagno en Or San Michele, en Florencia, en 1357, o el hecho de que las primeras firmas de cuadros que se conservan, datan de hacia 1430, de Jan van Eyck, o Pisanello, vemos que el camino hasta el pleno reconocimiento y la libertad para mostrar (más que demostrar, algo que se ha dado más bien con los derechos de autor del siglo XX) el propio nombre de un autor en su trabajo y obra, ha sido lento y arduo.³⁷

³⁷ REBEL, ERNST. “Artistas vistos por ellos mismos”, Autorretratos. Editorial Taschen, Madrid, 2000, pp. 6-16.

En escultura, en 1375, encontramos a Peter Parler³⁸, como cuenta Ernst Rebel, que se autorretrata esculpiendo su busto a tamaño natural en la catedral de Praga, y “fue el primer artista en transmitirnos, además de su firma nominal, su escudo y rúbrica, una imagen de su propia persona”.



Autorretrato en piedra, 1375. Peter Parler. Catedral de Praga.

Porque está claro que ese concepto de autoría que hoy tenemos no es igual que el de antaño, empezando por que el concepto de Artista, como profesional con determinadas condiciones sociales y aptitudes es también relativamente reciente, del siglo XV en concreto. Hasta entonces, como sabemos por la Historia del Arte, quienes se dedicaban a los bellos oficios eran considerados artesanos, de más o menos importancia y relevancia, pero eran considerados como trabajadores de oficios (e incluso menospreciados por el uso de las manos en su trabajo, algo tomado como no digno). No se tenía en cuenta el valor de su creatividad, de su trabajo en el diseño o la idea anterior a la obra.

Es en los gremios de artesanos y comerciantes donde el concepto de autoría y creatividad se vio más afectado a partir del siglo XVI, pues dentro de ellos se diluía el concepto de individualismo en pos de una mejor formación y defensa de los intereses generales, pero también para tener un mayor control

³⁸ Afamado “arquitecto y escultor” que fue maestro de obras imperial y obispo de la Catedral de Praga, y que vivió entre 1330 y 1399. En REBEL, ERNST. *Op.cit*, p. 9.

de las aptitudes de los artesanos y de su remuneración. Hasta el siglo VXIII no existirá, pues, el artista como lo concebimos hoy día.

Pero volviendo al Renacimiento, hasta fines del siglo XIV, la firma de las obras por “pequeños artesanos” era bastante insólita (pero ya reflejaba un ansia de notoriedad), y hasta el siglo XV no se difundió la práctica del autorretrato, primero como elemento en un cuadro de grupo, luego también como sujeto independiente (desde la segunda mitad del siglo XVI).

Más avanzado en su ambición artística y una generación posterior a Parler tenemos a Jan Van Eyck, que en 1433³⁹ se retrató (pero no hay total certeza) en el que podemos citar como primer autorretrato individual, autónomo, pintado, de la historia del arte europeo. Este cuadro lleva escrito por su autor: “lo mejor que pudo”, señal de orgullo y consciencia de lo que estaba llevando a cabo, el auto-reconocimiento de la maestría y una señal para los que contemplaran su obra en el futuro.

El autorretrato en miniatura más antiguo del que se tenga constancia, como dato anecdótico, es el de Nicholas Hilliard (1577), aunque lo usual, la manera en que sabemos que los artistas comenzaron a autorretratarse fue pintando su propia cara entre la muchedumbre, en obras de escenas narrativas.

³⁹ Ver imagen del cuadro en página siguiente, p. 64.



Retrato de hombre con turbante (posible autorretrato de Jan Van Eyck), 1433. Jan Van Eyck.



Nicholas Hilliard (autorretrato), 1577. Miniatura.

Pero está claro que por las mismas fechas, y en distintos puntos donde el Renacimiento se configuraba, los artistas apuntaban hacia el mismo lugar, porque en Italia, hacia 1450, Leon Battista Alberti dibujaba su autorretrato en Florencia, para la fundición de una medalla acuñada posteriormente por Matteo de Pasti; aquí vemos el afán por igualarse a los gobernantes y nobles que se retratan en las monedas para ser reconocidos por sus súbditos.

En el cuadro de “ El cortejo de los Reyes Magos”, encargado por la Familia Medici de Florencia, su pintor, Benozzo Gozzoli, se autorretrata entre la multitud, y la leyenda dice: “opus Benoti” (Obra de Benozzo); su rostro aparece integrado, pero ligeramente separado del gentío, o sea, se representa lo justo como para señalarse sin llamar demasiado la atención.



Autorretrato de L.B. Alberti en medalla de bronce,
1450. Matteo Pasti.



Benozzo Gozzoli (autorretrato) en Fresco del Cortejo
de los Reyes Magos, 1459. Capilla de los Magos,
Palacio Medici Ricardi. Florencia.

En 1490 un coetáneo a DURERO, se autorretrata de cuerpo entero y arrodillado, en piedra, al pie del Tabernáculo de 18 metros de altura del coro de la Iglesia de San Lorenzo en Nuremberg. Pero este artista y artesano, se autorretrata de forma dramática, representando sus esfuerzos en el trabajo, queriendo mostrárnoslo⁴⁰.

En este breve repaso a las primeras demostraciones del autorretrato en pintura (y escultura) la figura más importante, no obstante, donde se aprecia el inicio de la práctica, consciente plenamente de lo que significa el autorretratarse, es Alberto DURERO, quien lo hace desde pequeño hasta su edad madura (como REMBRANDT posteriormente). Pero más adelante (epígrafe 5.5., p. 109) nos adentraremos en sus retratos y autorretratos. Sin duda para la mayoría de estudiosos del arte, su autorretrato de 1498 representa la primera obra pictórica.

⁴⁰ (...) “se presenta el artista como una persona deseosa de hacer muchas cosas a la vez: arrodillarse, liberarse, cargar con algo, levantarse. El hombre barbudo con vestimenta de trabajo y herramientas en cada mano mira esforzadamente hacia el techo de la iglesia sin fijarse en el espectador”, en REBEL, ERNST. *Op.cit*, p. 12.

A partir del siglo XVI pues, el autorretrato es algo admitido en la pintura, aunque hasta el siglo XIX y XX no sería un subgénero tan apreciado para nosotros, con la perspectiva del siglo XXI.

El autorretrato, que hasta el s. XIX queda más en la práctica de lo privado y en la representación, incluso de la demostración de un estatus social y profesional (recordemos el cuadro “ El taller del pintor en la Rue de la Condamine”, de Frédéric Bazille, de 1870), en siglos siguientes saltará de forma espectacular a la esfera pública. Y aunque se verá fuertemente influido por la fotografía, podemos ver que sigue ocupando un importante lugar en la pintura de hoy día. Quizás debido a la subjetividad evidente que implica, y más teniendo como rival de supuesta “objetividad” el realismo de la fotografía. Aunque hoy día también la fotografía ha alcanzado grandes parámetros de subjetividad y ha servido al pintor para sus autorretratos pictóricos, como en el caso de HUCK CLOSE y tantos otros. La fotografía además, ha dado una perspectiva nueva con sus alardes técnicos, como la de formación del gran angular para un primer plano de un rostro, por ejemplo, ampliado.

El caso es que el autorretrato ha madurado con los siglos, y de una función representativa, o alegórica, y críptica en muchos casos, ha pasado a convertirse en algo conceptual, donde los rasgos y el parecido fisonómico se han ido sustituyendo por los rasgos emocionales o psicológicos, por lo poético o perceptivo (como en el caso de Cézanne buscando esa “visión pura” y el caso de los autorretratos de tantos pintores de las Vanguardias).

Hoy día el autorretrato, al margen de su interés técnico y estético, es una muestra de alarde artístico, pero sigue siendo además una forma de auto reconocimiento del artista, de mirada hacia fuera y hacia dentro, con todo el peso de la reflexión que el artista quiere mostrar hacia el observador y hacia sí mismo.

4. TIPOS DE RETRATOS

4.1. Tipología de retratos en semiótica.

Primero podemos tratar una tipología de retrato según la evolución del mismo y desde el campo de la semiología⁴¹, algo que puede ayudarnos a comprender su grado de intencionalidad. Hay varios estadios del retrato que aquí presentamos “in crescendo”, de menor intención de “parecido” a mayor intención de representación (no y a de parecido formal o físico), como entendemos el retrato en el campo del arte.

- Retrato **intencional**: estaría en un primer estadio de representación de alguien pues responde al impulso de retratar o fijar a una determinada persona, con rasgos espontáneos y primordiales que se manifiesta de manera ingenua, atribuyendo un nombre a una imagen genérica, como ocurre con los dibujos de los niños. Cuando a este tipo de retrato se le conectan una serie de valores que unen la imagen al individuo, hasta llegar al ámbito de lo “simbólico”.
- Retrato **tipológico**: en un segundo estadio del retrato está el que, aunque aún no se parece al un sujeto individual, están presentes una serie de elementos que realizan la representación genérica a una cierta categoría de individuos, facilitando la identificación, como los atributos particulares: descripción del vestuario, objetos relacionados con el sujeto o su clase social, etc.
- Retrato **fisonómico**: aquí encontramos una individualización del personaje a partir de la imitación de los rasgos más personales, sin otro artificio. Este retrato se compone a su vez de dos estratos relacionados: la representación de los “rasgos somáticos” y la búsqueda de la expresión psicológica del individuo. La importancia radica en fijar en la efigie un juicio moral sobre la persona retratada, eligiendo una actitud particular que mostrar, un gesto, una expresión.

⁴¹ La **semiología** se define como el estudio de los signos, su estructura y la relación entre el significante y el concepto de significado. Nos parece interesante traer aquí la tipología de retrato según esta rama del saber, porque estudia los signos, sean estos lingüísticos (semántica) o semióticos (humanos y de la naturaleza), apartado, este, donde estaría la expresión artística, y por tanto las obras de arte que estudiamos.

- Existe luego el retrato “**de reconstrucción**”, en que el artista no ha visto al sujeto e intenta, sobre la base de las informaciones que posee, o su sensibilidad, recrearlo, sea por la fisonomía (o atributos, vestimenta, etc.), o por la psicología. Como el caso de los retratos de grandes personajes de la Historia, de los cuales no se ha transmitido su imagen (por ejemplo, Homero, los Apóstoles, etc.). Estas imágenes son fruto de la invención y las circunstancias del tiempo en que se realizaron, y es frecuente que para el mismo personaje se tengan retratos reconstruidos muy diferentes.

4.2. Tipos de retratos en la Historia del arte.

Los retratos se pueden clasificar hasta el siglo XIX en: retratos individuales, dobles, triples y retratos de grupo (familia o bodegón). Y especificamos hasta el siglo XIX por que con las Vanguardias esta tipología queda tan abierta y expuesta a distintas visiones que hemos preferido tratar los tipos de retrato “típicos” o “clásicos”.

Entre los siglos XV y XIX se advierten algunas características pictóricas constantes: en primer lugar la semejanza de forma en el retratado: en segundo lugar, las numerosas regularidades compositivas de pose y ordenación espacial.

Según Martínez Artero: “todo ello al servicio de un intercambio simbólico porque el “ser” del sujeto pasaba al “ser” de su imagen y el retratado se constituía en el orden social como alguien distinto a los otros, idéntico a sí mismo, persona; individuo sujeto a su necesidad de ser en la comunidad”.

- **Retrato conmemorativo.** Es el retrato practicado desde los orígenes, principalmente en esa cultura, porque su finalidad era la de representar, un hecho especial, desde la imagen de un difunto (o de la muerte en sí, pero personalizada), pasando por la exaltación de un pensador (Antigua Grecia) u otros personajes insignes, hasta los gobernantes (para que se le reconociera y alabara como a un dios, como en la Antigua Roma o Napoleón y Mussolini, o la estatua de Saddam Husein derrocado en la última guerra de Irak). Es donde más cambio se pueden observar en forma y estética, atributos, o alegorías y

mensajes ocultos muchas veces para los ojos profanos de nuestros días actuales.

El **retrato ecuestre** de militares y gobernantes (nobles principalmente) es el tipo de retrato que más exalta las virtudes, valor o momento concreto de la historia, y se ha llevado a cabo desde el Imperio romano hasta prácticamente finales del siglo XX.

Los **retratos de perfil de las monedas y de las medallas** son también un tipo de retrato muy al uso hasta el siglo XVI. En las monedas es algo que se continúa haciendo, y donde se reconoce al principal gobernante o se le sigue conmemorando.

- **El retrato de donante.** Podría estar dentro del grupo conmemorativo, porque participa de parte de su finalidad. Es el más practicado desde el Renacimiento (y con anterioridad), porque aparece de forma especial quien ha realizado el encargo de la obra (en escultura y en pintura). En el ámbito del cristianismo, la imagen de un donante suele ir unida a la devoción y a la intercesión del alma en el más allá. Entre los ejemplos más importantes de las primeras etapas de este tipo de retrato, se encuentra la tabla de “La Virgen del Canciller Rolin”, de Jan Van Eyck, fechado entre 1390-1441.

Desde el siglo XV, el retrato del donante también representó en grupo, ya que había una necesidad importante de mostrar a la élite municipal, gubernamental, noble y social. Por supuesto, también los eclesiásticos han sido representados como donantes de muchísimas muestras de este tipo de retrato. Aunque muchas veces también, como en el caso de nobles o burgueses, el motivo era más egocéntrico o para mostrar su poder, que un motivo piadoso. Aunque siempre estaba clara la jerarquía en estos retratos, pues las figuras religiosas (Cristo o Virgen y santos) eran de mayor tamaño que los donantes, y luego le seguían, según rango y posición, resto de representados.

- **El retrato autónomo.** Así pues, y para diferenciar al retrato como género pictórico llegamos al llamado retrato autónomo, donde las motivaciones ya no

son exactamente conmemorativas o religiosas. Estos a su vez pueden ser retratos individuales, o en grupo, y dentro de los de grupo tendríamos toda una suerte de subgéneros desarrollados principalmente en el siglo XVII: el retrato de familia, de boda, gremial, etc.

Especial mención merece al hablar de tipología del retrato que se establece desde el siglo XVI hasta muchos siglos después, de los retratos de gobernantes y nobles (aunque son cuestiones que irán saliendo a lo largo del segundo bloque temático, o incluso más adelante), ya que expresan rango y posición de forma muy concreta. Esta tipología tiene que ver con cuestiones formales de formatos y escalas del lienzo, algo relacionado no sólo con el poder adquisitivo de quien encarga la obra (aunque en su origen sí que es algo importante) sino con la demostración de su poder.

Por ejemplo, el retrato individual simboliza el mayor rango, algo que correspondía con la idea de sí mismo, y por tanto sólo reservado a altos cargos. Por nivel, siguen los retratos que muestran a la persona hasta la rodilla, hasta la cintura, hasta el pecho o el busto, todos fruto de diferenciación social. Si el retratado sobrepasaba alguna línea de estas convenciones, se exponía a ser mal visto, por presunción y ostentación impropia.

Dentro de esta clasificación por rango, desde el siglo XVII el máximo honor de ser representado a caballo era de los monarcas o príncipes gobernantes. Tiziano, Rubens y Velázquez realizaron grandes retratos de gobernantes. Y es conocida como una gran transgresión del momento, por ejemplo, que el Duque de Lerma se quisiera (y consiguiera al fin) retratar igual que el soberano, dada su posición de poder en la corte en el momento que le tocó vivir.

De ahí que vaya surgiendo también el tipo de **retrato oculto**, donde aparece quien encarga la obra, o alguien importante, o el propio artista (como ya hemos visto en los orígenes del autorretrato) de forma disimulada, en torno

a alegorías, como hace REMBRANDT con Saskia, o mostrando un rostro entre la muchedumbre (como el autorretrato de Benozzo Gozzoli⁴²).

Con la Revolución Francesa pudo terminar esta convención en el formato y atributos (y un largo número de elementos que denotan la clase o rango), pero Napoleón y el Neoclasicismo trajeron, con David, de nuevo el retrato ecuestre y el tipo de retrato y obra conmemorativa a la vieja usanza.

4.3. Las especies del género del autorretrato cultivado por la pintura europea.

Tres son a juicio de Julián Gállego, las especies del género del autorretrato cultivado por la pintura europea: “*el retrato figurante, el retrato actuante y el retrato confidente*”.

1. El retrato **figurante**: El artista se introduce, con mayor o menor disimulo, en una escena o circunstancia de la que no es personaje primordial. Por ejemplo: GOYA en “La familia de Carlos IV” y en “La familia del infante Don Luis”.

Una variante de esta especie la constituye el llamado retrato “al divino”, en donde el artista se representa personificando un santo o un santo.

2. El retrato **actuante**: El artista se presenta con los instrumentos de su arte, bien delante del caballete en actitud de pintar, o bien en pose meditativa o reflexiva ante el espectador, sosteniendo un cuaderno o carpeta de dibujo o una simple hoja de papel. Son elocuentes los ejemplos de la pintura italiana, holandesa y francesa, desde Carracci a REMBRANDT, Vermeer, Poussin o Ingres. En España por ejemplo Murillo, Velázquez y GOYA.

⁴² Ver página 65.

Una variante es el autorretrato en el retrato corporativo, y el pintor y su mecenas.

3. El retrato **confidente**: El artista limita a ofrecer su fisonomía o circunstancias de su vida personal a la contemplación de los demás. Un ansia de comprensión de confesión e, incluso, de asombro, ha movido a los pintores, a realizar este tipo de exhibición. Por ejemplo, creemos que la mayoría de los autorretratos de FREUD.

En este capítulo dentro del bloque de generalidades, dejamos, conscientemente, numerosos tipos de clasificaciones del retrato, como los tipos de retrato femenino, donde también hubo una serie de normas y convenciones específicas, o los subgéneros dentro del género del retrato (como el retrato con animales, con perro concretamente, tan dado en Inglaterra, por citar tan sólo algunos tipos), pero creemos que no es esta tesis el lugar para explayarnos en ello, puesto que nuestros fines son más concretos y específicos, como ya expusimos en la introducción y en los objetivos, y no podemos alargarnos tanto en estas generalidades sobre el retrato, visto además que ya hay numerosas investigaciones a este respecto.

Así pues este capítulo en este bloque de generalidades sobre el retrato es un marco, necesario, para adentrarnos en nuestro tema particular.

BLOQUE 2.

SIGLOS XV-XVIII.

**LOS RETRATOS DE DURERO, REMBRANDT Y GOYA Y SU
CONTEXTO HISTÓRICO Y ARTÍSTICO**

Breve introducción aclaratoria.

En este capítulo, dividido en tres partes principales, dedicaremos el comienzo de cada subcapítulo (DURERO, REMBRANDT y GOYA) a resumir el marco histórico general del periodo artístico, también contextualizaremos más concretamente en su entorno a cada artista para profundizar después en su obra, y sobre todo, en los retratos de cada uno seleccionados.

Aunque en los siguientes bloques de artistas no dedicaremos un apartado tan pormenorizado (aunque resumido) a cada uno de sus contextos históricos artísticos, dado que todos pertenecen al siglo XX y comparte un contexto histórico común (pese a los grandes acontecimientos y cambios que se han dado a lo largo del mismo siglo, y los distintos y variados movimientos, estilos y estéticas surgidos principalmente desde los años 20 a los años 70), hemos creído importante señalar los grandes rasgos del momento histórico artístico de cada uno de los artistas del presente bloque porque pertenecen a siglos y estilos muy distintos (aunque sucesivos prácticamente).

5. DURERO (1471-1528) Y EL RETRATO EN EL RENACIMIENTO

5.1. El Renacimiento, renovación y artes.

De este periodo, como del Barroco, es difícil hacer un resumen dada la riqueza tan extensa que les concierne. Son tantos los cambios, ideas, acontecimientos, avances y aportaciones en todos los ámbitos y terrenos de la vida que podríamos dedicarle páginas y páginas a este apartado. El Renacimiento no sólo aportó un punto de vista muy diferente de la Edad Media, sino que plantó las bases para la sociedad, el individuo, y por tanto el arte, nuevo, del futuro. Es así, mirando hacia el pasado grecorromano, y el Clasicismo, pero con los nuevos conocimientos acumulados hasta el siglo XIV.

Según el *Diccionario Enciclopédico Espasa*, la acepción histórica de l término Renacimiento⁴³, que proviene de la palabra “renacimiento: f. r. Renaissance; i. t. Rinascimento; i. r. renaceré, renaisance; a. Wiedergeburt, Renaissance. m. Acción de renacer o volver a nacer”, se refiere a:

“Renacimiento. Hist. Denominación que recibe el movimiento social, humano, artístico y cultural que se desarrolló en Europa entre los siglos XIV y XVI. Es la culminación de un proceso que arranca de la Baja Edad Media, ligado al espíritu de libertad que surge en las ciudades. La creación de una cultura urbana en los pequeños estados de la península italiana, desde donde se divulgará la nueva concepción del mundo y de la estética renacentista (...)”

Antes de adentrarnos en sus características, debemos mencionar que el término “Renacimiento” adquirió su sentido actual hacia 1860 cuando J. Burckhardt publicó “La civilización del Renacimiento en Italia”⁴⁴. Otros historiadores habían empleado la palabra en sentido muy similar, pero sólo

⁴³ *DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO ESPASA CALPE*. Tomo 25. Espasa Calpe, S.A. 1992. Madrid. p. 9936.

⁴⁴ Aquí, J. Burckhardt sostiene que el Renacimiento fue una especie de revolución cultural de los siglos XIV y XV, provocada principalmente por la genialidad del espíritu italiano del momento, y también limita cronológicamente el periodo. Pero, aunque las bases de lo que hoy entendemos por Renacimiento y sus rasgos principales fueron bien definidos por J. Burckhardt, y se han aceptado, los límites cronológicos sí que han sido estudiados más en profundidad, como el resto de rasgos, y se ha ampliado lo que hoy entendemos por el comienzo y fin de este fructífero periodo artístico y sus peculiaridades.

gracias a Burckhardt el vocablo pasó a definir este período concreto, con sus peculiares características, y se convirtió en un concepto histórico. No obstante, el término implica una noción comparativa y por ello debemos acudir a las fuentes originales de aquellos que crearon el término para denominar su propia época, que fueron muchos.

De ese modo, el punto de partida en la búsqueda del concepto reside en los trabajos de los primeros humanistas.

El Renacimiento floreció durante el siglo XV, y extendió su influencia hasta el siglo XVI, cuando gran parte del pensamiento y sociedad y culturas europeas habían adoptado sus principales características.

Para empezar a señalar los rasgos generales, debemos ver que los pensadores, y los artistas entre ellos, comienzan a mirar la cultura clásica como modelo, y de ahí viene la utilización del término “renacimiento”, pues es el renacer de la Antigüedad clásica a lo que se aspira, donde el hombre es la medida y es cala de todo, desde las preocupaciones más materiales y mundanas hasta lo más exquisito de la cultura, la literatura, la arquitectura, escultura y la pintura, como culmen del reflejo de esta nueva concepción del mundo.

Frente a que lo divino, lo sagrado, es el centro del Universo y de todo lo concerniente al bienestar del hombre de la Edad Media, se comienza a divisar grandes cambios que convulsionan esa visión teocentrista por la humanista y antropocentrista.

El Humanismo, nacido durante el siglo XIV, en el Trecento, será el gran impulsor del renacer del hombre en todos los campos del conocimiento, material y espiritual. En Florencia, Roma y Venecia, de la mano de intelectuales como los conocidos escritores Dante Alighieri, Francesco Petrarca, L. Battista Alberti, Erasmo de Rotterdam (que viajó por Italia, Bélgica, Francia, Inglaterra y Suiza entre otros lugares de la Europa del momento) o Boccaccio, el Humanismo irá avanzando en tre las personalidades que hacen avanzar el mundo y el movimiento renacentista.

Como en todo tipo de pensamiento, hay unos factores desencadenantes, para el paulatino renacimiento de las ideas, y el humanismo imperante (no sólo a nivel intelectual, también personal, como una especie de sentimiento o sensación generalizada). La emigración de sabios bizantinos a Europa Occidental y su asentamiento y actividad allí, desde el Imperio Romano de Oriente al ser asediados por los otomanos. Esto hace que se promueva la difusión de la cultura, valores e idioma griegos. La invención de la imprenta por Gutenberg, que hizo que se difundiera más y mejor los libros, y en el gran parte del pensamiento neohumanista. Empezando a poder ponerse en entredicho el “magíster dixit” medieval. La aparición de los mecenas (como la familia Médicis), no sólo para obras de arte arquitectónicas o pictóricas, que apoyan económica y políticamente la difusión del Humanismo, hicieron posible poder pagar la imprenta y el trabajo de obras de eruditos, y con ello, la difusión mayor de su pensamiento. La creación de las universidades (como la de Alcalá de Henares), escuelas y academias, donde, lógicamente, también se contribuyó a la consolidación y expansión del Humanismo. La Reforma iniciada por Lutero y todos los cambios que se produjeron en el seno (y fuera) de la Iglesia católica.

Características del Renacimiento en la cultura en general, propias del Humanismo (algunas cuestiones ya las hemos señalado anteriormente:

- Antropocentrismo, frente al teocentrismo de la época medieval (y muy distinto, también, al Absolutismo del Barroco posterior, donde ni Dios ni el Hombre son el centro, sino el Rey, como unión perfecta de los dos anteriores “símbolos” y a quien sólo el Papa hace sombra en poder).
- Pacifismo o irenismo, el odio a todo tipo de guerra, y optimismo. Hay una espiritualidad importante, pero no basada en un dios vengativo, omnipresente o justiciero (como anteriormente), sino en una fe en el hombre y sus posibilidades.

- Valor de la razón humana por encima de supersticiones, religión, et c. Y vuelta a la lógica aristotélica griega. Por ello en estos siglos se da un gran avance en la ciencia, y lo que es más importante, de la figura del científico y del arte como ciencia también (no sólo como producción manual más o menos bella y trabajada).
- Valor de la naturalidad, la naturaleza, el orden y equilibrio está en la naturaleza y el ser humano, por ello el canon y la escala humana triunfan en el Renacimiento. Además, se busca, como estilo y estética esa naturalidad en la expresión de las ideas manuscritas (y en la retórica). Aunque también se vuelve a la idealización y estilización platónicas de la realidad. Se pinta la realidad más próxima a la concepción de Belleza, pero no por capricho, sino porque ennoblece el espíritu.
- Hay un gran debate intelectual, y para la defensa de las ideas, se ponen de moda el diálogo o la epístola, que favorecen a la comunicación y el intercambio.

En cuanto a la vida política y social, las cuestiones que más influirán en y hacia estos cambios que se propugnan con la implantación del Humanismo y en el Renacimiento son, entre las más importantes:

- En primer lugar la consolidación de estados nacionales y monarquías absolutas frente al feudalismo medieval más puro.
- En esto tiene mucho que ver la ascensión (otro factor de gran importancia) de la burguesía hacia el capitalismo. La sociedad se va transformando en una sociedad de mercado.
- Se comienzan a dar grandes movimientos de población hacia núcleos urbanos, creándose la vida en las ciudades y transformando con ello gran parte de las costumbres anteriores de la vida diaria. Se comienza a percibir salario por el trabajo (desterrándose en los núcleos importantes el tema del vasallaje y feudo). Pero también se favorece, en las grandes urbes, el contagio de epidemias, como la peste, algo contra lo que tendrán que luchar

continuamente las gentes y gobernantes durante los siglos del Renacimiento (y más adelante).

- Europa se vuelve el eje del mundo conocido mediante su dominio marítimo.
- Se comienza a ver la importancia de una división entre lo político (Estado) y lo religioso (Iglesia). Comienza a gestarse la visión y el pensamiento político como tal (no sólo la gestión del poder en sí mismo y ligado al designio divino u otros acontecimientos).
- Se concibe la utopía (con Erasmo de Rotterdam, que escribe su libro *Utopía* en 1516), una sociedad ideal, construida por el propio hombre a su escala y necesidades. Tema alentado por el descubrimiento de América (un “nuevo mundo”).

Es también importante tener en cuenta algunos nombres propios para comprender los grandes avances en todos los ámbitos de la cultura y el saber; personalidades como Erasmo de Rotterdam, Galileo Galilei y Copérnico, Leonardo da Vinci o Miguel Ángel Buonarroti, Lutero, Tomás Moro, Leon Battista Alberti, Vasari, Petrarca, o el mismo Maquiavelo y tantos pensadores, escritores, artistas, religiosos y científicos que fueron transformando el panorama de su presente frente a la época oscura del Medievo que dejaban atrás.

En cuanto a las Artes, también de forma general, podemos subrayar las siguientes características primordiales, empezando por el cambio de estatus, algo que se fue dando de forma gradual hasta llegar a las grandes figuras del arte renacentista, desde Fra Angelico o Botticelli hasta Rafael, Leonardo o Miguel Ángel.

Pero primero debemos señalar que antes del Renacimiento en sí, en Italia hubo una fase protorenacentista, el *Trecento*, donde la arquitectura adoptó modelos del románico toscano y la escultura miró hacia el estilo pisano (el Baptisterio de Pisa); así pues las artes figurativas dependieron de la gran renovación que se produjo en Florencia y Siena hacia 1300.

Pero entrando y a en **características comunes en el Arte del Renacimiento:**

- En primer lugar, y como ya hemos comentado anteriormente, el artista se ve fuertemente atraído por el Humanismo imperante, su sensibilidad se vuelca a favor de sus premisas e ideales.
- El arte se seculariza, y ya no es obra de Dios a través de unas manos virtuosas y un encargo eclesiástico o del noble. Además hay una gran demanda por parte de eclesiásticos, nobles, burgueses, cofradías, gremios y municipios, de obras de arte, por lo que el artista cobra conciencia de su nueva posición social.
- El artista comienza a tener un estatus y categoría social y profesional fuerte por primera vez desde la Antigüedad griega. Se emancipa del gremio, se instala en las grandes ciudades y cerca de la corte y lugares de mecenazgo (también cerca del mecenazgo de la Iglesia, y de su influencia por tanto) donde la burguesía ascendente comienza a encargarse obras de arte para, por un lado satisfacer sus ideales, y por otro lado, equipararse a la nobleza.
- La autoría del artista, como consecuencia de lo visto en puntos anteriores, comienza a ser tan importante como la propia obra o quien la encarga⁴⁵.
- Se busca la autonomía en las artes plásticas y en la arquitectura y por ello se lucha para que el arte sea reconocido como una actividad “liberal”, como la poesía o la filosofía.
- Toda esta situación del artista hace que la obra en sí cambie: el hombre es en el arte, igual que en el resto de cuestiones filosóficas, espirituales, políticas y económicas, la escala; los ideales de belleza del Renacimiento son los del Clasicismo grecolatino; en arquitectura y escultura había piezas

⁴⁵ A este respecto es interesante traer a colación la cita de J. J. MARTÍN GONZÁLEZ en las notas de su capítulo sobre el Renacimiento, en su *Historia del Arte*, Vol. II, Pág. 8: “Se eleva la cotización del artista. Rafael vive en un gran palacio, como El Greco en Toledo. Los pintores venecianos organizan grandes fiestas en sus casas (...). Carlos V se agacha para recoger un pincel que se le había caído a Tiziano y se considera muy honrado por ello. Miguel Ángel llega a rechazar honores. No le gusta que le llamen pintor, sino Miguel Ángel. (...) El arte se torna en milagro. El artista se siente creador (...).”

originales (y copias romanas) que servirán de modelo para el canon, estilos y decoración, pero en pintura se tendrá que investigar y experimentar para cambiar los modelos del medioevo, el hieratismo, el anonimato y la bidimensionalidad y esquematización que predominaba antes de la idea de pensamiento humanístico; se estudia el volumen y la perspectiva, el paisaje y el cuerpo humano, porque se quiere imprimir una mayor humanidad en lo figurativo; se llega a un ideal de belleza platónico (como comentamos antes) donde la Armonía juega un papel muy importante: las partes deben ser proporcionales al todo y a la inversa.

- Del gran núcleo renacentista florentino italiano, el Renacimiento en pintura se difunde por ciudades y escuelas como Siena, Perugia, Venecia, Padua, Milán y Roma, los preceptos artísticos cuajados aquí se van divulgando por Europa (Alemania, Países Bajos, Francia, España o Portugal) hasta constituir, en otros núcleos de importancia posterior, sus propias peculiaridades.
- Así pues el Renacimiento tendrá sus propias idiosincrasias, con una base importante común, según el estado (núcleo o lugar) y disciplina (arquitectura, escultura, pintura, orfebrería...).
- Leon Battista Alberti (s. XV) y Giorgio Vasari (s. XVI) fueron importantes artistas y pensadores de su época, humanistas al fin y al cabo y a que abarcaban distintas disciplinas del saber del momento, pintura, música, arquitectura, etc. pero además escribieron sobre arte (tratados⁴⁶) y sobre los artistas, en una importante aproximación a la biografía de artista algo a tener muy en cuenta a la hora de profundizar en la obra de un autor a partir de ese momento.
- El artista no se solía especializar como en épocas posteriores, sino que debía tener conocimientos del resto de las artes y cuanto más abarcara

⁴⁶ Son muy interesantes y reveladores los tratados que escribieron ya que aportan una visión teórica y práctica de la actividad artística y de los propios artistas del momento. De Alberti es de reseñar "De Pictura", de 1436, donde trataba de compilar las reglas sistemáticas de las artes figurativas, y de Vasari "Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos", de 1542-1550.

en técnicas y disciplinas artísticas mejor. El máximo exponente de ello es Leonardo, inventor, científico, tratadista y artista completo.

5.2. Generalidades respecto a la pintura renacentista.

Muchos ven en el Trecento florentino y en Giotto (nacido en el *Trecento* y muerto en el *Quattrocento*) el gran iniciador de las novedades de la pintura del Renacimiento, ya que empezó a interesarse por la tridimensionalidad y el volumen, la perspectiva y el naturalismo tan alejados de los rígidos cánones góticos y bizantinos, tras él hay un largo etcétera de artistas que van avanzando camino y aportando novedades hasta llegar al *Quattrocento* donde comienza el desarrollo pleno y la total autonomía de la pintura y las artes en general.

La nueva pintura tiene como principal rasgo frente a su antecesora gótica, la voluntad de narrar escenas más concretas, aunque sean religiosas (sobre todo en sus comienzos), pero con un mayor afán realista, como si el pintor fuera un testigo presencial, por ello se buscan rasgos formales que definan los elementos esenciales de la realidad, como el volumen y el espacio natural; otro rasgo necesario era convertir a los personajes en seres reales, capaces de movimiento y afecto. Tanto Giotto como Duccio (sienes) parecen ser los responsables de la búsqueda de estas novedades y ellos dan los primeros pasos hacia el renacer de la pintura.

Pero ya centrándonos en las características primordiales de la pintura:

- Los pintores, aun tratando temas religiosos la mayoría de ellos, introducen en sus obras la mitología, la alegoría y el retrato, que se desarrollará a partir de ahora enormemente.

- La perspectiva será una búsqueda constante de los pintores de esta época, y objeto de estudio y reflexión para muchos artistas: se intentó llegar a la ilusión de espacio tridimensional de una forma científica y reglada.
- La pintura en el **Quattrocento** es una época de experimentación: abandona lenta y progresivamente la rigidez gótica y se aproxima cada vez más a la realidad; aparece la naturalidad tratada en los fondos de las composiciones, y se introducen los desnudos en las figuras; la luz se trabaja con más perfección, pero en general sirve para resaltar planos; en contraste con las formas planas, el pintor *quattrocentista* está obsesionado por captar la profundidad; el paisaje se concreta con paisajes primaverales para obtener efectos de profundidad y encuadrar las figuras; la composición es complicada, es frecuente que haya diferentes escenas en un mismo cuadro o diferentes figuras principales.
- Durante el **Quincientos** (s. XVI), se da el máximo apogeo de esta pintura, el color ya se trabajaba de una manera más libre, y por tanto, el dibujo y el contorno pierden la primacía; las formas, con el claroscuro de sombras y luces, adquieren un aspecto redondeado en detrimento de la apariencia plana; para conseguir el volumen el artista se sirve de muchos recursos, a parte de los sombreados: por ejemplo, el brazo del ante del busto en los retratos; la luz en esta pintura de madurez renacentista adquiere una importancia nueva juntamente con las sombras, casi ausentes de los cuadros del siglo anterior; desaparece la obsesión por la perspectiva pero, aun así, las escenas adquieren una profundidad que parece natural, no una cosa conseguida con esfuerzo; el paisaje es rico en vibraciones luminosas y la primavera y los prados floridos dejan de ser el único encuadre de las figuras; los fondos de niebla, las rocas, los crepúsculos, dan cierto matiz romántico a las escenas; la composición es clara, a menudo triangular, las figuras se relacionan con la mirada y con las manos, cada cuadro representa sólo una escena o se destaca la acción y la figura principal.

Hacia el final del periodo renacentista aparece el Manierismo, para unos estudiosos es el canto del cisne del Renacimiento, su lógica evolución, ya sea por cansancio de los cánones de armonía clásicos o por la tendencia al barroquismo, como ocurrió con el Helenismo tras el clasicismo griego, de todo arte, como defienden otros historiadores y críticos de arte. El caso es que es un periodo y es tilo entre el Renacimiento puro y el Barroco naciente que se impuso con fuerza alentada por la Contrarreforma entre otros factores.

En Miguel Ángel y a se apreciaba hacia el final de su carrera el amaneramiento de las formas clásicas hacia el pathos barroco; pero no sólo en las formas, sino en el colorido, por ejemplo de los techos de la Capilla Sixtina.

5.3. El retrato durante el Renacimiento. Siglos XV-XVI. Generalidades.

“El arte del Renacimiento está lleno de retratos, y algunos de los más completos pueden encontrarse en frescos y en grandes pinturas religiosas”⁴⁷

Durante el siglo XV los principales maestros del retrato pictórico (ahora ya en mayor número) pertenecieron a la escuela flamenca.

El Renacimiento supuso grandes novedades en el retrato pintado, renaciendo en este período el retrato privado como tema independiente. Los retratos sobre medallas o medallones se hicieron populares recuperando modelos antiguos desde principios del siglo XIV, como los de Pisanello. En esta época circularon con frecuencia pequeños retratos miniados o pintados, que difundían las imágenes entre las cortes, a menudo con intereses matrimoniales.

⁴⁷ POPE-HENNESSY, JOHN. *El retrato en el Renacimiento*. Editorial Akal Universitaria: Madrid. 1985, p. 8.

En “La Trinidad” (c. de 1425-28) de Masaccio se ve un primer ejemplo de retrato realista de los comitentes de una obra de arte, representados a tamaño natural respecto a la divinidad.

También se difundió el uso de insertar retratos de personajes contemporáneos en las escenas pintadas, sean sacras o profanas, como ocurre con Simonetta Vespucci que aparece en varios cuadros de Botticelli, como en el célebre “Nacimiento de Venus”.

Casi todos los grandes maestros se dedicaron al retrato (Piero della Francesca, Antonello da Messina, Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci, Tiziano, Rafael...) con la notable excepción de Miguel Ángel que no reprodujo efigies realistas de personajes, salvo, quizá, y con intenciones de nigratorias, en el Juicio Final.

A lo largo del Renacimiento italiano, los artistas realizaron ya de forma habitual retratos de gobernantes, nobles y eclesiásticos, pero, aunque el retrato podía cambiar según su finalidad, en la mayoría de ellos se puede encontrar el interés por humanizarlos lo mejor y más posible, es el comienzo de la pintura de la Edad Moderna.

“Hacia 1425 en Florencia y hacia 1430 en Brujas aparecen los primeros retratos de caballete. El interés por el hombre, el sentimiento de que su estudio merece en el mismo la consagración de un cuadro autónomo continúa extendiéndose y ganando terreno. Los retratos eran meros perfiles que ofrecían aproximaciones ligeras y lejanas con las partes más sobresalientes del rostro”⁴⁸.

En estas épocas, la voluntad de poseer una efigie de sí mismos o de donarla a los propios descendientes nace del deseo de prolongar la propia presencia sobre la tierra⁴⁹, de contrastar la caducidad de la vida con la permanencia de la memoria o con la evocación de virtudes y valores que no se apagan con el fin de la existencia sino que permanecen impresos no sin aura de magia en la imagen transmitida.

⁴⁸ GALIENNE FRANCASTEL, P. Hacia la libertad del retrato: Siglos XIV-XV. En: *Le portrait*. Madrid: Cátedra, S.A., 1978, pp. 87-95.

⁴⁹ Algo que ya se dio durante el Imperio Romano y constituye una imitación o renacer de aquella costumbre de la Antigüedad en el Renacimiento.



EL HOMBRE DEL TURBANTE (posible autorretrato de Van Eyck). 1433. Jan Van Eyck.

La pintura en su conjunto era concebida como elaboración razonada de los estímulos proporcionados por la observación de la realidad, no como representación inmediata y directa. El encuentro entre maestro y el comitente, en el caso de un retrato, proporcionaba la oportunidad de realizar un dibujo del natural, lo más exacto y realista posible, que después era reinterpretado en la traslación a pintura. Los pocos ejemplares que han llegado hasta nosotros son de una extraordinaria belleza, están llenos de vida y personalidad.



RETRATO DEL CARDENAL NICOLA ALBERGATI. 1432. Jan van Eyck. Museo de la Historia del Arte. Viena.

Probablemente, el pintor de este retrato, hizo dibujos preliminares a lápiz de plata como estudios para la mayoría de sus retratos. En este estudio para el retrato del cardenal Albergati, anotó con exactitud los colores a utilizar en la versión definitiva.

Para comprender una cultura que sitúa de nuevo al hombre, en la manifestación de su evidencia física en el centro de su arte, el retrato, toma un impulso cada vez mayor hasta el punto de representarse en los umbrales del siglo XV como una de las innovaciones artísticas más sustanciales.

El retrato a principios del siglo XV no sigue el mismo ritmo en toda Europa, esto es algo muy a tener en cuenta. Los retratados, desean hacerse pintar en posturas y actitudes que no imitan a la de los poderosos, sino que son expresión de una conciencia social nueva. Se establece una comunicación entre el que está dentro del cuadro y el observador.

Se debía dar un sutilísimo equilibrio entre la búsqueda de realismo y la capacidad de idealizar a los personajes mediante leves correcciones de los rasgos, la expresión, el porte de las ropas. Lo que se pierde en espontaneidad e inmediatez se gana en solemnidad y autoridad moral, en verosimilitud de la imagen y valor para la historia. La exigencia del parecido, descuidado en gran medida durante la Edad Media, es fundamental.

El retrato de perfil alcanza el máximo grado de desarrollo y explota todas sus posibilidades expresivas, formales y simbólicas. Introducción en el arte italiano del retrato de tres cuartos ligado a la pintura flamenca. La figura emerge de medio busto, detrás de un sutil alféizar, girada de tres cuartos sobre un fondo neutro y casi siempre oscuro.

Como señala Francastel, destaca la “extraordinaria síntesis entre las dos principales escuelas pictóricas de la Europa del siglo XV, un eficazísimo equilibrio entre la ejecución analítica flamenca y la monumentalidad solemne de la pintura italiana. Efectos de luz y color que se orientan hacia una nueva sensibilidad. El tradicional perfil deja su lugar a imágenes más dinámicas y complejas en las que los personajes se convierten en protagonistas de alguna acción. La nueva posición social y cultural asumida por el pintor en el curso del humanismo se refleja en el nacimiento de un nuevo género pictórico: el autorretrato, espejo de la personalidad del maestro, de su conciencia de hombre y artista. Enfrentar la mirada de los pintores es un momento muy emocionante e intenso, un precioso contacto personal con la obra de arte”⁵⁰.

Gracias a DURERO el autorretrato está a punto de convertirse en un género autónomo, el autorretrato se convierte en pieza codiciada de un coleccionista elitista. El arte del retrato es el primero y más sintomático espejo del espíritu de una época y de los sentimientos de las personas.

⁵⁰ GALIENNE FRANCASTEL, J. “Las cortes del gótico”. En: *El retrato. Obras maestras entre la historia y la eternidad*. Madrid: Electa, 2000, pp. 11-41.



DESIDERIO ERASMO DE ROTTERDAM. 1523. Hans Holbein, El joven.

Hans Holbein, *El Joven*, fue uno de los más grandes maestros de la pintura y uno de los principales representantes del Renacimiento alemán. Fue pintor de Cámara de Enrique VIII. Pintó retratos de una profunda psicología y con una gran expresividad. Trata de ofrecer una imagen que se imprima fuertemente en la memoria.

En esta época el retrato comienza a alcanzar una independencia como obra de arte en sí, al margen de su importancia como documento social en su momento y lugar. El artista ve en el retrato un reto, además de ser parte de una exigencia para contar determinados hechos y momentos a evocar para el futuro.

La pintura al óleo que se empleaba en Flandes en el Renacimiento, permitió a los artistas imitar la realidad con una fidelidad absoluta, y el retrato humano se explora con mayor profundidad⁵¹.



RETRATO DE UNA DAMA, 1430. Roger Van der Weyden.



CHARLES DE BOLD, c. de 1460. Roger Van der Weyden.

En este retrato de una dama desconocida para nosotros, de Roger Van der Weyden, observamos parte de las características del retrato de los denominados “primitivos flamencos” (pintores de Flandes), ya que pese al gran realismo del rostro y tocado (donde se puede apreciar la textura rígida propia de ese tipo de paño que cubre la cabeza) hay cierto hieratismo aun en la figura, no hay una pose natural ni grácil; se hace un retrato fiel al rostro y seriedad de la mujer que posa, pero por ejemplo, las manos se cortan, quedando el busto demasiado comprimido dentro del espacio; el fondo es oscuro y denota que no

⁵¹ En Italia, durante el primer Renacimiento, antes del siglo XV, el retrato se pinta al temple, que no permite hacer grandes variaciones, de manera que implica acometer el retrato de otra forma que en la pintura flamenca, al óleo; así que en principio será menos naturalista y lenta (que da tiempo a mirar, pensar y cambiar la pincelada), por ello también, quizás, tiene unos rasgos, el retrato en Italia, más idealizado, aunque esto cambia paulatinamente tras la influencia de los grandes retratistas flamencos.

quiere que haya más punto de atención que el rostro, donde la mirada cobra especial fuerza. Hacia 1432 Van der Weyden ya es un consolidado maestro, tres años más tarde trabajará en Bruselas, donde logra gran reputación y fortuna, pero sobre 1450 visita Roma y Florencia y como buen pintor flamenco, dedicará especial atención a los detalles, el vivo colorido y el realismo de las figuras; a esto se debe añadir el dramatismo que caracteriza sus escenas de grupo (como el famoso “El Descendimiento”, en el Museo del Prado), como elemento esencial de su pintura. En el retrato del joven Carlos el Temerario seguimos observando cierto hieratismo (y las manos también cortadas aunque enseñando lo importante, la empuñadura de lo que parece una espada, atributo de su nobleza, como el toisón de oro en su cuello) y gran realismo en el tratamiento del rostro, donde se aprecia hasta la sombra de la barba y no se intenta idealizar sus rasgos para darle más belleza. Pero el fondo negro se ha transformado en un azul (lapislázuli), quizás por la influencia italiana tras sus viajes, y hay algo de más aire alrededor de la figura, algo que la hace respirar respecto al retrato anterior, de la dama desconocida. Ambos están resueltos con una gran técnica, pero la expresión de su cuerpo, con tanta rigidez, y del rostro nos transmiten gran contención. Resumiendo, hay gran detalle en estos retratos, pero ese detallismo, realismo y búsqueda de veracidad (sobre todo en las miradas, y el tratamiento de los ojos) pero aun no ha llegado al naturalismo y desenvolvimiento del retrato del siglo XVI.

El arte de retratar se ocupa de los aspectos visibles de la personalidad, inspirado por la concepción humanista de que debía perpetuarse la totalidad del hombre, y no únicamente su aspecto externo.

Leonardo da Vinci (1452-1519) marca un hito fundamental en la historia del retrato, su capacidad para analizar los movimientos del alma y captar en profundidad la naturaleza humana. Más allá de la apariencia visual nos intenta mostrar el misterio que se oculta detrás de cada rostro.

El **retrato alemán del siglo XV** estaba concebido como una expresión de los rasgos muy acentuados de carácter. Había mucho interés por las expresiones faciales del hombre.

Todo el Renacimiento gira obsesivamente en torno a la búsqueda de lo específicamente humano. Una indagación sobre el hombre, su pensamiento, su sentido, su propia materialidad y el retrato ocupa un lugar central en las preocupaciones de los artistas. El empleo del arte del retrato con invenciones propias fue algo limitado. Tiziano desarrollaría más adelante, un tipo de retrato con un interés más profundo y amplio.

El siglo XVI, prodigio en obras maestras, fue también un periodo de intensas reflexiones y largos debates sobre el arte, se interroga sobre los fines del arte y sobre la esencia de la creatividad. El retrato se retira progresivamente de los frescos y cuadros religiosos para limitarse al cuadro de caballete; se convierte en la idea central del cuadro y surgen muchos tipos de retratos, como el retrato de carácter, el retrato de naturalezas muertas, el retrato de personajes de la corte, el retrato oficial (de mandatarios nobles o eclesiásticos), el retrato alegórico (donde ya aparecen desnudos con la excusa de representar a dioses y diosas del mundo clásico grecorromano) o el retrato de contenido filosófico (como "La escuela de Atenas", de Rafael Sanzio).

Al menos hasta el siglo XVII los retratos realizados del natural no son frecuentes.

5.4. Contexto histórico y artístico de DURERO (1471-1528).

5.4.1. Vida y sociedad.

El Renacimiento en Alemania no se caracterizó por la vuelta del espíritu clásico tanto como en Italia, más bien se dio un renacer o renovación intensa del espíritu germánico motivado por la Reforma protestante.

La vida y el clima social en Alemania estaba bastante determinado por las cuestiones religiosas y políticas con la Reforma luterana, además la burguesía tenía aquí gran poder y la apoyaron fuertemente como signo de su independencia; los protestantes desaprobaron las manifestaciones artísticas en las iglesias (de estilo predominante gótico todavía), aunque la burguesía gastó enormes cantidades en casas con tejados empinados, con entramado de madera, y pintadas de forma decorativa al estilo del norte, también se edificaron opulentos palacios y ayuntamientos siguiendo el estilo renacentista, con lo que a fines del siglo XV conviven las dos tendencias fundamentales en Alemania, aunque el predominio tardogótico es evidente.

Pero antes de que las ideas revolucionarias y pesimistas de Lutero se impusieran en Alemania, Durero (1471-1528) ya se había convertido en la figura dominante del Renacimiento alemán y su influencia se haría notar a posteriori en otros grandes artistas. Su obra, que ya en vida fue reconocida y admirada en toda Europa, impulsó la impronta del artista moderno, uniendo la reflexión teórica con la transición decisiva entre la práctica medieval tardogótica (fuertemente arraigada en Alemania y otros países del norte europeo) y el idealismo renacentista naciente.

5.4.2. La pintura alemana a fines del siglo XV.

Nuremberg, como ciudad, y Franconia, como región, son los lugares más importantes de la Alemania de la segunda mitad del siglo XV. Aunque su estética aun está ligada a la fantasía del gótico, ya se va lanzando a la búsqueda de un modelo más monumental gracias a la sensibilidad por el paisaje y los vínculos culturales con el norte de Italia y Flandes, cada vez más frecuentes.

DURERO será quien dé el paso definitivo hacia el Renacimiento en los estados alemanes. Pero antes, en la Alemania centro-meridional se ha visto un gran dinamismo en la pintura, en los grandes altares de postigo que suelen combinar es cultura en madera y pintura. Los dos principales artistas que

operan en estas zonas son el tirolés Michel Pacher (escultor y pintor que traduce en clave tardogótica las enseñanzas humanísticas aprendidas en Padua), y Timan Riemenschneider. Estos, entre otros artistas, ya trabajan bastante bien la perspectiva y los espacios donde colocan a sus personajes, en paisajes o interiores de estancias.

Posteriormente, junto a DURERO, surgieron otros grandes autores como Lucas Cranach el Viejo (pintor por antonomasia de la Reforma protestante), Hans Baldung Grien, (introdutor de temáticas siniestras y novedosas, deudoras en cierto modo del arte medieval), Matthias Grünewald (precursor, entre otros, del expresionismo), Albrecht Altdorfer (excelente paisajista) o Hans Holbein, El Joven, gran retratista también, que trabajó principalmente en Inglaterra.

5.4.3. DURERO, aspectos más importantes de su vida y obra.

Profundizando un poco en la vida personal de DURERO, hemos de recordar aquí que pertenecía a una familia bien asentada e integrada hacía veinte años en Nuremberg, ciudad más importante del momento entre los estados alemanes. Su padre, Alberto, adoptó el apellido Durero al instalarse allí, proveniente de una familia de orfebres húngaros. DURERO, El Viejo se acomodó entre la sociedad del sector puntero de la economía del momento, la exportación de objetos de valor o instrumental científico, ya que él era orfebre y consiguió tener un taller, donde transformaba los metales preciosos en esos productos de gran valor en aquel momento.

DURERO hijo nace cuando su padre ya está acomodado, y fue hermano de diecisiete más. Comenzó trabajando en el taller de su padre y pronto despunta en el dibujo, de manera que es enviado a los quince años con el maestro de la xilografía Michel Wolgemut, en 1486, con el que aprenderá durante tres años las principales técnicas del grabado y principalmente la xilografía; en pintura el estilo que parece aprender de este maestro fue el de Van der Weyden; además, un rasgo que distinguirá al joven DURERO es la

integración de texto e imagen, algo que veremos más adelante en sus obras de madurez.

De esta etapa ya se le conocen grabados y sus primeros autorretratos y estudios del cuerpo humano. Es evidente su interés (y virtuosismo de genio temprano) naciente por estudiar la anatomía y la fisonomía humanas. Se cree que en esta etapa también, DURERO se ejercitó en el grabado sobre madera y participará en empresas colectivas de decoración e ilustración de los principales libros impresos en Nuremberg, aunque la atribución de estas obras no es unánime.



Autorretrato (a la mina de plata), 1484. DURERO.



Autorretrato con estudios de una mano y almohada, DURERO. Nueva York, colección Lehan.

Cuando DURERO pinta su primer autorretrato⁵² a la mina de plata, de 1484, tiene tan sólo trece años, y ya muestra el interés por la expresión y el rostro principalmente, aun está en el taller con su padre, pero ya de muestra sobradamente su afición y disposición hacia el dibujo, que le llevará al grabado y a la pintura posteriormente.

⁵² El primer autorretrato del que se tiene constancia, al menos.

En el estudio y autorretrato siguiente, cuenta con unos veinte años, y observamos en él trazos indagadores y detallistas, tratando sus rasgos con gran realismo, como los de la propia almohada.

Su primera obra conocida, al óleo, data de 1490, y es el retrato de su padre (en la página siguiente). Este intenso retrato testimonia el afincamiento del artista en la fisonomía de DURERO de joven, y a que el retrato denota la dura vida de orfebre emigrante de su padre (pese a haber conseguido una buena posición social y profesional) en las arrugas de manos y cara, y en la adusta expresión de su rostro.

La obra está fechada y firmada en la parte de arriba y de atrás del cuadro, tenía dieciocho años y testimonia su precocidad habilidosa en la pintura, no sólo en el dibujo y el estudio de la fisonomía. Según parece este retrato se trataba de una especie de “ ensayo ” realizado al final de su aprendizaje, en vísperas de su primer largo viaje de estudios⁵³. En él denota su interés por el conocimiento del alma del ser humano.

⁵³ Viaje del que no sabemos exactamente los detalles de su itinerario, aunque pasó largo tiempo fuera de Nuremberg, hasta 1494. Pero sabemos que pasó por los Países Bajos, Baviera, con paradas en Nördlingen, Ulm y Constanza, y Basilea, donde admira obras de Konrad Wiltz. Sigue el curso del Reno y continúa por Colmar, en Alsacia, donde estudia con gran detenimiento las pinturas y grabados de Martin Schongauer, hasta llegar a Estrasburgo.



RETRATO DEL PADRE, ALBERTO EL VIEJO, 1490. DURERO. Galería de los Uffizi, Florencia.

La vida de DURERO se conoce muy bien, porque aparte de haber bastantes documentos de la época que hablan de su obra y vida, se conservan sus diarios (donde escribía asiduamente) y anotaciones.

En 1491 el artista se promete a Agnes Frey, hija de un grabador, y se casará en 1494, aunque no tendrán hijos nunca.

En ese primer largo viaje de aprendizajes, en Estrasburgo conoce la obra del notable pintor Hans Baldung Grien y entabla con él una verdadera amistad. Por esa época DURERO vive del grabado, participando en trabajos colectivos para ilustración de libros, como "La nave de los locos", del holandés Sebastian Brandt, aunque su principal fuente de ingresos es el comercio de estampas, propias y ajenas.

DURERO fue un auténtico ejemplo de artista humanista y pintor renacentista. Curioso, culto e informado, al día de novedades tanto en el terreno artístico como en el terreno político y social. Pero sobre todo, atento a los detalles que caracterizan a las personas que le rodean y su propia persona, con lo que tenemos a una persona interesada en los rasgos humanos, lo psicológico y lo fisonómico.

La obra de DURERO está alentada, no sólo por su gran valía personal, sino por el apoyo de importantes personalidades como Federico de Sajonia, su primer mecenas, llamado "El sabio", al que retratará en grabado y pintura en diferentes momentos de su vida, que le ayudarán a impulsar sus aptitudes al máximo y a relacionarse y viajar de forma holgada, algo importante en aquella época si se quería estar al día de los avances técnicos y formales de los demás pintores, o se quería aprender de los predecesores.



Federico el Sabio, 1496. DURERO. Staatliche Museen, Berlín.

5.4.3.1. El Humanismo en DURERO y sus grandes amistades.



Willibald Pirckheimer 1524. DURERO.

Este grabado, cuya leyenda es la siguiente: “ Grabado de Willibald Pirckheimer a los 53 años por Albrecht Dürer, 1524. *Vivimos por el espíritu. El resto pertenece a la muerte*” fue realizado por DURERO y dedicado a su mejor amigo según las fuentes. Willibald Pirckheimer fue compañero de la infancia del pintor, y recibió una educación intelectual europea, cosa que influiría en su relación con el artista. Invitó a la Universidad de Pavía a DURERO durante el primer viaje de este a Italia, y posteriormente seguirá con él una fuerte relación epistolar donde vemos que se mezclan entre ellos temas sobre arte o Italia con profundas reflexiones humanísticas. Este gran amigo de DURERO, llegó a tener una de las mejores bibliotecas de Nuremberg con numerosos textos de literatura clásica adquiridos en Venecia. También interesado por las cuestiones

religiosas del momento, abrazó primero el protestantismo para luego dejarlo aludiendo a los excesos de Lutero.

Como vemos, este es un ejemplo del camino que irremisiblemente debía tomar DURERO respecto a su concepción del Arte. Y una muestra de lo bien que supo rodearse, entre mecenas poderosos, como Federico de Sajonia, y amigos intelectuales.

5.4.3.2. La “marca” DURERO.

Respecto a la fuerte personalidad de DURERO y su firma, algo que influyó sobremanera en artistas posteriores, podremos encontrar a DURERO con distintos nombres: *Albrecht Dürer* su nombre en alemán, donde Dürer es la derivación de la palabra alemana Tür, que significa "puerta", siendo éste el significado del apellido de su padre, Albrecht Atjós, que cambió su apellido al establecerse en Núremberg; también podremos localizar a DURERO como *Albertus Durerus Noricus*, la fórmula que el artista utilizó tras su viaje a Venecia, a partir del cual decidió adoptar los modos cultos de los renacentistas italianos, que usaban latín y griego (en su intento de recuperar la cultura grecorromana). *Noricus* alude a su ciudad de origen, Núremberg; *ALBERTO DURERO* será el nombre que se le da en la Corte española, para castellanizarlo, dado su difícil pronunciación allí; y por último, el modo más directo que tendremos de encontrar la marca de DURERO será en sus propios cuadros y grabados, donde frecuentemente inscribe su monograma: la elegante *A* mayúscula que encierra la *D* de su apellido. Con sus dos iniciales construye un símbolo esotérico y característico, reproducido por quienes copiaron sus obras (con ánimo emulador o falsificador).



Detalle de su firma habitual, el monograma de sus iniciales en el dibujo Liebre. DURERO. Galería Albertina.

Es curioso para nosotros, hoy día, comprobar que DURERO firmó todas sus obras, menos las que el artista no concedía valor como obras de arte, como las acuarelas de paisajes de su primer viaje a Italia, ya que en su época, el paisaje no constituía valor en sí mismo⁵⁴, y al parecer DURERO sólo realizó esas acuarelas como recuerdo del viaje, y eran apuntes, como ocurre con sus primeros bocetos y estudios, a temprana edad.

Pero según progresa su carrera, el éxito y la fama le conducen por toda Europa y en Italia, los dibujos de taller y las pruebas tenían el mismo valor que los cuadros finalizados, de manera que DURERO aprenderá esto, y en su madurez firmará e inscribirá un lema en el primer dibujo que se conserva de su mano: su autorretrato con 13 años⁵⁵, a punta seca, (técnica de grabado).

La obra de DURERO se divide en dos grandes bloques: pintura y obra gráfica (donde se incluyen grabados de cualquier técnica, xilografías y dibujos). De su mano quedan 90 pinturas, casi todas sobre tabla, 280 xilografías, unos 100 grabados sobre cobre, unos 1000 dibujos y aguadas, y tres libros de teoría

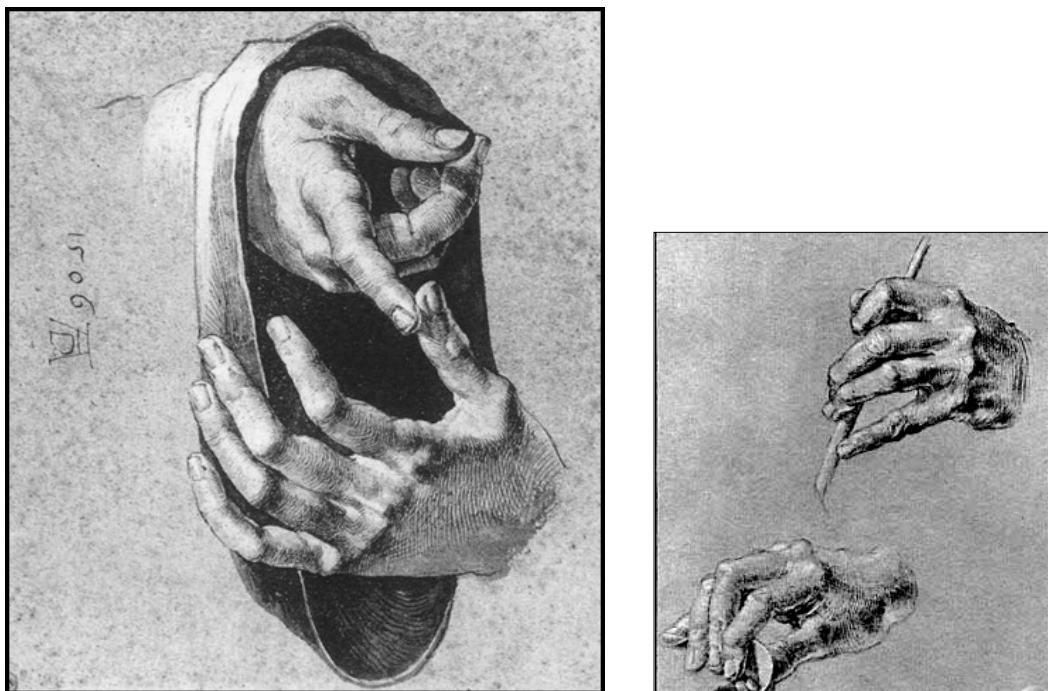
⁵⁴ Hecho que sirve para dar cuenta de qué era arte y qué no lo era en su época.

⁵⁵ Ver imagen en p. 97.

del arte. Ambas facetas, la de pintor y la de grabador, son igual de importantes en su producción.

Ser un artista gráfico en la época era ser un experto en las técnicas más avanzadas del momento, con las que se revolucionó el mundo de la cultura europea. Aunque al principio, los pintores venecianos despreciaban su obra porque pensaban que era muy buen dibujante, pero no dominaba el color, como ellos, y DURERO luchó por desterrar esa opinión trabajando esta faceta y estudiando a fondo la pintura italiana.

Podemos ver los ejemplos de sus estudios de claroscuro en los dibujos que realizó para una obra “La fiesta del Rosario”, donde dedica estupendos estudios de las manos de su Santo Domingo, numerosas manos que han llegado hasta nosotros y donde podemos ver su naturalismo y dificultad acometidos, aunque luego ocuparan en el cuadro terminado apenas espacio por su reducido tamaño.



MANOS DE SANTO DOMINGO, estudios, 1506. DURERO.

Es de mencionar que DURERO tenía un gran sentimiento religioso y las convulsiones con la Reforma iniciadas desde su territorio le hicieron sentir las profundamente. De ahí que en sus xilografías sobre el Apocalipsis introduzca novedades importantes, como su monograma AD (del que hemos hablado anteriormente en este punto); además el artista conjugó una página de texto con otra de imagen, creando de este modo una narración doble, literaria y plástica, que se acompañaban y realizaban mutuamente. *El libro del Apocalipsis* marcó el cenit de la carrera de DURERO. Su obra comenzó a ser imitada en todos los lugares sensibles al arte.

En 1500, obsesionado por la teoría de la perspectiva y las proporciones humanas, se puso en contacto con el pintor veneciano Jacopo Barbari para que le adiestrara en estos temas, cuyo fruto vemos en su autorretrato frontal donde se identifica con Cristo (del que hablaremos más adelante) o “La Adoración de los Magos”.

Tras un brote de peste en su tierra, decide viajar de nuevo a Venecia (su segundo viaje), pero no le pusieron las cosas fáciles sus colegas italianos, pese a que era ya una figura reconocida allí; tanto él como sus coetáneos artistas en Italia eran conscientes de sus diferentes formas de abordar las concepciones renacentistas. Es de mencionar, entre sus idas y venidas a Nuremberg (donde pronto dejó de vivir con su esposa y llevó con él a su madre) que hacia 1506, visita Florencia y Bolonia, y conoce la obra de Leonardo, de quien toma algunas ideas, y también conocerá de primera mano las primeras obras de Rafael, aun joven. Sigue viajando mucho por Roma, Venecia donde realiza obras por encargo y cosecha el prestigio y la fama que buscaba desde un principio.

Desde 1506 hasta el final de su vida, DURERO se consagra como artista, y se da una correlación, en su vida, de obras y éxitos profesionales y personales:

Pinta su “Adán y Eva”, conformando un tratado práctico de las teorías de la proporción humana; es nombrado miembro del Gran Consejo de la ciudad; sus grabados se hacen mejores y más abundantes, como la “Gran Pasión”, la

“Vida de María” y la famosísima tríada donde lleva al extremo de sus posibilidades el lenguaje del grabado: “El Caballero, la Muerte y el Diablo”, “San Jerónimo en su estudio” y “Melancolía I”.

Tras estas grandes obras de la historia del arte, en 1514 el emperador Maximiliano I se interesa por él y le encarga los tacos para el “Arco de Triunfo” y su “Libro de Oraciones”, entre otras obras.

Como delegado del Consejo en la Dieta de Augsburgo, DURERO puede conocer a los personajes más importantes del imperio y retratarlos, entre ellos al emperador. En recompensa por el cuadro, Maximiliano I le adjudica una pensión vitalicia de 100 florines anuales⁵⁶.

Tras la muerte de Maximiliano I, DURERO no vaciló en ponerse en camino, siguiendo a la Corte itinerante del nuevo emperador, Carlos V, para conseguir la renovación de su pensión vitalicia, y este último viaje fue triunfal para el pintor. Le acompañaba por primera vez su mujer: partieron en 1520 y no habrían de regresar a Nüremberg hasta el año siguiente. En todas las ciudades DURERO fue recibido con honores y los gremios de pintores le invitaron a banquetes; en Malinas conoce a la tía de Carlos V, Margarita de Austria, quien le muestra su importante colección de pintura; en Bruselas es invitado por Van Orley que le muestra los objetos recién llegados de América: arte plumario, objetos de oro, plata, esmeraldas... todo ello impresiona al pintor y lo registrará en sus dibujos; más tarde DURERO se encuentra con Erasmo de Rotterdam y le retrata; el humanista había dicho de él ya: "En verdad, consigue representar lo que no puede representarse: rayos de luz, truenos, relámpagos... todas las sensaciones y emociones: en resumen, el espíritu humano completo, tal como se refleja en los movimientos del cuerpo, y casi hasta la voz".

Al final consigue su propósito de la renovación de su pensión vitalicia tras asistir en Aquisgrán a la coronación como emperador de Carlos V, en octubre de 1520 y seguir a la Corte hasta Colonia. Pero tras un viaje a

⁵⁶ Pensión interrumpida en 1519, debido a la muerte del emperador.

Amberes⁵⁷, contrae la malaria y regresaron a Nüremberg, no llegando a reponerse nunca por completo.

La década de 1520 marca el apogeo de las tensiones religiosas en Alemania y DURERO se hará eco de las mismas a lo principio de las predicaciones de Lutero, mostrándose entusiasta de la renovación espiritual, aunque Erasmo era otro de sus puntos de referencia. Sin embargo, las revueltas campesinas que amenazaban el orden social se recrudecieron hacia 1525, con el refuerzo ideológico de las enseñanzas luteranas y como fruto de las preocupaciones religiosas y sociales, DURERO realiza, como obras principales de esta etapa, las dos tablas con los “Cuatro Apóstoles” y una impresionante acuarela con un sueño que había tenido el pintor, en el que se auguraba el fin del mundo.

Paralelamente, DURERO había redecorado el Ayuntamiento de Nüremberg por el cambio de emperador, había publicado sus tres libros: uno sobre geometría, otro sobre proporciones y otro sobre fortificaciones (igual que Leonardo da Vinci) pero en abril de 1528 DURERO moría, dejando una clara impronta y obra para las generaciones venideras.

DURERO no sólo fue reconocido en vida por su talento sino que además terminó sus días en el máximo apogeo de su obra y persona, todo lo contrario de cómo terminaron REMBRANDT o GOYA, como veremos más adelante.

⁵⁷ Viaje que realizó como resultado del aviso de que una ballena estaba varada en la costa de Zierikzee, a donde se trasladó para poder verla y dibujarla, aunque, cuando llegó, el mamífero se había liberado.

5.5. DURERO, retratos y autorretratos.

El género del retrato no se practicaba de forma muy asidua, con anterioridad, en Alemania, pero a partir de la época de DURERO comienza a estar en auge en el Norte de Europa. Bajo la influencia del Renacimiento italiano, donde el teocentrismo es desplazado por el interés en el Hombre, ahora el centro del universo no es Dios, genio y creador de todas las cosas, por ello no es de extrañar que sea DURERO, alguien imbuido de todos los alicientes y corrientes renacentistas, quien dé el paso en la escuela germánica del retrato autóctono, en sí, principalmente gracias a su gusto por el retrato y por autorretratarse.

Durante toda su vida, DURERO dedica una atención especial al retrato, investiga y estudia al ser humano, sus expresiones y estados de ánimo. Su búsqueda del mundo interior, le llevan a intentar captar las pasiones del alma, los sentimientos, emociones, tensiones y aspectos secretos y profundos de su mente. DURERO renueva el género retratístico del Norte y le podemos considerar un artista puente entre Norte y Sur.

Su impronta personal y estudio profundo de cada uno de sus retratos hacen que actualmente siga siendo una fuente constante de inspiración y estudio para muchos investigadores y artistas.



KATHARINA FÜRLEGERIN (también conocido como Retrato de una dama con el pelo suelto), 1497. DURERO.
Frankfurt.

Este retrato de Katharina Fürlegerin, es de uno de los primeros retratos de DURERO. Fruto de su búsqueda de los sentimientos y emociones. Por las características de la retratada orante, con las manos unidas y el rostro serio, con la mirada baja y la expresión que le confiere entre un tono de humildad pero también de cierta altivez aun mantiene este retrato un lazo entre Mujer-Virgen y Mujer en Sociedad. Pero a la vez muestra rasgos novedosos, como el fuerte contraste que se provoca en su rostro de la luz lateral izquierda. La paleta cálida, aunque de tonos oscuros, de muestra la sobriedad con que ha tratado este retrato de esta dama. Puede decirse que es una *madonna* moderna, o una madre serena, al estilo de un DURERO ya influenciado por lo italiano.

Quizás DURERO ha sido uno de los principales artistas influenciados por los conocimientos, técnicas y estética de Leonardo da Vinci. Al igual que el maestro italiano, DURERO se empleó en demostrar el carácter científico de la pintura con sus estudios y dibujos; buscó la proporción del cuerpo humano, de animales y de la arquitectura, y también proyectó un tratado sobre pintura y proporciones que no se llegó a publicar en vida. Estos dos artistas fueron

pioneros en sus respectivos países, además del Renacimiento en toda su extensión.

Los retratos de DURERO se pueden clasificar en cuanto al objeto retratado de la siguiente manera:

- A. Retratos individuales
- B. Retratos dobles
- C. Retratos de grupo
- D. Autorretratos

5.5.1. Retratos individuales.

A. Tanto en los retratos individuales como en los retratos de grupo, DURERO retrata a la alta sociedad de su época, a la burguesía, a reyes y nobles, aunque también a amigos intelectuales, representantes gremiales, mecenas (ilustres todos) y sus familiares. También retrató tanto a católicos cristianos como a luteranos, así como distintas fisonomías en temas bíblicos.

Porque recordemos que durante el Renacimiento, a la vez que se sientan importantes bases para el retrato futuro, se da paso a la democratización en la pintura mediante el retrato, algo que llegó a incomodar a la nobleza, pues veían cómo con un retrato, símbolo de cierta posición, igualaba tanto a nobles como a burgueses potentes en la imaginación colectiva.



OSWOLT KREL, 1499. DURERO. Munich, Alemania.

El retrato de Oswolt Krel fue un encargo personal, pero representa en todo momento al jefe de negocios de la Gran Sociedad Mercantil de Ravensburg, cargo que ostentaba en las fechas del retrato (más tarde llegaría a ser capitán de la defensa de Lindau e incluso alcaide del mismo lugar, su ciudad de origen, honores que se dejaban ya adivinar por el carácter, serio y digno, que expresa su retrato). En las alas laterales al retrato, se muestran los escudos nobiliarios de Krel y de su esposa Agatha sostenidos por los llamados “salvajes”, seres fantásticos; estos postigos laterales servían para cerrar y proteger así el retrato, algo de uso extendido en la época, aunque abierto, queda como tríptico.



TRÍPTICO DE OSWOLT KREL, 1499. DURERO. Munich, Alemania. Alte Pinakothek.

Técnica mixta sobre madera.

El joven mercader expresa tensión (en el rostro, con la mirada ligeramente ladeada hacia abajo y el entrecejo fruncido como observando algo intensamente o preocupadamente, y en las venas de la mano izquierda) pero está representado como su cargo y rango exigen, con seriedad, como alguien exitoso y en alza. Su gesto adusto y duro contrasta bastante con la belleza y delicadeza de los rasgos del mismo y el colorido de una paleta luminosa que

emplea DURERO en esta obra, considerada la de mayor madurez de su primer periodo. Es de resaltar aquí, también, el paisaje que se muestra tras el cortinaje rojo, algo usual en la obra de DURERO y que repite en otros retratos, como en su propio autorretrato de 1498. También contrasta, precisamente, el carácter más dibujístico, a modo de ilustración, e idealizado, del paisaje (propio del primer Renacimiento) con el detallismo en búsqueda de cierto realismo del cabello, ropaje y abalorios, rostro y manos. Podríamos resaltar además la luminosidad que desprende el retratado, en la piel sobre todo, con el pecho descubierto y mostrado de forma sensual y enormemente halagadora para el retratado.

De forma evidente, DURERO manifiesta en este retrato la aplicación de los nuevos conceptos del Renacimiento en la pose, el paisaje del fondo, la luz y el color. Pero sobre todo en que intenta hacer visible el interior del retratado.

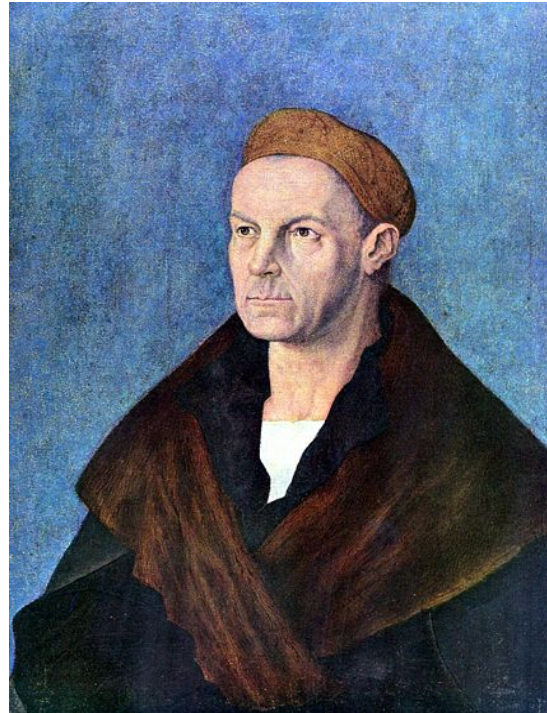
5.5.2. Familia, amigos, mecenas y nobles.

Como señalamos anteriormente, DURERO retratará a todo tipo de personas de su entorno, casi todas influyentes y de clase alta. Pero también a su familia allegada y burguesía.

Los retratos aquí expuestos a continuación, distan en tiempo, pero se observa la maestría y la importancia que presta a los rasgos más personales, como la mirada y el gesto.



RETRATO DE ALBRECHT DURER, EL VIEJO (Padre de DURERO) 1497, DURERO.



RETRATO DE JACOBO FUGGER, 1518. DURERO.

En el retrato de su padre, de 1497, DURERO lo muestra mirando directamente hacia él, el pintor, y así hacia nosotros, los espectadores. La fuerza de la mirada es hipnótica, como queriendo decirnos algo importante, pero también, como la clara presencia de un padre moralmente superior o, en cierto modo, anciano ya, duro de carácter. Sin embargo, la paleta cálida, y el fondo diluido, hacen que el retrato adquiera cercanía, lo contrario que el brillante y luminoso retrato de Jacobo Fugger, más distante por la paleta fría y los rasgos algo hieráticos del rostro y la pose. La mirada hacia el infinito y de lado, no nos hacen cercano al personaje, siendo un retrato de oficio, por encargo, y no por gusto, como suponemos el realizado a su padre.



RETRATO DE MAXIMILIANO I, c. de 1519. DURERO.
Xilografía a fibra coloreada.



RETRATO DE MAXIMILIANO I SOBRE FONDO VERDE,
1519. DURERO.

Maximiliano I fue uno de sus benefactores, y lo retrató tanto en pintura como en grabado y en dibujos. Siempre aparece con todos los atributos que su rango y cargo ostenta. En la segunda versión del gran retrato de Maximiliano, sobre fondo verde, parece deleitarse más que en otra versión sobre fondo azul que pinta del mismo personaje, su mecenas y gran hombre de estado por partida doble. En la inscripción pone, traducido del latín⁵⁸: "El más poderoso, el más grande y más invencible emperador Maximiliano, quien superó a todos los reyes y los príncipes de su tiempo en la justicia, la sabiduría, la magnanimidad, [y] la generosidad, pero sobre todo en la gloria, marcialidad y la fuerza de coraje. Nació en el año de la salvación humana 1459, el día 9 de marzo. Vivió

⁵⁸ En la Wikipedia, enciclopedia libre en la Red, el original reza así: POTENTISSIMVS. MAXIMVS. ET. INVICTISSIMVS. CAESAR. MAXIMILIANVS/QVI. CVNCTOS. SVI. TEMPORIS. REGES. ET. PRINCIPES. IVSTICIA. PRVDENCIA/ MAGNANIMITATE. LIBERALITATE PRAECIPVE. VERO. BELLICA. LAVDE. ET/ ANIMI. FORTITVDINE. SVPERAVIT. NATVS. EST. ANNO. SALVTIS. HVMANAE/ M.CCCC. LIX. DIE. MARCII. IX. VIXIT. ANNOS. LIX. MENSES. IX. DIES. XXV/ DECESSIT. VERO. ANNO. M.D.XIX. MENSIS. IANVARIII. DIE. XII. QVEM. DEVS/ OPT. MAX. IN. NVMERVM. VIVENCIVM. REFERRE. VELIT.

59 años y 9 meses, 25 días. Murió, sin embargo, en el año 1519, en el mes de enero, el día 12. A quien Dios lo Mejor y el más grande tal vez para restaurar el número de vivos". El retrato parece estar realizado tras un dibujo preparatorio de 1518, para alabanza del desaparecido rey tras su muerte, como muestra de congratulación con su hija, para que, en otros momentos, continuara con la pensión que su padre le había dado en vida.

A la izquierda de la inscripción, aparece el escudo imperial, rodeado de la cadena del Toisón de Oro. Y en la mano porta una granada, símbolo de la unidad del Imperio Germánico de la Edad Moderna. Maximiliano I siempre quiso ser representado como símbolo de la unidad y la estabilidad del Sacro Imperio Germano, de ahí que se hiciera retratar con todos los emblemas y de forma digna. Además, se ocupó de tener un programa artístico acorde con su autoimpuesta misión unificadora y de realce de la corona imperial en manos de su familia. Por ello se hizo retratar por otros artistas también, siendo uno de los primeros mandatarios plenamente humanistas, que dio ejemplo, además, de la glorificación de su persona y de la institución a la que representa a través de las artes.

5.5.3. Mujeres de la alta burguesía.

Entre sus numerosos retratos de la burguesía (y de no tan alto rango social) se encuentran numerosos retratos "autónomos" de mujeres. Es tan riguroso con estos retratos como con los de Maximiliano I o sus propios autorretratos. La mayoría muestran a mujeres serias, pero sobre todo dignas, respetables y con algo especial, de misterio, en sus miradas, expresión o postura. La mayoría, pese a que al gún retrato de mujer se ve su gran acercamiento a la madonna italiana (sobre todo a Rafael), tienen los rasgos de la moda y la rectitud típica de los retratos flamencos aún.



BÁRBARA DURERO, de soltera HOLPER (madre de Durero), 1490. DURERO.



FELICIA TUCHER, 1499. DURERO.

Aquí contrastan ambas mujeres, la primera, la madre de DURERO, de origen humilde, pareja del retrato doble junto al padre de DURERO, del mismo año, la otra denota ser de alta nobleza, de una familia de amigos de DURERO a quienes retrató, también en un retrato doble el mismo año, como matrimonio, con una alianza en la mano de cada uno de ellos, mostrándola, como símbolo de su mutua fidelidad y compromiso: Hans y Elspeth Tucher. Las dos cuñadas, Elspeth y Felicia, van ataviadas de forma muy similar, con cadena también, y con un paisaje similar al fondo, como Hans. Felicia tiene en la mano un clavel rojo.

5.5.4. Retratos de jóvenes desconocidos.

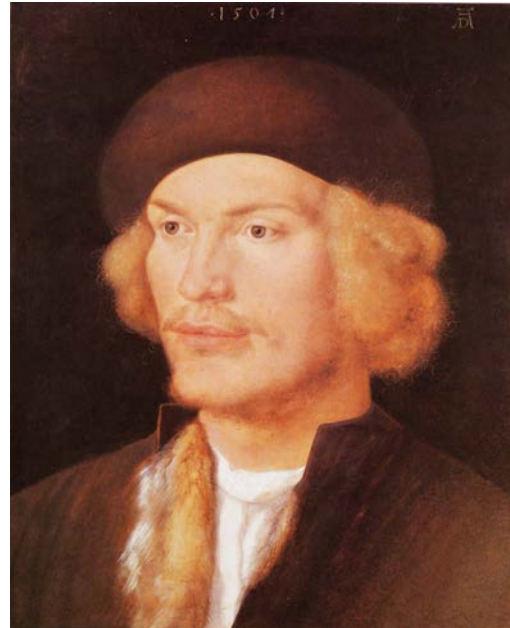
Resulta interesante lo que nos parece una gran predilección por el retrato de hombres jóvenes, normalmente de rasgos bellos y finos, y de cuyos nombres no sabemos nada en ocasiones.

Casi todos tienen algo en común, a parte de la belleza y juventud, y es la mirada, unas miradas intensas, o interesantes en todo caso, llenas también de un aire misterioso, al no saber nada de a quiénes pertenecieron estos rostros.

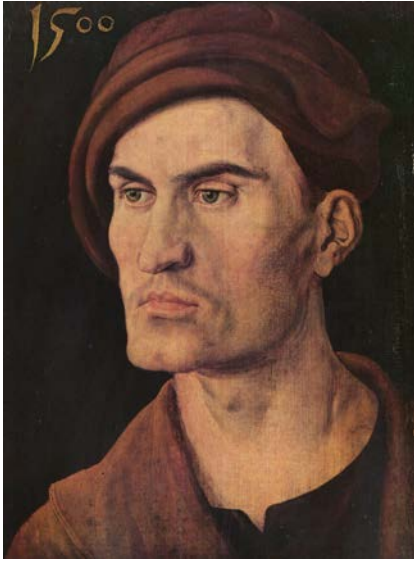
Creemos que probablemente se debe a su afán y capacidad de observación y aprendizaje, lo que le lleva a retratar, sin ser encargos, a tantos jóvenes, pues todos tienen algo de interés en cuanto a su fisonomía y rasgos, y seguramente le servirían para adentrarse aun más en el estudio psicológico, de proporciones, de color y de tipologías, como, se verá más adelante, le gustaba para sus tratados.



**JOVEN DESCONOCIDO CON ABRIGO ROJO,
DURERO.**



RETRATO DE UN JOVEN, 1507, DURERO.



RETRATO DE UN JOVEN, 1500. DURERO.



RETRATO DE UN JOVEN, 1500-10. DURERO.

5.5.5. Retratos dobles.

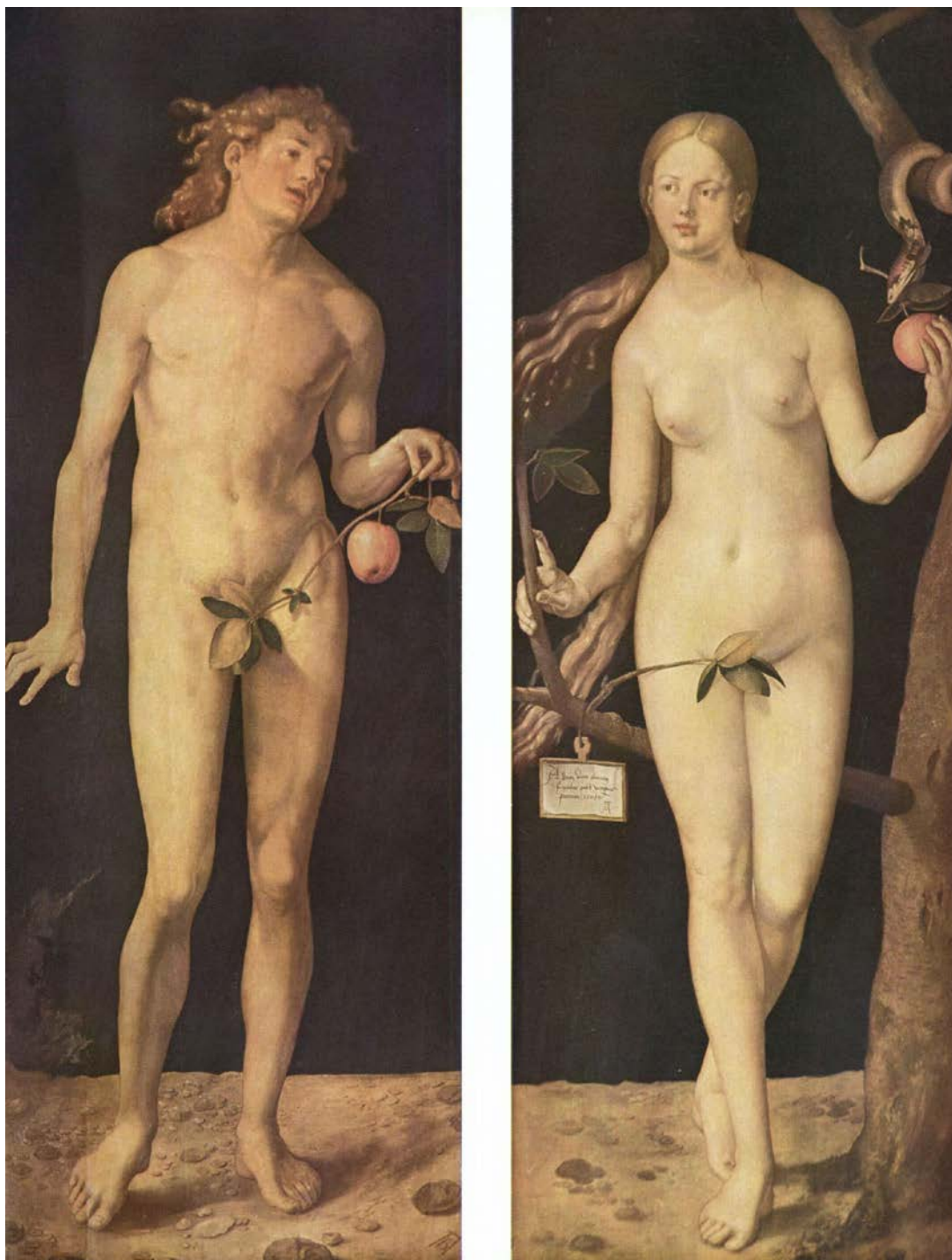
B. En los retratos dobles, DURERO, muestra su maestría con Adán y Eva, aunque no sepamos a ciencia cierta a quienes tomó como modelos y se hallen pues en una franja incierta entre el retrato y la representación del ser humano en general, sin concretar, pero individualizando los rasgos, a su vez, de quienes representan a Adán y a Eva. Con la excusa de tan noble temática, DURERO aplica las normas clásicas del Renacimiento en el canon de belleza, anatomía y proporciones del momento. Esta obra se encuentra actualmente en el Museo del Prado, y ha sido restaurada recientemente⁵⁹.

El objetivo de DURERO en esta representación de Adán y Eva, era mostrar proporciones ideales, pues utilizó el canon de las nueve cabezas, de más esbeltez, en vez del de Vitruvio⁶⁰, y la tensión entre la naturaleza y los cuerpos desnudos. Esta obra fue realizada tras su segundo viaje a Venecia y se observa lo aprendido por él allí. Realiza los cuerpos, en estas tablas, a escala natural, y emplea para ello una línea fluida y continua donde lo dibujístico deja paso a la pintura más suelta y pura. En sus Adán y Eva

⁵⁹ En el momento de escribir estas líneas, además, se encuentra en exposición en el Museo del Prado, donde se muestra además, el estado anterior a la restauración y el estado actual con sus resultados evidentes.

⁶⁰ Como señalan las explicaciones de la restauración en la Historia del cuadro. Museo del Prado.

confluyen lo mejor de las dos tradiciones de las que bebe, lo italiano y lo germánico, en su mezcla de detallismo e idealismo, de técnica y de personalización, de divinización por la belleza sublime y humanidad por el naturalismo a la vez.



ADÁN Y EVA. 1507. DURERO. Óleo sobre tabla.



EVA. Proceso de restauración, 2005, imagen del Museo Nacional del Prado, Madrid.



KATHARINA FÜRLEGERIN, 1497. DURERO. Frankfurt.



KATHARINA FÜRLEGERIN (con cabello trenzado), 1497. DURERO. Berlín.

Otro caso de retrato doble podría ser el de Katharina Fürlegerin.

La Señora Fürlegerin fue retratada en un caso y en otro siguiendo, según Panofsky⁶¹, el tema tan a la moda en el Renacimiento del Amor sagrado y el Amor profano, como Madonna, donde debe prevalecer la Virtud, la Piedad y la *Castitas* (castidad de buena esposa) y como señora más mundana, representando el Amor y el Placer o *Voluptas*. Pero esta representación de la mujer, doble, no debemos verla como un simple tema, es que además, era algo que se le pedía a la esposa en ese momento, representaba lo que la mujer debía ser para su esposo.

El primer retrato de Katharina Fürlegerin, además, se muestra el gusto de la época por retratarse “a lo divino”, o sea, en la pose o con atributos de santos a quien se tiene devoción, o aludiendo a la propia Virgen María, para resaltar, o dar a entender, virtudes y bondades en la vecindad circundante. De este modo también se conseguía mostrar el estatus social y económico que se poseía. La tonalidad de la paleta es oscura y hay un volumen dramático, como obra realizada y ubicada en interior, con el fondo oscuro, todo puesto al servicio de una representación devota y que evoca lo recatado de tal dama, con la mirada baja.

Ambos retratos representan a la misma joven mujer, de 18 años, pero no parecen la misma, aunque comparten rasgos similares en sus facciones; esto puede deberse a que representan los dos dispares temas anteriormente comentados. Frente a lo recatado y serio del anterior, con el pelo suelto esparcido, el segundo, con el pelo recogido a la moda, del mismo año y con el mismo escudo de armas figurando, es luminoso, con un fondo alegre, muy del gusto renacentista y de DURERO, con un paisaje a la vista y con unas florecillas en la mano, que simbolizan el amor (el *cringio* y el *brótano*)⁶². Va vestida para el baile, como el propio DURERO representó en sus estudios.

⁶¹ PANOFSKY, E. *Albrecht Dürer*. Princeton, 1943. vol. I, p. 41; vol. II, p. 49.

⁶² Como explica Helmut Schaaf en su obra: *Morbus Menière: Ein Psychos*. Berlín, Heidelberg, Nueva York: Edit. Springer-Verlag, 2004.

Quizás lo que más nos llame la atención es la mirada de la segunda Katherina, hacia el frente y hacia el espectador, con un gesto casi retador, todo lo contrario de la mirada gacha y sumisa de la anterior.

5.5.6. Retratos de grupo.

C. En los retratos de grupo podríamos remarcar el grupo de “Los cuatro Apóstoles”. Donado por él a la ciudad de Nuremberg, y que constituye todo un legado espiritual y artístico del pintor. Los cuatro rostros, representan la “Teoría de los cuatro humores”, en vigencia hasta el siglo XIX incluso, donde se resumen los cuatro tipos de personalidad (con características determinadas y determinantes) del ser humano.



SAN JUAN Y SAN PEDRO, 1526. DURERO. Alte Pinakothek, Múnich.



SAN MARCOS Y SAN PABLO, 1526. DURERO. Alte Pinakothek, Múnich.

Esta obra presenta cuatro fisonomías muy distintas además, y es ese su interés como retratos de hombres “normales”, pese a su caracterización como apóstoles. A la izquierda DURERO representó a los apóstoles, Juan y Pedro, con predominio de tonos cálidos. Y a la derecha a los apóstoles Marcos y Pablo, en tonalidades más frías. Esta obra de plena influencia italiana y veneciana en concreto, destaca tanto por el intenso cromatismo como por la concepción estatuaría de las figuras (mirando a las concepciones más clásicas de la antigüedad). Pero por la fuerte expresión, dura y más realista (poco idealizada) de los rostros, y por el detallismo típico de DURERO desde sus inicios, se deja también ver la influencia nórdica.

El formato de las dos tablas es monumental, de unos 215 cm de alto y 76 cm de ancho cada una, y se cree que el modelo inmediato de DURERO pudieron ser las tablas de Giovanni Bellini para la iglesia de Ffari en Venecia de 1488.

Además de representar la teoría de los cuatro humores o temperamentos clásicos⁶³, también se ve en esta obra la representación del hombre y sus edades (desde la juventud a la senectud).

En la tabla izquierda aparece San Juan joven, rubicundo y ardiente, sería típicamente sanguíneo, acompañado por San Pedro flemático (o bilioso quizás), con la espalda encorvada por los años; a la derecha quedaría el activo San Marcos, mostrando los dientes, como colérico (o flemático, menos probable) con cabello negro y rizado (como tipo más rudo de hombre) junto a San Pablo, solitario e introvertido, sería el carácter melancólico (o colérico según otros), complicado e inquebrantable.

⁶³ Aunque no hay unanimidad sobre quién representa a cada temperamento exactamente.

5.5.7. Autorretratos.

D. Los autorretratos.

“Si contemplas el color de tu tez y sus líneas, ¿tienes entonces algún motivo para admirarte, adularte y regocijarte? ¿No te asusta la historia de Narciso? (...) ¿Estás satisfecho con la visión del envoltorio exterior? ¿No quieres que los ojos de tu espíritu penetren más profundamente?”⁶⁴

Los autorretratos de DURERO han sido estudiados de manera minuciosa y ⁶⁵, podemos afirmar, que casi de manera extrema. DURERO está obsesionado consigo mismo, con su imagen. Según vemos debió tener un carácter cambiante y melancólico, obsesionado por las enfermedades, llegando casi a la hipocondría, y con una lucha interior profunda que le hizo preocuparse por la humanidad en crisis, y las guerras religiosas de su tiempo. Podría decirse que es parecido a una persona de nuestros días, con un fuerte narcisismo, individualismo, y ansia de conocimientos y reconocimiento.



AUTORRETRATO CON FLOR DE CARDO,
1493. DURERO. París, Museo Louvre.
Oleo sobre tela.



AUTORRETRATO CON GUANTES, 1498.
DURERO. Madrid, Museo del Prado.



AUTORRETRATO CON ABRIGO, 1500.
DURERO. Munich. Alte Pinakothek.

⁶⁴ PETRARCA, Francesco, *Secretum*. 1347-53. II secreto, 142/43.

⁶⁵ Los más importantes, donde él es la representación única, son ocho. Pero aparece en otras obras, no siempre óleo, de forma casi oculta, o de forma anecdótica.

En la carrera de DURERO, se nota fuertemente la evolución entre sus primeras obras y las últimas. Y gracias a sus autorretratos también podemos estudiar su propia evolución, no solo en técnica y estilo, sino en su forma de verse, la intención de sus autorretratos en cada fase de su vida íntima, y qué quería dejar para el futuro de sí mismo, o cómo se veía. Es uno de los grandes autores que muestran esa afán por representarse, por distinguirse en sus obras. Hoy podemos verlo como la imagen del hedonismo, algo que hace que esté en plena vigencia, aunque quizás no lo debamos encerrar en el Narcisismo puro, pues sabemos que cultivaba también su intelecto, investigaba y estudiaba, y no solo se preocupaba por lo exterior, imbuido de una gran religiosidad e interés por el mundo y sus congéneres, aunque sí que muestra peculiaridades respecto a las representaciones que de sí mismos hicieron otros artistas, desde el mismo REMBRANDT o GOYA hasta pintores más vanguardistas y contemporáneos al siglo XXI.

DURERO muestra un gran realismo rayando en lo hiperrealista retratándose, en la mayoría de sus retratos, sin eludir los detalles, pero a la vez se preocupa de exponer bien su belleza, su cuidado cabello y semblante, su piel o sus manos. Y por encima de todo, su pose y su mirada, siempre expresando una preocupación trascendental. Siempre queriendo mostrar su interior y su psique, más allá de la estética cuidada y refinada de su planta.

En el “**Autorretrato con cardo**”, o “Autorretrato con flor de cardo”, DURERO se presenta post adolescente y de forma más ligera, sin gran ostentación de riquezas, pero a la moda, y bello, en su juventud, y ya muestra esa mirada y expresión de hombre preocupado por el mundo. Quizás podamos adivinar una cierta extrañeza ante lo que ve, su propio ser, externo e interno. Además, sorprende, con la edad a la que realizó esta obra, la inscripción que acompaña a la fecha sobre su imagen: “*Mi destino progresará según el orden Supremo*” (como se ha dado en traducir del original⁶⁶). Este pequeño texto denota ya el carácter que pretende imprimir a esta obra en su legado, y que siempre le acompañará, y esa religiosidad anteriormente aludida que rigió su vida.

⁶⁶ Frase original: “My sach die gat / Als es oben schtat”.

Es de destacar, así mismo, el significado de su autorrepresentación, en la utilización de la flor de cardo, donde unos estudiosos ven la evocación a Cristo al ser esta la flor que simboliza el sufrimiento de Cristo; otros, sin embargo, ven en esta flor el significado de fidelidad conyugal masculina, que también simboliza esta flor; algo probable, puesto que este autorretrato pudo ser un regalo para su futura esposa, con quien se casaría al año siguiente. Pero sea cual sea el significado, incluso ambos unidos por expreso deseo de DURERO, denota una fuerte personalidad y conocimientos, así como interés en mostrarse como alguien elocuente y que pinta con contenidos, no solamente con formas; algo en lo que podría haber caído cualquier persona con tanto talento y facilidad innata para la ilustración como él.

Aun así, y pese a la modernidad de este retrato, con características propias del Renacimiento, que incluso ha pasado a la historia del Arte como el primer autorretrato autónomo sobre caballete de la pintura alemana, vemos una paleta más nórdica, más fría, que en obras posteriores.

En el “**Autorretrato con guantes**”, DURERO va más allá del modelo flamenco al parecer tan engalanado y digno, aunque mantiene un poseo de humildad en la mirada, o al menos cierta contención, como señala Roland Kanz en “El Retrato en la pintura”⁶⁷: “Un joven pintor, recién ascendido a *virtuoso*, admirado en el arte del grabado en madera y en cobre, se considera en todos los sentidos *en la cumbre*. Quiere que le vean a la altura (...)”.

DURERO se autorrepresenta en este retrato como alguien de elevado estatus económico y social, con ropas al estilo de la nobleza, incluso el tocado del pelo demuestran su cosmopolitismo, como hombre que viaja, y su interés por estar a la moda, como muestra la indumentaria, a juego todo con el tocado. Sus manos enguantadas demuestran que se siente en otro estatus superior que como mero artesano y pintor. Es un intelectual de fama y que ha conseguido honores, reconocimiento y buena posición.

⁶⁷ KANZ, ROLAND. El retrato en la pintura. Edit. Taschen, 2001, p. 13.

La paleta es cálida, al estilo veneciano, aunque la pose aparece un poco rígida, al estilo más nórdico y arcaizante de manera que esta obra corrobora la mezcla de lo italiano con lo germánico en toda su producción.

Este autorretrato, culmen de la obra de DURERO, y de plena vigencia respecto a los gustos actuales del público amante del arte, fue radiografiado recientemente en el Museo del Prado, donde se halla, y su estudio muestra una técnica muy depurada y pocas dudas a la hora de plantear y fijar los primeros pasos de la obra. La pintura se realizó con marco, hoy día perdido, por lo que entendemos que tuvo que conformar la postura y el torso leve al rectángulo concreto. También es interesante dentro de este estudio, que DURERO empleó para verse reflejado, un espejo no convexo, como era la costumbre hasta el momento, teniendo que corregir las aberraciones de br azos, por ejemplo. Utilizó un espejo plano, como consta que ya existían en Venecia, y pudo comprarlo en su anterior viaje allí.

El paisaje de fondo muestra la evolución de DURERO como pintor, así como la arquitectura italiana que contiene la ventana, que dan un toque naturalista al retrato, alejado de ornamentos más artificiosos y teatrales como los cortinajes. El gran detallismo, una vez más, y la pincelada suelta pero siguiendo líneas dibujísticas ensalzan a DURERO como gran ilustrador, y cercano a un Botticelli en línea y colorido, pleno de tonalidades doradas y cálidas pero suaves.

De nuevo, la inscripción junto a firma y fecha, bajo el alfeizar de la ventana del fondo, denotan ese querer trascender de lo meramente pictórico o estético: *“1498, lo pinté según mi figura. Tenía yo veintiséis años. Albrecht Dürer”*. La sencilla frase, pesada y sencilla ingenuidad, nos muestra que DURERO se siente muy orgulloso, no solo de su estampa o imagen, sino de cómo es capaz de pintarse, como una especie de autoafirmación de seguridad que certifica sus posibilidades como artista. Aunque la frase también puede encerrar otro mensaje: no soy un noble, aunque mi estampa representada lo haga suponer.

Es interesante saber que este retrato formaba un díptico con el retrato de su padre, y fue regalado por DURERO a la ciudad de Núremberg, al igual que otras obras.

“Porque cuanto más sepamos, tanto más nos compararán con la figura divina”⁶⁸

En el “Autorretrato con abrigo”, o “**Autorretrato con pelliza**”, donde DURERO inaugura siglo y el Renacimiento es pleno, el artista se representa de manera simétrica y frontal, como un Jesucristo medieval, con lo que parece que da un paso atrás en la iconografía renacentista y volver a la oscuridad nórdica. Pero, de acuerdo con lo humanístico, aquí sería donde más se acercaría a Dios en su figura humana. Es el autorretrato donde aparece más digno, pese a que en todos sus autorretratos DURERO cuida mucho su imagen hacia los de más; erguido y apuesto, con la mirada interesante y llena de significados que se nos pueden antojar como ocultos y que requerirían varias lecturas y conocimientos sobre la obra y vida del autor.

Aquí, en el modo de autorrepresentarse, DURERO quiere mostrarse como Cristo, creador y hombre a la vez, digno de adoración. No solo por su posición frontal y su rostro serio, sino desde la composición piramidal hasta la iconografía, de cabellos sueltos y barba, como en un *pantocrátor*. Además, respecto a los dos anteriores autorretratos, éste amplía el plano, acorta la distancia entre su figura encuadrada y el fondo oscuro, donde prevalece él, y se acerca al espectador mostrándose más inmediato y próximo que en los anteriores. El misterio que despierta esta obra, plena y bella, la hacen digna de ser una de las mejores de su autor, y de la pintura occidental universal.

Esta obra denota también la madurez de edad y de técnica pictórica. Aquí hay más pintura que dibujo o ilustración; hay detallismo, pero no al servicio de la Belleza (con mayúsculas) o lo minucioso (el virtuosismo pictórico) sino del todo, de la caracterización, recordando con ello, en cierto momento al REMBRANDT adulto y cercano a la vejez de sus autorretratos. El cabello rizado con tirabuzones está iluminado por el lado derecho (simbólico también),

⁶⁸ Cita de Alberto DURERO, hacia 1512.

pero llama la atención la luminosidad que emana del rostro principalmente, no como en los anteriores autorretratos, donde resplandece todo en su figura. Este autorretrato, sin duda, es más sobrio, dentro de seguir mostrando con orgullo los agraciados rasgos de su fisonomía, el ropaje y las delicadas pero curtidas manos, manos de artista que, en este caso, juegan con el pelo del abrigo casi como tomando la forma de unas manos que bendicen. Es como un retrato “a lo divino” enmascarado, que sobrepasa el interés pictórico para adentrarnos en una suerte de significados en principio evidentes pero en los que intuimos algo oculto. Quizás en relación con la masonería, con que se le ha relacionado en numerosos estudios de su vida y obra, o, sencillamente, con su afán religioso y reformista (como protestante).

La inscripción que acompaña a este autorretrato se traduce como: “Yo Alberto Durero de Nuremberg, me he pintado así con colores apropiados a la edad de 28 años” y vuelve a señalar la condición de pintor, de artista, que no muestra la imagen por sí misma; como queriendo recordar que pese a la imponente imagen, DURERO se acuerda de quien es. Realmente, no sabemos si es por inmortalizarse o es un signo de cierta humildad, pues pese al noble porte es un pintor; o es simplemente recalcar lo buen pintor que es, o sea, un signo de vanidad plena.

Con todo, debemos resaltar que este retrato es el más alejado de la idealización renacentista con que trató sus anteriores retratos, es más realista y conlleva el peso de la herencia nórdica, empleando la sutileza y palmeta de calidez italiana, pero de forma sobria, como en un icono bizantino.

Es de señalar, como dato interesante iconológico, que este retrato estuvo desde su realización en el taller del propio artista, como un testigo en privado, de su propio ser. Quizás “quiso que se viera (de momento sólo por otros colegas pintores) como utopía personificada de un humanismo artístico cristiano.”⁶⁹, en una época de convulsiones, donde muchos pensaban que el final del mundo podía estar cercano. A demás, por esas fechas, DURERO

⁶⁹ REBEL. E. *Op cit.*, p. 30.

realiza su obra sobre el Apocalipsis, y concuerda con el espíritu que podía respirarse para llegar a este autorretrato.

Respecto al conjunto de estos tres autorretratos, según Fernando Checa, es de destacar que “el autorretrato se convierte en una auténtica actividad corporal, que se basa en un sentido como el ojo –la mirada- y en un instrumento como la mano, vistos como útiles necesarios para la profesión artística”⁷⁰.

Podemos concebir los tres autorretratos como expresión clásica, representando unos ideales de la época como belleza, elegancia, dignificación de la persona mediante su retrato, cosmopolitismo y educación, propios del modelo humanista del momento.

A lo largo de su vida, se conocen ocho autorretratos, pero sabemos que se autorretrataba con frecuencia en bocetos para otras obras, o en personajes secundarios de grabados, por ejemplo.

5.6. Análisis de la obra plástica de DURERO.

En la obra de DURERO podemos observar las primeras influencias italianas en su pintura, respecto a la estética imperante nórdica donde se formó en sus primeros años, en los siguientes elementos:

- Composiciones variadas, menos estáticas, rígidas y arcaizantes (gótica).
- La luz acentuada, para dar volumen.
- Empleo de colores más vivos.
- Capas finas de pintura al óleo.

⁷⁰ CHECA, F. DURERO: *Historia 16*. Gráficas Nilo. 2006. Madrid, p. 26.

Recordemos que la mayoría de la obra pictórica de DURERO está realizada sobre tabla de madera.

Su segundo viaje a Italia, como se explica en la página 106, es clave en su producción, y a que DURERO se ve influenciado por Giotto y Tiziano o Leonardo da Vinci, con lo que observamos evolución en sus obras posteriores en los siguientes puntos:

- Clasicismo mayor.
- Estudio de la perspectiva.
- Conocimiento del tratado de las divinas proporciones de Leonardo da Vinci
- La luz veneciana proyectada en nuevos conceptos de luz y color.

Respecto a este punto, jamás antes se había visto ese tratamiento de la luz, dado que en los países nórdicos no tenían, y apenas conocían, la luz del sur. Recordemos que en la pintura del Norte de Europa, predominaban los tonos grises, oscuros, donde faltaban matices y contraste por la falta de luz intensa, al contrario que en los países del sur.

- También se aprecia un nuevo concepto de los gustos y estilos, como la arquitectura, el paisaje, ropas, etc., en los retratos.
- Aparece el estudio de la expresión, de lo humano e individualizado, la proporción en rostros y cuerpos dentro de cierto ideal de belleza que no debe basarse por el realismo o el naturalismo. (dándose cierto falseamiento de los rasgos feos, en aras del ideal de belleza clásico de la Antigüedad).
- La pincelada se hace más fina y suelta, aplicada en finas capas, con pintura al óleo.

Aunque en la última etapa de su vida, simplifica sus retratos; los planos de color son más amplios y pinta de forma menos minuciosa y detallista.



RETRATO DE UNA JOVEN VENECIANA, 1505. DURERO.
Viena.



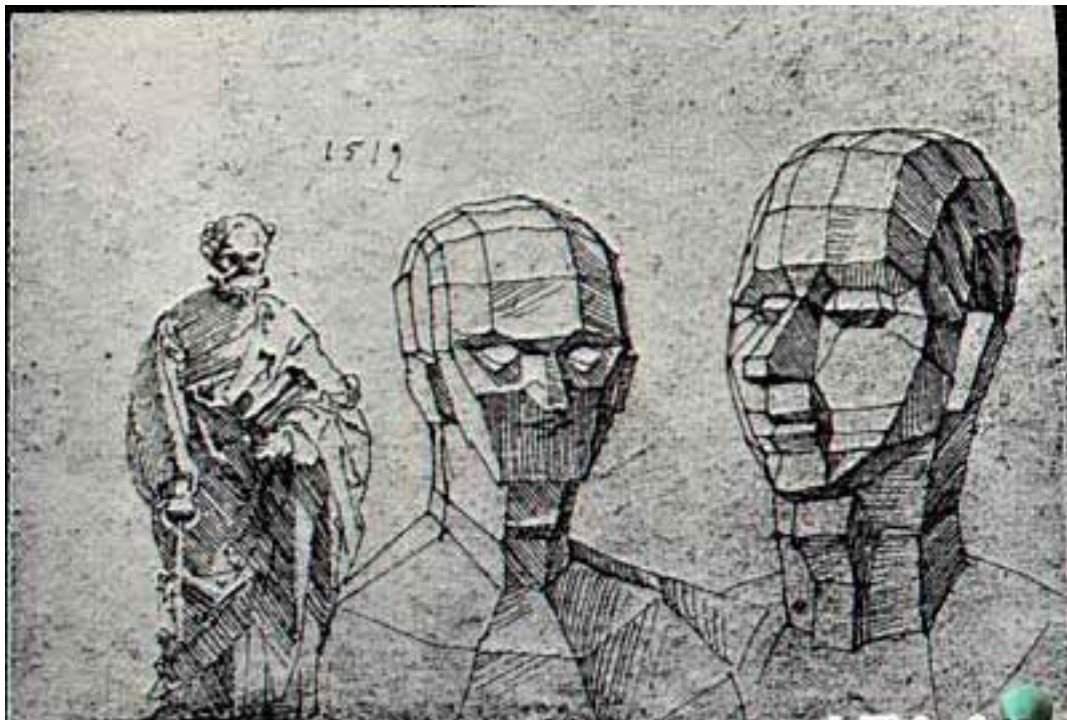
JOVEN VENECIANA, 1507. DURERO. Berlín.

Entre estos retratos de DURERO distan dos años, pero uno está pintado al más claro estilo veneciano, y el otro aun conserva una línea más dibujística, más cercana a la ilustración y a las características del Renacimiento alemán.

El segundo retrato goza del colorido italiano, y el primero, con el cuerpo más forzado y recortado contra el fondo oscuro tiene un colorido más mesurado. Ambas muchachas son jóvenes y bellas, miran hacia el mismo lado y están sujetas a una armonía y a una serenidad no carente de psicología (con la mirada expresiva), pero observamos cambios en la concepción de los dos retratos.

Esta sensación puede ser dada porque DURERO busca continuamente un canon de belleza, por ello escribe notas incansablemente para sus tratados, e investiga.

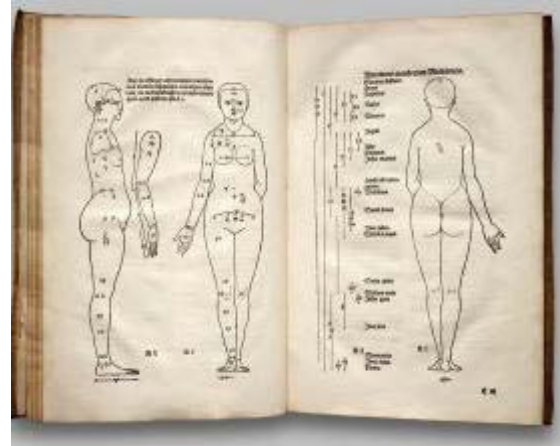
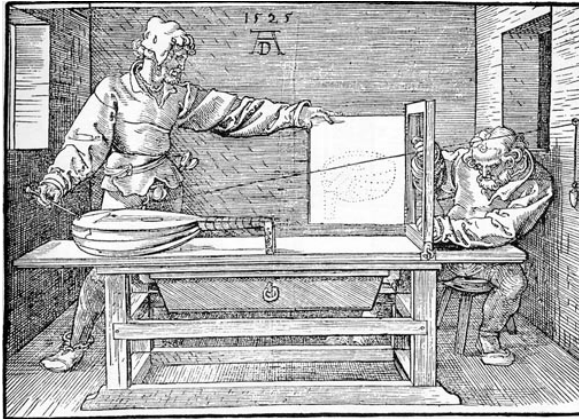
De hecho, su segundo viaje a Venecia (y otras ciudades universitarias, como Papua) está motivado por su afán en conocer mejor, y de primera mano, la perspectiva, sobre la que está estudiando allí, de la mano del monje Luca Pacioli, deudor de las enseñanzas y demostraciones de Piero Della Francesca.



Estudio de cabezas para sus obras y para sus tratados. 1512. DURERO.

5.6.1. Los tratados de DURERO.

En sus últimos años, DURERO se dedicó a redactar tratados y escritos que constituirán el principal corpus literario de un artista alemán hasta el siglo XVIII.



Grabado sobre la proporción en el primer Tratado de DURERO.

DURERO trabajó mucho en ellos, adornándolos con grabados de gran calidad y claridad didáctica, y tres de los volúmenes se publicaron en Nuremberg. En 1527 publicó el Tratado de geometría, en alemán: “Unterweisung der Messung”; en 1527, publicó: “Unterricht zu Befestigung” el *Tratado sobre fortificación de ciudades, villas y castillos*, donde presenta un esquema de una ciudad ideal cuadrada, oponiéndose al punto de vista de mayor parte de los tratadistas italianos, como Barbaro, Filarete, y hasta Vitrubio, cuyo texto de la Antigüedad es referido como obra-prima para estos arquitectos y urbanistas donde *lo Clásico* se enfrenta a *lo Anticlásico*; finalmente, en 1528, pero póstumamente, se publicó en latín y alemán: “*De symmetria partium*”, un gran tratado sobre la simetría y las proporciones del cuerpo humano.

Pero su mayor tratado, sobre el Arte en general, quedó sin terminar, y solo se conservan dibujos y anotaciones sueltas, algo que quizás se debió a que nunca fue concebido de forma organizada.

6. REMBRANDT (1606-1669) Y EL RETRATO EN EL SIGLO XVII

6.1. El Barroco. Siglo XVII.

Barroco es un término bastante complejo, que determina tanto un periodo de la historia de la cultura occidental (transportada en parte al Sur del continente Americano también) que abarcó, como en el Renacimiento, todas las artes (incluida la música y la danza), como una estética en sí al margen de su periodo más representativo, el siglo XVII y gran parte del siglo XVIII, según el núcleo y área al que nos refiramos.

Hay distintas tendencias, subestilos y corrientes dentro de la estética general del Barroco.

El Barroco apareció tras el Manierismo, como comentamos en el capítulo sobre el Renacimiento. Y la lucha contra la Reforma luterana, la Contrarreforma, será un arma a su favor, como los gobernantes que aspiraban a tener estados fuertes, dentro de la tendencia absolutista. Ya no habrá pequeños reinos sino estados importantes, pues se tiende a unificar todo bajo determinadas sagas familiares muy poderosas. La política y la religión, aunque siguen de la mano tienen más claras sus distantes posiciones, y el Humanismo cede paso a una especie de gusto por lo fastuoso, lo monumental y lo artificial, dejando de lado el antropocentrismo, y por ello, la escala humana en cuanto al arte.

El término barroco proviene de los estudios posteriores sobre este arte, aunque hay varias fuentes de donde pudo originarse, como la palabra portuguesa "barroco" ("barrueco" en español), que significa perla irregular y también joya falsa. Otra interpretación deriva el término del sustantivo "*Baroco*", usado en tono sarcástico y polémico para indicar un modo de razonar artificioso y pedante. En ambos casos el término expresa el concepto de artificio confuso o impuro, de engaño, de capricho de la naturaleza, de extravagancia del pensamiento.

Tras una fase de exaltación del arte Barroco que derivó en Rococó (hasta las últimas consecuencias de las características de lo barroco), el Barroco caerá en desuso y será incluso despreciado, como indica el uso peyorativo que tuvo durante muchos años el término. Con el Romanticismo y el Neoclasicismo, lo barroco parecía entrar en decadencia, pero fue una corriente que tardó mucho en desaparecer y convivió con las tendencias siguientes, ya que era, como hemos dicho, el arte representativo del poder cuando hace gala de sus tentaciones (fuera civil o eclesial). Hasta que el historiador Heinrich Wölfflin lo rehabilita hacia 1888, y el término “barroco” se usa más bien como un adjetivo de tendencia, como lo contrario a “clásico”.

Y es que este arte fue un gran representante de lo teatral, del engaño al ojo y la artificiosidad como elementos para asombrar a los grandes mecenas de las artes. En una época de grandes estrategias por parte de los gobernantes, y las luchas de poder entre estados e iglesias (ahora dividida la Iglesia cristiana en protestantes y católicos) y cierta decepción de ese ideal humanístico del Renacimiento, parece que la mejor forma de sobrevivir era la de enmascarar la realidad de la forma más rocambolesca y fantasiosa posible.

El nuevo arte oficial, cortesano por excelencia, proviene en gran medida de la influencia del arte de Holanda y de los Países Bajos, aunque en Italia irá adoptando sus propias características, así como en Francia (donde realmente nunca se abandona una cierta línea clásica), y otros países. Es un arte que también se hará notar en centros urbanos, inaugurando el gran urbanismo (como en tiempos del Imperio Romano), grandes palacios e iglesias. En la arquitectura será uno de los momentos culmen de la fastuosidad.

6.2. Generalidades respecto a la pintura barroca.

Para tratar de definir las características esenciales del arte Barroco habría que empezar señalando la importancia del naturalismo. La verosimilitud es un principio al que se adhiere todo artista barroco. Y en realidad este valor es un factor inherente a la propia conformación del llamado estilo Barroco si se

contempla como fruto de la reacción a la estilizada y artificiosa visión que dominaba durante la época manierista. Los temas tradicionales (mitología, retratos y los asuntos religiosos) cambian y son interpretados bajo una óptica naturalista. Ese talante y afán por el naturalismo conducirá a novedades como la consolidación y el triunfo del paisaje, la naturaleza muerta y la pintura de género, que son, no hay que olvidarlo, creaciones surgidas con el Barroco. El artista Barroco da por sentado que su obra ha de tener la apariencia de la realidad, aunque sea a costa de una gran artificiosidad.

Las características principales de este gran movimiento artístico serán:

1. La diversidad del estilo en el siglo XVII. Las diversas tendencias estilísticas que coexisten desde principios de este siglo se pueden concretar en tres:

-Un estilo turbulento de gran vitalidad (pre-clasicismo). Representado en Tiziano, Veronés, Correggio, Rubens o Rafael.

-Una tendencia clásica. Se puede considerar un estilo dramático y un poco frío, pero estaba forzado por un atento estudio del natural de la antigüedad, el "naturalismo". Representado en obras de Miguel Ángel, Rafael, Rubens, Bernini, Poussin.

-Y una tendencia de gran "realismo", el Tenebrismo. Representado en Caravaggio, y más adelante en Velázquez o REMBRANDT.

2. El naturalismo y la expresión. Vinculada a ese naturalismo, tendremos la preocupación por expresar las pasiones del alma, es decir, las emociones y los sentimientos. Así los retratos tendrán una fuerte carga psicológica, los asuntos sacros supondrán una oportunidad para adentrarse en la psicología del misticismo, del sacrificio, del sufrimiento, etc.

3. El concepto del espacio. Otro principio importantísimo del Barroco es la concepción del espacio co-extenso, es decir, la idea de reflejar el espacio infinito a través de integrar el espacio real y espacio ficticio, convirtiéndose el observador en participante activo del ámbito espacial-psicológico creado por la

obra de arte. No se trata de un simple y puro artificio técnico del artista Barroco sino que la finalidad de ese engaño óptico tiene como miras la persuasión y el intentar trasladar la atención del espectador de las cosas materiales a las cosas espirituales.

4. **El dinamismo.** El dinamismo es otro principio que se percibe en todas las expresiones del arte Barroco y evoca tanto la sensación de temporalidad como la de espacialidad. Los cuerpos se representan en una fase transitoria que permite reconstruir su posición anterior y adelantar la próxima; la masa arquitectónica gracias a la combinación de líneas o de elementos espaciales directamente opuestos unos a otros da, igualmente, noción de ese dinamismo y de las tensiones del mismo.

5. **La luz.** La luz es uno de los principales medios de expresión del artista Barroco y aparece también vinculada al vocabulario naturalista; en temas como el paisaje o el tema de género es necesario el dominio realista de los efectos lumínicos. En otras ocasiones la luz se utiliza de forma artificiosa y cambiante y se interpreta tanto como un fenómeno físico como sobrenatural, llegando incluso a tener un claro contenido simbólico en ese último caso; la luz puede insinuar la presencia de lo sobrenatural, aun cuando no sea visible ningún ser divino.

6.3. Contexto histórico y artístico de REMBRANDT (1606-1669).

En la época barroca, el retrato es una de las expresiones más vivas y directas del arte. En el transcurso de los años veinte del siglo XVII, la pintura de toda Europa está pendiente de las noticias que llegan de Roma. Caravaggio tiene una gran influencia con su sorprendente realismo. También el arte de Flandes se resiente en parte de la influencia italiana.

La formación de REMBRANDT tiene lugar en un momento muy favorable, rico en estímulos y propuestas: por un lado la pintura histórica, inspirada en modelos italianos y en la vecina Escuela de Amberes, dominada

por Rubens; por otro, el gusto tan holandés por las pinturas medianas y pequeñas, de refinada ejecución, destinadas a decorar las casas. La religión calvinista y la presencia de una notable comunidad judía propician, además, una reflexión personal sobre la Biblia.

La ciudad holandesa de Ámsterdam, era primordialmente mercantil y marinera, abierta mayormente a judíos españoles y portugueses, supo, no obstante, acoger en su seno a artistas, sabios, literatos, impresores; tanto que se puede atribuir a Ámsterdam el título de “Atenas del norte”. REMBRANDT acertó a ser el primer retratista de aquel mundo.

6.4.1. Vida y sociedad.

REMBRANDT no fue uno más de la multitud de artistas que aseguraron el legado más espectacular y duradero de esta época dorada en el arte visual.

En el arte holandés, y en relación al orden social imperante, las tres fuerzas sociales, que habían sometido la pintura europea durante siglos fueron marginadas. Con la desaparición de los grandes mecenas del pasado, la vida cultural pasó a estar dominada por las clases medias y altas de las ciudades de Holanda; no sólo los pudientes, sino los sectores de la población que tenían dinero para gastar, o mejor dicho, para invertir en “obras de arte”.

Está claro que S. Alpers tiene razón cuando dice que “en Holanda la cultura artística visual era central en la vida de la sociedad”.

En cuanto al contenido pictórico de las obras, dada la base social de la República holandesa desaparecerá la temática religiosa en favor de la civil, influyendo sobremanera en la cantidad y el estilo de la producción en general, así como en las dimensiones y tipo de soporte, predominando el cuadro en formato de distintas dimensiones, tanto grandes como pequeños (frente al gusto por los tapices en España y los frescos en Italia, por ejemplo).

Respecto al mercado del arte en Holanda, estamos de acuerdo en que:

“Desde el punto de vista de su consumo, el arte como lo entendemos actualmente empezó a existir en muchos aspectos con el arte holandés. Su papel social no era muy diferente al del arte actual; igual que las inversiones líquidas en plata, en tejidos o en otros objetos de valor, los cuadros eran comprados en las tiendas de los artistas o en los mercados al aire libre como posesiones, y se mantenían, imaginamos, para rellenar espacios y decorar las paredes de las casas”⁷¹.

6.3.2. Lo humano en REMBRANDT.

El impulso de analizar el espíritu humano comenzó en REMBRANDT con el examen de sí mismo, para pasar después a reflexionar sobre la sociedad que le rodeaba y meditar también sobre temas religiosos, mitológicos o históricos que fue tratando en su pintura. En todas las obras de REMBRANDT hay siempre una profunda meditación sobre el tema que desarrolla en el lienzo, lo cual le permite obtener sentimientos y emociones intensamente líricas que frecuentemente se tiñen de melancolía. REMBRANDT acostumbrado a meditar consigo mismo, encontró a bierito prontamente el camino que le llevó al conocimiento y comprensión de la humanidad que le rodeaba.

Es importante en la obra y vida de REMBRANDT, su relación con la mujer. La mujer en la sociedad holandesa tenía un papel muy importante de tipo moral y organizativa. El considerable porcentaje de escolaridad entre las mujeres permitía a las señoras poseer una buena cultura.

Januszczak en un artículo del “Sunday Time Magazine” titulado: “El Rembrandt más picante”, afirma que en “sus bocetos, en los que se presume

⁷¹ MOLYNEUX, J. *REMBRANDT & Revolution*. Barcelona: El viejo Topo, 2001, p. 73.

que trabaja con más libertad, muestra la afición por el erotismo y la escatología de un hombre que disfrutó de una ajetreada vida sentimental”.

REMBRANDT no perdió mucho tiempo tras la temprana muerte de su esposa para seducir a la cuidadora de su hijo. El nombre de esta mujer era Geertje Dirckx, que se convirtió en su amante durante los años en que realizó la serie “La cama francesa”.



LA CAMA FRANCESA. 1640. REMBRANDT.

Después, el pintor se fue a vivir con otra jovencísima sirvienta, Hendrickje Stoffels. Ella le inspiró algunos de los más estimulantes desnudos que REMBRANDT llegó a realizar, como “Betsabé en la carta de David”, 1654 (Paris Louvre).

REMBRANDT trabajó considerablemente el desnudo, y trató el tema de las relaciones sexuales abiertas y, en ocasiones, escatológicamente, tanto en bocetos como en grandes cuadros dentro de su prolífica obra.



MUJER SEMIDESNUDA SENTADA JUNTO A UN ESPEJO, 1658. REMBRANDT.



MUJER ORINADO Y DEFECANDO, 1631. REMBRANDT.



ADÁN Y EVA, 1638. REMBRANDT.



HENDRICKJE BAÑÁNDOSE EN UN RIO, 1654. REMBRANDT.

REMBRANDT no es solamente un artesano de la pintura, ni un buen pintor de la época que sigue las corrientes que le rodean, sino un innovador, un creador, que vive la pintura y la hace partícipe de su vida. Cubre las dos facetas, es un trabajo y una emoción.

No deja de ser sorprendente como REMBRANDT, incluso en su juventud, definía una gama extraordinariamente amplia de expresión pictórica y psicológica por medio del claroscuro en sus trabajos. También nos deja ver en su pintura un alto grado de ligereza y transparencia en su articulada amplitud espacial cuando se dedica a estudiar el paisaje y, en su etapa tardía, el

claroscuro e nriquecido pr edomina en la obra de madurez de R EMBRANDT. Como hoy en día sabemos, mediante muchas horas de práctica y estudio en su taller, R EMBRANDT consiguió una gran técnica, depurada y avanzada; consiguió una extensa variación de color y una pincelada más gruesa y viva a base de un vibrante empaste y veladuras que indudablemente se tradujeron en un poderoso estilo propio.

Esta evolución de técnica pictórica fue un proceso relativamente lento por la convergencia de sus aspiraciones formales. R EMBRANDT era extremadamente exigente consigo mismo. Sus modelos eran su familia y sus mujeres y él mismo se autorretrató en múltiples ocasiones. No sabemos con certeza si en algunas ocasiones era por tacañería, o porque realmente no tenía dinero.

REMBRANDT tenía una especial sensibilidad por todo lo que le rodeaba. Su propio interés, su talento, su entusiasmo y experiencia propia le han acompañado durante toda su vida, con ganas de captar el sentimiento humano.

El dio a la pintura continuidad, emoción, y placer; sin duda ésta era su gran pasión pues sabemos que no trabajaba por dinero; por ejemplo, los desnudos que realizó de su amante Geertje Dirck no eran comerciales, y es de destacar la evolución nada repetitiva dentro del total de su obra, lo que evidencia esa falta de interés en lo puramente económico como principal motor de su rendimiento pictórico. Muchísimas obras de REMBRANDT no se hicieron por el intercambio mercantil porque no era un artesano de la pintura, es un creador, un innovador y un investigador entusiasta de su trabajo pictórico, su mundo.

6.4. REMBRANDT, retratos y autorretratos.

El desarrollo de la pintura de REMBRANDT, que transcurre a lo largo de un periodo creativo de 44 años, es muy intenso. Después de una primera época, que parece a veces casi *mediocre o rebelde*, aunque muy expresiva al analizarla mejor, se produce muy pronto un despliegue en su pintura que la hace más rica, y de insuperable capacidad artística y virtuosidad, para desarrollar finalmente una técnica que aun encierra un gran misterio.

REMBRANDT retorna a técnicas y utilizadas e introduce otras desarrollando cada vez nuevos aspectos. Se ve en los numerosos retratos una gran exquisitez y perfección en la realización. Todo parece indicar que estos retratos eran representaciones de modelos muy exactas, certeras y a nuestros ojos de hoy, actuales. Logró que el espectador percibiera la presencia del retratado al contemplar el retrato. Los retratos de REMBRANDT fueron perdiendo paulatinamente el carácter de representación de la realidad que tenían en sus comienzos para, finalmente ser absorbido, el pintor, por la acción misma de retratar y representar, elevando el valor intrínseco de estas obras al enriquecerse el encuentro entre la obra y el observador.

Si añadimos además, como cuenta Martín González en su conocido manual de *Historia del Arte General*, el hecho de que, en su madurez, REMBRANDT no siguió las modas de un tiempo siendo fiel a su propio estilo (al igual que haría GOYA, gran admirador suyo, más adelante), obtenemos que sus retratos de madurez tienen un sello personal aún más acentuado.

Además, en una aproximación más profunda a su obra observamos una importante innovación al margen del seguimiento de unas normas y formas aparentemente tradicionales en su aspecto externo. El retrato en la época de nuestro pintor debía ligarse a su tiempo como imagen documentada de un ser del momento; la finalidad del retrato era llamar la atención sobre el retratado a nivel de acontecimiento concreto (y por ello temporal), transformando así el recuerdo en un presente visualizado (como una foto de estudio, hoy día, de una pareja de novios recién casados que conmemora un acontecimiento real y concreto, el de su boda).

“En sus retratos REMBRANDT no pretende superar la temporalidad del ser humano al eternizar ésta una vez desligado del tiempo a través del arte. É l t iende a s u perar l a t emporalidad m ediante un a forma d e temporalización e n l a q ue l a eternidad t emporal y e fímero del s er humano hasta la eternidad, sino temporalizar lo eterno del mismo, o sea, trasladarlo a un presente palpable”⁷².

O sea, REMBRANDT hace atemporales sus retratos al hacer temporal lo eterno de su momento histórico, al hacer palpable y actual el pasado; lo que hoy podría estar obsoleto es actual, pero consigue que veamos sus retratos del siglo XVII c omo per sonas, s imple y l lanamente. H ace a temporales a s us retratados po rque r esalta s u di mensión hu mana an te t odo (s u psique, s u personalidad y actitud ante la vida) y los hace a s u vez eternos e importantes, porque no distingue en su tratamiento pictórico el retrato de un burgués de un simple comerciante o de un rey.

En todo caso, REMBRANDT nos trae la inmortalidad en sus retratos, al salirse de las normas del retrato al uso en el momento artístico de la Holanda del siglo XVII, en cuanto a técnica pictórica y en c uanto a aspectos formales, como el valerse del recurso de vestir a sus retratados (y así mismo en muchas ocasiones) con indumentarias extravagantes de lugares remotos y exóticos, y de otras épocas (vestimentas conseguidas en su afán coleccionista).

El r etrato de R EMBRANDT s e pu ede c lasificar en c uanto al o bjecto retratado:

A. Los **retratos individuales**.

Reflejan v ivamente l a pr edisposición de R EMBRANDT hacia el l ado espiritual del hombre y muestran a la vez la amplitud y profundidad con que interpreta el carácter humano.

B. Los **retratos de grupo**.

⁷² BOCKEMUHL, M. *REMBRANDT 1606 – 1669. El enigma de la visión del cuadro*. Köln: Taschen, 2000, p. 63.

Revelan, además de estas notas básicas, la capacidad del artista para relacionar figuras individuales realizando una actividad común o en situaciones de cooperación.

C. Los **autorretratos**.

Estos en particular, ponen de manifiesto esa combinación de lo subjetivo con lo universal que caracteriza el genio de REMBRANDT. Analizaremos los “tronies” del maestro. Los “tronies” significa en holandés retratos “zonder pretentie”, sin pretensiones.

A. Retratos individuales.

“Si, además de los autorretratos y los retratos de grupo de REMBRANDT, incluimos los numerosos retratos y estudios imaginativos de cabezas, alcanzamos la increíble cifra de más de cuatrocientas pinturas tan sólo en esta categoría. Ello significa que los retratos de REMBRANDT constituyen más de la mitad de su obra pictórica

La mayor parte de su producción consiste en personajes elegidos por él mismo, lo que le permitía dar rienda suelta a su imaginación pictórica y enriquecer su mundo imaginativo a partir de su propia experiencia y de sus relaciones con los demás”⁷³.

J. Rosenberg, calcula “a partir de estos casos datos podemos concluir que unos 270 de un total aproximado de 420 retratos pictóricos (de entre unas 600 obras atribuidas en general) y estudios de retratos se debieron a la propia iniciativa de REMBRANDT”.

Por ejemplo, en 1630 pintó dos pequeños retratos de su madre y “Cabeza de soldado”, que denotan que no fueron realizados por encargo.

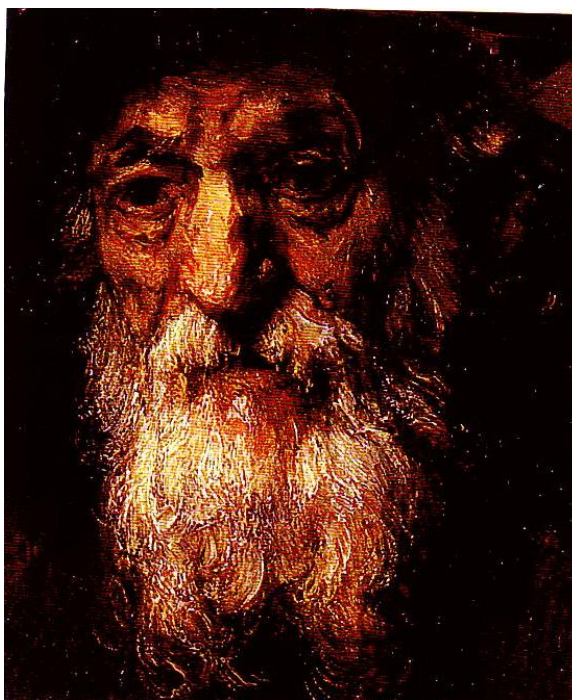
⁷³ ROSENBERG, J. *Rembrandt, Vida y obra*. Madrid: Alianza, 1997, p. 65.

Asimismo, entre los temas pintados por iniciativa propia debe considerarse el grupo de más de treinta pequeños estudios de cabezas, en su mayoría de ancianos, en el que se incluyen numerosos tipos de judíos. A REMBRANDT le interesaban particularmente estos últimos por ser modelos en potencia de sus pinturas bíblicas. En especial a partir de este periodo medio, durante el cual vivió en los alrededores del barrio judío, REMBRANDT se volvió un infatigable observador de sus vecinos judíos y las escenas bíblicas que pintó en este periodo se hallaban animadas con auténticos tipos y personajes orientales.

Por último, a este grupo de personajes pintados por iniciativa del artista cabe añadir una gran mayoría de esos excelentes retratos de tamaño natural (unos sentados en total) que, por lo general, llevan títulos tan vagos como “Rabino, Judío, Oriental, Anciano, Anciana”, etc. Hay también algunas figuras más jóvenes cuyo llamativo atuendo o actitud nada corriente las sitúa fuera del tipo normal del retrato holandés.



BUSTO DE HOMBRE CON TRAJE ORIENTAL, 1635. REMBRANDT. Rijksmuseum. Ámsterdam (Holanda).



RETRATO DE UN ANCIANO, 1654. REMBRANDT. Colección van den Bergh. Wassenaar (Holanda).

B. Retratos de grupo.

En los retratos de grupo podemos diferenciar:

a. Retratos dobles y de familia

Según Rosenberg “Sólo conocemos seis retratos dobles (o de pareja), como “La novia judía” de ascendencia alemán y uno de familia realizados por REMBRANDT”. Este tipo de retrato nunca tuvo gran demanda en Holanda.

El problema radicaba en poner en relación, tanto psicológica como formalmente, a dos o más figuras sin apartarse de los requisitos del retrato, que presenta íntegramente al sujeto retratado en una actitud característica.

En “La novia judía”, por ejemplo, la mujer aparece más distante que él, del espectador y del otro personaje incluso, mirando hacia fuera de la escena, en cambio él la mira a ella directamente en clara actitud amorosa o tierna, y esto nos puede producir un sentimiento enigmático y da lugar a las

distintas versiones que existen del significado de esta obra, nada claro hasta hoy día.



LA NOVIA JUDÍA, 1665. REMBRANDT. Rijkmuseum. Ámsterdam.

Este no es el título original, que desconocemos, sino que fue puesto por el comprador del siglo XIX que vio en la actitud del hombre, un gesto paternal, como poniendo un abalorio sobre el pecho de su hija a punto, quizás de desposarse. Y así quedó titulada esta obra hasta hoy día.

Otros estudios señalan dos opciones, que esta obra puede representar una escena bíblica del Antiguo Testamento o que en realidad se trata de un retrato de su hijo Titus y su esposa, Magdalena Van Loo.

En todo caso, vemos representada a una pareja de burgueses en actitud amorosa, a base de una extraordinaria fuerza cromática enaltecida por el contraste del oscuro y tenebrista fondo ajardinado. La pareja aparece iluminada teatralmente como es típico en el Barroco del claroscuro, y a base de una luz dorada, tan propia de REMBRANDT. La vestimenta es lujosa y detallada pese a la pincelada corta y pastosa pero libre y suelta.

Algo no muy habitual en REMBRANDT, hay un gran estudio de las manos, que llama la atención del espectador tanto como en los rostros.

Son manos bellas y bien trabajadas que constituyen casi el centro de la composición y destacan el trasfondo significativo de la obra porque denotan esa actitud cariñosa del hombre a la mujer y la utilidad (o timida) correspondencia de ella, que ya comentamos anteriormente.

En realidad parece (si es que la obra es un retrato de sus familiares) como si el hombre hiciera ademán de colocarle un sombrero para resguardarla del posible frío del jardín, acto que denota que el pintor captó un momento cotidiano o familiar de la pareja sin hacerles posar ostentosa o teatralmente (algo recurrente en sus retratos).

Finalmente, podemos añadir, casi con curiosidad, que el sombrero de él fue objeto de controversia pues se halló en una capa anterior que estaba con un color distinto y ahora está restaurado con el que posteriormente se hallaba, pero de forma reversible, como dictan las normas actuales de restauración.

b. Retratos de grupo

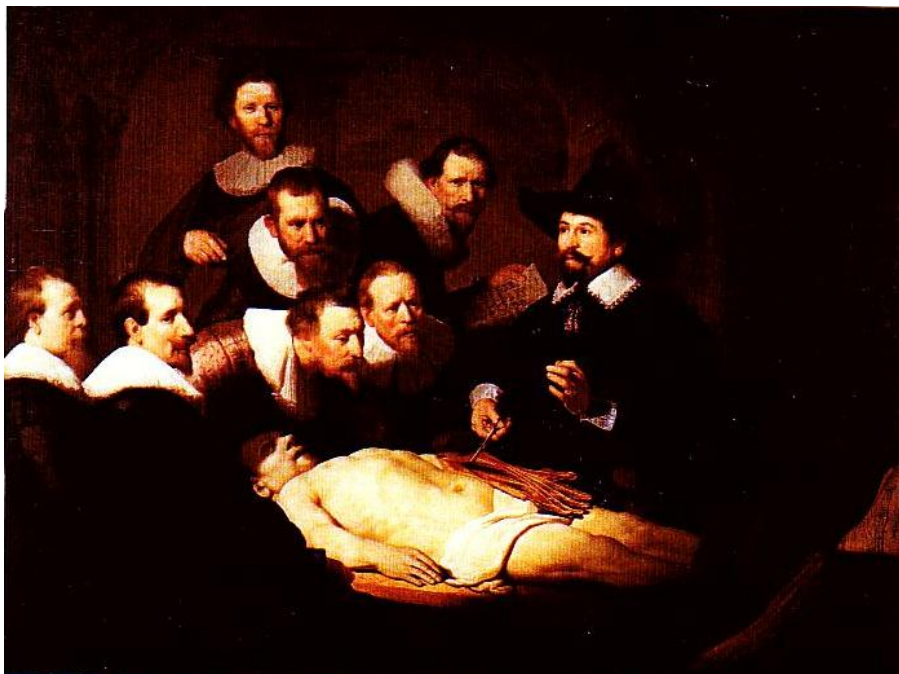
El retrato de grupo⁷⁴, como “La lección de anatomía”⁷⁵, o “Los síndicos del gremio de los pañeros” requiere un tratamiento algo diferente. La acción de cada retratado debía ser mínima, pues de otra forma se anularían unos a otros y no se percibiría de modo inmediato un común vínculo espiritual entre los personajes; el nexo entre los retratados de un grupo debía ser expresado de forma pictórica por el artista de forma que resultara comprensible, pero también convenía que fueran retratos serios y concisos para mostrar su responsabilidad.

⁷⁴ Este subgénero del retrato, fue en gran medida una invención holandesa, era muy popular entre las numerosas asociaciones cívicas, y una parte notable de la vida holandesa, de manera que estas agrupaciones querían representarse, como la milicia cívica urbana, consejeros, fundaciones caritativas y otros semejantes. En la primera mitad del siglo, principalmente, estos retratos eran más formales y forzados en su composición. Los grupos se sentaban a menudo en torno a una mesa, cada persona mirando al espectador. Se prestaba mucha atención a los detalles de la ropa, y cuando se podía, al mobiliario y otros signos de la posición de una persona en la sociedad. Más adelante, los grupos se hicieron más animados y los colores más trabajados y menos oscuros y serios. Frans Hals fue otro de los grandes retratistas del momento, y de grupos de milicias cívicas.

⁷⁵ Los científicos a menudo posaban con instrumentos y objetos de su estudio alrededor de ellos, algo que puede chocar hoy día, pero que era algo normal, puesto que era la forma de mostrar los atributos del retratado, como en otros tipos de retrato.

En suma, el retrato en grupo era algo mucho más complejo, como se demuestra en su estupendo grupo “La ronda de noche”⁷⁶, donde podemos observar movimiento y acción, que la pintura de un retrato individual, pues requiere poseer, a la vez, extraordinarias dotes de composición e introspección psicológica, algo que se da de forma virtuosa en REMBRANDT.

Aunque también REMBRANDT consigue individualizar a cada retratado dentro del conjunto, y es ahí donde está su maestría en los retratos de grupo; consigue cohesión entre todos y particularización de cada retratado a la vez.



LECCIÓN DE ANATOMÍA DEL DR. TULP, 1632. REMBRANDT. La Haya. Mauritshuis. Holanda.

C. Los autorretratos.

“El increíble fenómeno de los autorretratos de REMBRANDT no halla parangón en el siglo XVII, ni siquiera en toda la historia del arte. Conocemos en total unos sesenta autorretratos pintados por el maestro,

⁷⁶ Cuyo originario nombre es en realidad: “La compañía militar del capitán Frans Banning Cocq y el teniente Willen van Ruytenburg”. Tras su restauración en 1947, sabemos, además, que es una escena de día.

a los que hay que añadir más de veinte grabados y unos diez dibujos. Ello significa que casi un diez por ciento de la enorme producción de REMBRANDT en el campo de pintura consiste en retratos de sí mismo”⁷⁷.

¿Por qué mostraba REMBRANDT tan infatigable interés por sus propias facciones? Es cierto que en un principio su cara le sirvió a menudo de modelo para realizar estudios de expresión. Según Rosenberg el alma le atraía considerablemente, por ello debía estudiar y comprender la vida interior de los hombres.

La objetividad de que REMBRANDT hizo gala en sus auto caracterizaciones no permite interpretarlas como productos de una personalidad egocéntrica, pues en esta exploración constante y penetrante de su propio yo, fue mucho más allá de una perspectiva egoísta para alcanzar un significado universal. “En realidad, esta rara acumulación de tantos autorretratos constituye una clave que nos acerca a la forma de entender la vida de REMBRANDT: la búsqueda de lo individual a través del canal de su personalidad más íntima”, opina Rosenberg.



NIÑA EN UN MARCO⁷⁸, 1641. REMBRANDT. Castillo Real de Varsovia.

⁷⁷ ROSENBERG, J. *REMBRANDT, Vida y obra*. Madrid: Alianza, 1997, p 48.

⁷⁸ Retrato expuesto en el Palacio Real de Madrid, en la exposición "Polonia, tesoros y colecciones artísticas, 3/06/2011- 4/09/2011.

En cuanto a “Los Tronies”, toma su significado del holandés, y significa “zonder pretentie”, o sea, “retrato sin pretensiones”, tanto en lo que está representado como en el modelo en que está representado. En realidad esto no es verdad ya que “los tronies” del artista son “tarjetas de presentación” de su pintura y están rebosantes de pretensiones. El maestro se muestra ante todas las personas que quieren saber sobre él y sobre su oficio.

Una muestra de este juego, sin aparente pretensión (salvo la propia muestra de su habilidad como pintor), la encontramos su “Niña en un marco”, donde se pone a la vanguardia de la pintura barroca al sacar las manos de la niña de un marco ficticio, jugando así con la ilusión óptica con la que trabajarán numerosos artistas durante este periodo artístico.



TRONIE, Retrato de REMBRANDT, 1628. Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam.

7.5. Análisis de la obra plástica de REMBRANDT.

“El choque entre el sentimiento vivísimo de la realidad y una imaginación transfigurante, idealizadora, es la característica fundamental del arte de REMBRANDT. Si observamos dibujos, grabados, pinturas, comprobamos que él estudia asiduamente y con agudeza el detalle natural ofrecido por las apariencias del mundo sensible, pero lo encamina constantemente a un plano poético, es decir, inmutable y eterno”.⁷⁹

Podemos opinar que idealizar puede ser poetizar, em bellecer, pero sobre todo es *universalizar*. Cuando REMBRANDT repara en los pobres, más que pintar mendigos pinta la pobreza. Nos muestra, pues una idea general a través de algo concreto. Todo lo toma de la realidad, destilando la esencia a través de su propia visión interior y expresándola por medio de una maestría en el dibujo, la composición y la pintura, que en lo recóndito de su estudio profundiza sin descanso.

En el **primer periodo** de Leiden en 1620, REMBRANDT frecuenta en el taller de Jacob Izaaksz Van Swanenburg que ha estudiado en Italia. Esta influencia italiana en la pintura de REMBRANDT se pueden observar en:

- La luz acentuada
- La composición variada
- En ciertos colores claros y fríos
- Aplicación de veladuras
- Capas finas de pintura
- Contrastes

En el **segundo periodo** (el primero de Ámsterdam), el pintor permanece medio año en el taller de Lastman, que es un pintor de cuadros históricos. Aquí

⁷⁹ LEPORE, M. *REMBRANDT*. Madrid: Prensa Española, 1972, p. 36.

podemos observar una influencia de Rubens y el artista profundiza sus conocimientos de los grandes maestros de la pintura de Italia a través de reproducciones gráficas. Caravaggio está de moda y también atenderá a las novedades que éste introduce en el estilo, que está cuajando en el posteriormente llamado estilo Barroco.

En 1625 REMBRANDT vuelve a Leiden y se hace un taller y con Jan Lievens empieza sus primeros encargos.

En este periodo podemos ver:

- El gusto Barroco en las composiciones bíblicas
- El movimiento es enérgico en las composiciones
- Dramatismo y sentimiento de compasión
- Buena iluminación
- En los retratos revela ya una mano maestra que a veces se entretiene demasiado en minucias
- Contrastes

Los primeros autorretratos fechados comienzan a aparecer realizados a partir de 1629.

En cuanto al retrato, en concreto, podemos mencionar que no todos sus retratados reflejan un estado psicológico y emocional. En su estudio el artista hacía *puestas en escena* con sus modelos y los hacía representar un papel, por ejemplo: su madre como “profeta Hanna” y Saskia como “Flora”.

En 1632 el artista vuelve a Amsterdam y después de este viaje inicia una etapa de gran esplendor. En 1634 contrae matrimonio con la joven Saskia, portadora de una considerable fortuna. Periodo de prosperidad y REMBRANDT ahora tiene su propio taller con alumnos y su colección de arte personal.



SASKIA COMO FLORA. 1635.

REMBRANDT. Nacional Gallery. Londres.

Detalle. SASKIA COMO FLORA. 1635.

REMBRANDT. Nacional Gallery. Londres.

Este retrato de “Saskia como Flora”, podemos relacionarlo, formalmente, con las obras de las alegorías de naturalezas muertas de Archimboldo⁸⁰; la recreación de las flores de forma tan detallada y naturalista, la gran cantidad y profusión de flores, que casi ocupa toda la cabeza olvidando que es un tocado, parece querer envolver a la mujer y mimetizarla con su personaje mítico, Flora, dotándolo de una fuerte carga simbólica, ya que Flora preside entre las diosas, a la Primavera y la floración de esa estación, siendo la representación de la fertilidad juvenil, algo que sin duda ve REMBRANDT en su joven mujer. En este retrato vemos también el interés por el disfraz en REMBRANDT, que observamos en su propia persona, en sus autorretratos disfrazado o vestido a la manera de personajes orientales y exóticos del momento.

⁸⁰ Giuseppe Arcimboldi, “Archimboldo” (1527-1593). En él las naturalezas muertas creaban figuras simbólicas y con un punto surrealista.

Entre 1636 y 1642 (el segundo periodo de Ámsterdam), señala una forma más moderada de componer:

- El color es más cálido y terminará por predominar en su pintura
- La pincelada se hace más completa y libre

En este periodo, además, podemos observar algunas influencias de Rafael y Tiziano.

En el **tercer periodo**, entre 1642 y 1656, (el tercer periodo de Ámsterdam), el estilo experimenta un cambio profundo:

- Lo externo y el movimiento Barroco desaparecen para dar paso a la reflexión y al equilibrio.
- Sencillez y emoción se percibe en sus personajes representados
- El color y la luz se hacen aún más cálidos
- La pincelada, al argandose, incorpora cada vez más el dibujo a la pintura.
- Utiliza el empaste y la aplicación de varias capas de pintura

En 1656, después de la muerte de Saskia, el pintor se arruina y vende la casa y los bienes. En esta última etapa podemos observar:

- Las imágenes son más planas.
- Los trabajos son más frontales y las figuras recortadas.
- La paleta posee tonos riquísimos y vibrantes de encarnado, amarillo y siena.
- La luz crea una atmósfera dorada y transfiguradora.

En sus autorretratos también podemos observar este juego con su imagen, disfrazándose de muchas maneras.



AUTORRETRATO CON SOMBRERO EMLUMADO, 1629. REMBRANDT, National Gallery. Londres.

Su gusto por lo exótico y lo extravagante estaba ligado fuertemente a la vida en el puerto de Ámsterdam, que era tremendamente interesante y un espectáculo visual para el ojo del pintor. Con el comercio, las calles estaban llenas de malayos, hindúes y japoneses. Indudablemente esto resultaba muy exótico y REMBRANDT se sentía muy atraído por el brillo del oro y las joyas, los suaves reflejos y del color de las sedas y de los terciopelos de los ropajes de aquellos extranjeros. El color diferente de la piel y su estructura o aquellas frutas extrañas que portaban le interesaban de manera que este gusto por lo oriental se ve reflejado en muchas obras. Como otra fuente de inspiración, representaba temas bíblicos, coincidentes con su propia religión.

“Por otro lado, en la selección de materiales que hace el maestro se encierra un significado, aun cuando no podamos decir con seguridad si REMBRANDT utilizaba para sus empastes un albayalde preparado a base de una solución espesa de resina disuelta en trementina o de un poco de huevo, que se añadía al óleo mientras se pulverizaban los pigmentos. Todo esto desempeñaba una función en el conjunto de proceso artístico”⁸¹

⁸¹ ROSENBERG, J. *Rembrandt, Vida y obra*. Madrid: Alianza, 1987. Título original. Rembrandt. Life and Art. Cambridge, MA: Harvard University Press. 1947, p. 307.

**7. GOYA (1746-1828). EL NEOCLASICISMO ROMÁNTICO,
SIGLO XVIII-XIX**

7.1. Los principios esenciales del Neoclasicismo y Romanticismo.

El siglo XVIII fue muy agitado para Europa y también para España. Muy notoria fue la influencia cultural de Francia en toda Europa, y aun mayor influencia alcanzaría tras la Revolución Francesa (1789).

J. Winckelmann, teórico del Neoclasicismo, impulsó una renovación de la pintura a partir de la Antigüedad y el Renacimiento, inspirándose de manera especial en la pintura del siglo XVI de Rafael y Tiziano.

“Los primeros indicios de este nuevo resurgir del interés por la Antigüedad a parecieron de forma paralela a las primeras grietas del Barroco. La corona francesa, con el fin de revitalizar el arte y bajo la influencia del impacto que supusieron los hallazgos arqueológicos de Herculano y Pompeya, organizó una expedición de estudio a Nápoles durante los años 1749 a 1751, cuyos resultados supusieron una importante influencia en el desarrollo del que sería el futuro movimiento, ya que este programa iba a nutrirse de las auténticas fuentes de la antigüedad, y contribuía de este modo a la recuperación del clasicismo en la época del Rey Sol.

Otro aspecto fundamental en el estudio de la Antigüedad fueron las reflexiones en 1755 de Winckelmann sobre el arte griego, en las que decía que *la única forma de hacerse grande es imitándole*. Será a partir de este momento cuando se empieza de una forma continuada a investigar y escribir sobre el culto a la Antigüedad bajo todas sus formas”⁸².

En las leyes de la belleza antigua lo que se buscaba era el ideal de claridad y armonía con el que se iba a hacer frente a las concepciones estéticas que permanecían vigentes hasta el momento, las cualidades comienzan a resquebrajarse y a verse desordenadas e inarmónicas. Ya no se

⁸² PÉREZ SÁNCHEZ, M. “El Neoclasicismo”. En: *HISTORIA DEL ARTE*. Sevilla: Mad. S.L, 2005, p. 251.

quiere la línea sinuosa ni las diagonales; lo que ahora se busca es la vertical y la horizontal. Los contornos de las figuras y años se disolverán con una pincelada libre, sino que se subrayarán con una rotunda linealidad, ya que se tiene la premisa de que “el dibujo es la honradez del arte”.

El Romanticismo.

Como es natural, no a todo el mundo le gustaba la dictadura propuesta por los seguidores del Neoclasicismo. El siglo XVIII representó el triunfo de la Razón y, el Romanticismo pondrá el sentimiento como un punto de partida de toda la creación artística. Ahora lo pasional reemplaza la medida.

En los salones que siguen a la Restauración la corriente romántica aparece cada vez más agresiva y desafiante. Se empieza a indagar más allá de lo que se puede ver, se busca en lo desconocido. El artista se retira a su intimidad, busca lo pasional. Todo deja de ser real y el arte se ve invadido por el misterio, donde los seres fantásticos son los protagonistas.

El hombre se siente insignificante ante la magnitud de la naturaleza y esto hace que se sienta indefenso.

7.2. La diversidad del estilo en los siglos XVIII-XIX

Las diversas tendencias estilísticas que coexisten en estos siglos son:

-El Clasicismo. Con la influencia italiana de la pintura y artistas como Rafael y Tiziano, admirados y que servían como ejemplo. Mengs en España, y en Italia Giovanni Battista Tiepolo, eran los artistas más estimados en la Corte española en aquel momento.

-El Neoclasicismo. Cuyo fundador, del Neoclasicismo artístico, es el alemán J. Winckelmann, considerado el teórico más importante del periodo. En 1755 había publicado desde Dresde, Alemania, su libro “Reflexión sobre la imitación de las obras de arte griegas”. Su siguiente libro sería “Historia del arte de la Antigüedad”.

-El Romanticismo. Donde impera la búsqueda de lo desconocido. El artista escudriña la soledad y lo pasional, y todo deja de ser real. La naturaleza salvaje, el sentimiento y el misterio serán de suma importancia.

-Barroco y Rococó. En los siglos XVIII Y XIX muchos artistas aún seguían estas tendencias, sobre todo en pintura religiosa.

Aunque no sea una tendencia aun, vemos en GOYA a un precursor de la pintura expresionista, dentro de su vertiente romántica y de exaltación de sentimientos, con sus “pinturas negras”.

Desde unos conceptos muy clásicos y de academicismo se busca de nuevo la armonía y las concepciones estéticas con la ayuda de las leyes de la belleza antigua y la pintura italiana del siglo XVI que aún estaba de moda.

Durante el Romanticismo el sentimiento y el arrebato reemplazan a la contención y la medida y el grabado también se ve contagiado de tal expresión y tensión emocional.

El Neoclásico y Romanticismo conviven temporalmente y hacen que los artistas se expresen de diversas maneras.

“Velázquez, Rembrandt y la Naturaleza fueron mis únicos maestros”⁸³

7.3. Contexto histórico y artístico de GOYA (1746-1828).

La influencia de la cultura francesa en el siglo impone en el panorama artístico español el estilo neoclásico. Pretendía éste sujetar al artista a reglas o normas basadas en la razón. “Nada puede ser bello si no es razonable”, se decía, para lo que se debía prescindir de los caprichos de la imaginación y de la fantasía y ajustarse a una expresión equilibrada, la única considerada como “buen gusto”.

En pintura se acusaba una notable “decadencia” artística; la corte española estaba dominada por pintores extranjeros como Tiepolo, Giovanni Bellini o Mengs. GOYA brilló principalmente durante los gobiernos de Carlos III y Carlos IV por quién fue nombrado Pintor de Cámara.

Por medio de Carlos III “el reformismo ilustrado” acometió importantes reformas en la línea de “ europeizar” España. La industria sería protegida oficialmente. Se establecieron numerosas Reales Fábricas. El comercio interior ganó mucho en estos momentos, y el proyecto de proceso de colonización español en América fue importante.

7.3.1 Vida y sociedad.

En la sociedad cotidiana española tiene preponderancia el varón, pero es tradicional la consideración social de la mujer por su sabiduría y buen hacer.

Los ilustrados españoles vincularon la riqueza de las naciones al de la población, a su buen abastecimiento, se promocionaba el matrimonio y se premiaba a las familias numerosas.

⁸³ Frase célebre, cuya fuente exacta no hemos encontrado, atribuida a Goya hacia el final de su vida, donde reconoce a sus maestros en el grabado y la pintura.

La teoría era estupenda, pero no podemos olvidar la crudeza de la vida cotidiana para la mayoría de la población. La esperanza media de vida al nacer era, en la segunda mitad del siglo XVIII, de veintisiete años. Había hambre y predominaba el analfabetismo.

La sociedad siguió siendo estamental. En el estamento popular se fue formando una clase media cada día más numerosa, constituida por abogados, comerciantes, propietarios de tierras y hombres de carrera. Aunque el trabajo seguía considerándose incompatible con la nobleza, Carlos III promulgó una pragmática declarando los oficios honrados y dignos para ser ejercido por los nobles.

Los artesanos siguieron aumentando su preparación técnica gracias a la labor de las Sociedades de Amigos del País.

La agricultura fue considerada como la principal riqueza del país.

El celo reformista de los ilustrados chocó, en unas ocasiones, con los sectores privilegiados y, en otras, con la mayor parte de las clases populares. Pero la vida cotidiana se fue transformando con la llegada de la nueva dinastía borbónica; ésta impulsó una inspiración francesa, de mostrando siempre su desagrado ante muchos aspectos de la vida tradicional española. Las transformaciones afectaron a aspectos tan variados como la indumentaria, la vida doméstica, la vida ciudadana e incluso, las diversiones y las costumbres.

Hubo en esta época una verdadera revolución en los atuendos de la aristocracia y la burguesía. Incluso el antiguo traje español acabó perdiendo su preponderancia. Incluso Esquilache, ministro de Carlos III, intentó prohibir el uso tradicional de la capa larga y el sombrero grande y redondo ante posibles revueltas populares utilizando ropajes envolventes y por su afán renovador inclusive en los “pequeños” detalles.

En cuanto al vestido de las damas aristocráticas, la peculiaridad se encuentra en el “miriñaque”, llamado en español “tontillo”-pieza maestra del traje de la época. Se componía de unos aros de hierro que se estrechaban de abajo a arriba, unidos entre sí por una especie de tela encerada.



LA REINA MARÍA LUISA CON TONTILLO, 1789. GOYA. Museo del Prado. Madrid.

En Madrid las transformaciones en las infraestructuras civiles fueron interesantes. El arquitecto Sabatini (Nápoles) proyectó empedrar, al umbrar y dar seguridad a las calles; se protegió al vecindario con la figura de los “serenos” que pervivieron hasta 1975. Nació el transporte público y mejoró el correo.

El pueblo, sin distinción de clases, mostró en esta época una gran afición por la vida escénica. Madrid tuvo varios teatros. La influencia francesa impuso las tres unidades: de lugar, según la cual toda la obra debía desarrollarse en un mismo sitio; de tiempo, por la cual el tiempo de escena no podía sobrepasar el tiempo real, y de acción; un sólo nudo y un sólo desenlace. Estas obras se llamaban “sainetes”; autores destacables fueron Fernández Moratín y Ramón de la Cruz.

Pero nada gustó al pueblo llano como las corridas de toros, pese al desagrado que la nueva dinastía mostró hacia ellas. En su origen, la fiesta de los toros había sido un deporte de caballeros y de nobles. Pero en el siglo XVIII el pueblo organizaba otra clase de corridas. Se comienza el toreo a pie y se publican libros de tauromaquia para facilitar el aprendizaje. En síntesis, se forman las bases de la actual "fiesta nacional", naciendo el toreo como oficio. Tema este de los toros, muy representado en la pintura desde GOYA.

El clero constituía el dos o tres por ciento de la población total y el estamento eclesiástico siguió siendo una vía de ascenso social para los no privilegiados. No es capó, sin embargo, de las críticas del pensamiento ilustrado, dirigidas contra la inútil opulencia del alto clero y el importante número del clero regular; se consideraba que sustraían brazos útiles al Estado, contribuyentes al erario, matrimonios a la población, y tierra a las actividades productivas.

En 1789 la Revolución francesa influyó de inmediato en la política interior de España y el alzamiento nacional contra la invasión francesa es un evento de especial importancia en la historia de España, tras el cual se intentó el establecimiento de un régimen monárquico constitucional dando lugar a la redacción e intento de implantación de la primera Constitución Española "la Pepa", en 1812 dichos acontecimientos abrirán la Edad Contemporánea en España.

Respecto al mercado y el arte del entorno de GOYA, en el comercio exterior había limitaciones para España y en el comercio internacional Inglaterra es el centro de dinamismo mercantil de la época.

En esta etapa bastante conflictiva en la historia de España el mercado del arte estaba monopolizado por la Corte, la Iglesia y la nobleza. Sólo una minoría, de los que gozaban de gran poder adquisitivo, lo invertía en obras de arte.

7.3.2. Lo humano en GOYA.

GOYA vivió en una España con una de las etapas de más tensiones, cambios y conflictos de su historia, la de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Y también fue testigo de cambios importantes en el gusto y estilos predominantes de la pintura de esos siglos, de manera que en sus comienzos refleja lo popular que podemos calificar de costumbrismo a francesado, muy idealizado y romántico. GOYA logra mantenerse al margen de los acontecimientos cotidianos y políticos para dar su visión particular de los hechos. Él mantiene su fe en el ser humano y después de caer enfermo a los 46 años comienza a preocuparse por el destino de la humanidad. Visita las cárceles y el manicomio en Zaragoza y observa lo más deprimente de la existencia y ve como el ser humano es degradado. Esto le afectará muchísimo, a lo largo de su vida y obra posterior.

Tras la invasión francesa de Napoleón, en 1807, con el pretexto de defender a España de su enemiga Inglaterra, GOYA se rebela y empieza a trabajar por su cuenta (no sólo por encargo) con obras sobre la cruenta guerra, convirtiéndose en el pintor que mejor retrataría la barbarie humana, y alcanzará una libertad en la temática y en la técnica que harán que reconozcamos en el pintor al auténtico GOYA. A raíz de esta “liberación” y evolución, comprenderá que es el momento de apartarse del ambiente cortesano y de seguir su propio camino.

Ahora GOYA nos muestra la crueldad, bestialidad y todo lo horrible de la humanidad con una impresionante fuerza expresiva en sus obras. Destacan sus grabados de esta época, y hasta el día de hoy, a ningún espectador, le han dejado indiferente.



Serie "LOS DESASTRES DE LA GUERRA". Grabado 15. Y NO HAY REMEDIO, 1863. GOYA
Primera edición de la Calcografía Nacional.

Respecto a su relación con la mujer, también un aspecto muy estudiado en su obra:

“Algunos biógrafos coinciden en describir al GOYA veinteañero como un muchacho apasionado, inquieto, impulsivo, pendenciero y violento, con una frecuente participación en enfrentamientos de bandas juveniles y en motines, y también con una presencia muy activa en fiestas y juergas”⁸⁴.

Lafuente Ferrari (1987) contempla la vida juvenil de GOYA a la luz de la tradición como *agitada y turbulenta*.

En 1775 GOYA se traslada a Madrid, donde contrae matrimonio con Josefa Bayeu y por medio de su cuñado Francisco Bayeu comienza a trabajar en los talleres reales como cartónista de tapices. En 1780 ingresa en la Academia y en 1786 es nominado como Pintor del Rey. En 1793 contrae una grave enfermedad que le deja como consecuencia la sordera. Esto influye en su pintura.

⁸⁴ ALONSO-FERNÁNDEZ, F. *El enigma Goya. La personalidad de GOYA y su pintura tenebrosa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 32.

Los documentos historiográficos nos dicen poco de sus relaciones con las mujeres, pero parece ser que tuvo un matrimonio muy tradicional al casarse con una hermana de un amigo y colega (incluso mentor) Francisco Bayeu, y mantener esa relación, de la cual nació su hijo Francisco Javier, hasta la muerte de ella, en 1812. Aunque los rumores de la época (que llegan hasta nuestros días pues no hay pruebas fehacientes) hablan de la apasionada relación que unió al pintor con la Duquesa de Alba, tras fallecer el esposo de ella al año del encargo de sus retratos de cuerpo entero, en 1795. Pero de lo que no nos cabe duda es de que, seguramente, la juventud de la Duquesa, más la importancia de su encargo, llenaron al artista de felicidad y le “enamoraron” muy posiblemente.

En 1798-1805 GOYA pinta dos cuadros escandalosos: “La maja vestida” y “La maja desnuda”. El único desnudo del arte español había sido realizado por Velázquez, 150 años antes. Durante mucho tiempo se creyó que la modelo del cuadro era la Duquesa de Alba, pero nos sumamos a los muchos que opinan que al conjunto del cuerpo desnudo se le pudo unir el retrato de la cabeza de la duquesa, quedando un cuerpo ajeno a ella e idealizado, como en una especie de juego galante de sustitución física. Y “probablemente, GOYA pintó a una maja madrileña, una mujer del pueblo que sabía aprovecharse de sus encantos físicos en beneficio propio y es posible que se tratara de Pepa Tudo, la querida de Godoy, con la que éste se casó”⁸⁵.

GOYA pasó los últimos años de su vida con Leocadia Zorrilla (separada de su marido, Isidoro Weiss, y con tres hijos de este anterior matrimonio), ama de llaves en la *Quinta del Sordo* y supuesta amante del pintor desde antes de la muerte de su esposa Josefina Bayeu. Leocadia le dio, también supuestamente una hija, Rosario, y con ellas compartió su autoexilio en Burdeos, donde hijo y nieto legítimos lo visitaban de vez en cuando.

Si analizamos la trayectoria de GOYA hay que considerar, en primer lugar, que GOYA empieza siendo un pintor más en La Fábrica Real, haciendo cartones para tapices, para su cuñado, también pintor, pero evoluciona en su

⁸⁵ BUCHHOLZ, E.L. *Francisco de Goya. Vida y obra*. Alemania: Könemann. Bonn, 1999, pp. 62-63.

vida privada y como artista considerablemente, incluso alcanzando grandes honores en la corte hasta que cae en desgracia y se encierra en sí mismo y en su obra tras los desastres de la guerra y la situación política y social de España.

El artista tiene un gran compromiso social y político por el simple hecho de que ha nacido en una época conflictiva de la historia española. Sus amigos eran ilustrados, afrancesados.

Se producen cambios en su pintura en 1780 cuando ingresa en la Academia de Bellas Artes, y en 1786 cuando es nombrado Pintor del Rey.

En 1793, y a raíz de su sordera y aislamiento político-social, el pintor busca la soledad al sentirse incomprendido y entra en crisis personal y con respecto al mundo que le rodea.

Esta mirada interior de G OYA despierta en él un gran ímpetu y una nueva manera de pintar que le acompañará hasta su muerte. La pintura forma parte de su vida y pinta con mucha emoción, no solamente es un artesano, es un innovador y creador. La pintura es su gran pasión, sin duda, como en REMBRANDT y como en DURERO antes.

7.4. GOYA, retratos y autorretratos.

En tiempos de GOYA el retrato retoma fuerza, y alcanza una nueva categoría de entre los distintos géneros de cuadros que se pintaban entonces en Europa. Es cierto que los cuadros de gran formato con representaciones y acciones históricas seguían teniendo una posición privilegiada en la jerarquía del arte, pero los artistas más destacados se dedicaban cada vez más al retrato, como era el caso de Reynolds y de Gainsborough en Inglaterra.

“Según un estudio reciente de las exposiciones de la Real Academia de las Artes de Londres en los años ochenta del siglo XVIII, la pintura de paisaje superaba en número a los retratos hacia 1781, pero a partir de entonces hubo un descenso rápido del paisaje y un alza del retrato. Con respecto a los cuadros de historia, había dos veces más retratos que historias. Lo mismo ocurría en Francia”⁸⁶.

Así pues los retratos de GOYA corresponden al auge del género a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, momento que refleja la creciente importancia de la burguesía en la sociedad española. El artista sigue haciendo otro tipo de obras, pero los retratos tienen un lugar muy importante en su carrera a partir de los ochenta del siglo XVIII, en parte impulsado por la moda traída por la adinerada colonia inglesa asentada en el sur de España.

N. Glendenning opina que “GOYA llegó muy pronto a tener fama de excelente retratista por su habilidad para lograr el parecido, su capacidad de dar vida y de captar el carácter de sus retratados”.

Sus primeros retratos eran más bien de aristócratas, e in los años noventa, en cambio, hay más retratos de comerciantes, burgheses y profesionales libres.

⁸⁶ GLENDENNING, N. “El retrato en la obra de GOYA”. En: LAFUENTE FERRARI, E. *GOYA, nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente*. [Madrid.]: Amigos del Museo del Prado D.L., 1987, p. 183.

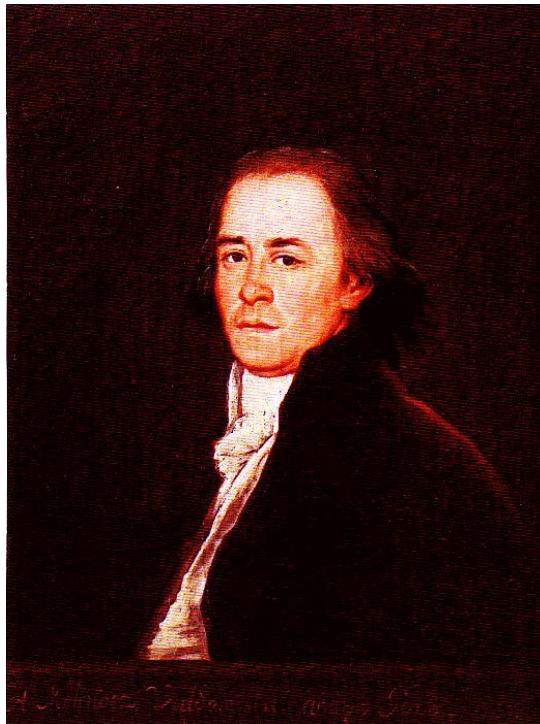
Los retratos de GOYA, siguiendo la distinción anterior se dividen en:

A. Los *retratos individuales*

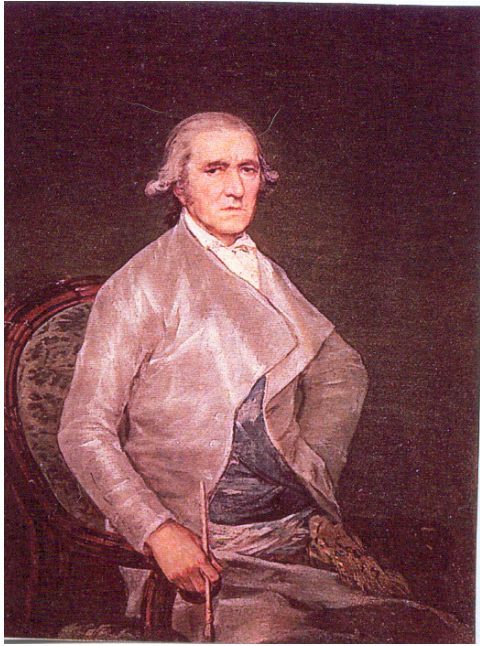
B. Los *retratos de grupo*

C. Los *autorretratos*

A. Tanto en los *retratos individuales* como los *retratos de grupo*, GOYA retrata de manera excepcional la alta sociedad de su época: reyes, nobles, actrices, toreros con una marcada franqueza y sinceridad. En los retratos capta con gran hondura psicológica el alma de los personajes.



RETRATO DE D. JUAN ANTONIO MELÉNDEZ VALDÉS, 1797. GOYA. Colección banco Español de Crédito, Madrid.



RETRATO DE FRANCISCO BAYEU, 1795. GOYA. Museo del Prado. Madrid.



RETRATO DE GASPAR MELCHOR DE JOVELLANOS, 1798. GOYA. Museo del Prado. Madrid.

GOYA introduce paisajes en muchos de sus retratos (de grupo o no), algo que también empleaba Velázquez en sus retratos y según N. Gledinning, en el caso de GOYA: “El paisaje en uno y otro caso es el de la sierra madrileña con su forma de valorarlo por las alturas y depresiones que establecen horizontales alternativas, unas veces labrantíos y serrijones, otras boscajes de encinas o fresnedas y al final azules montañas”. Podemos llamar a esto el “paisaje clásico madrileño”.

De igual manera, El Greco utilizó en numerosas ocasiones Toledo como fondo de paisaje en sus obras, algo muy al estilo veneciano (típico en Tintoretto o Tiziano), aunque el paisaje nunca fue un género muy cultivado en España, en estos siglos ni anteriormente, a diferencia de Inglaterra, Francia o Italia.



RETRATO DE LA DUQUESA DE ALBA, 1795. GOYA. Colección particular de los Duques de Alba. Palacio de Liria. Madrid.

B. En **Los retratos de grupo** podemos distinguir el *retrato figurante*: el artista introduce su imagen con mayor o menor disimulo, en una escena o circunstancia de la que no es personaje primordial, por ejemplo, “La familia de Carlos V” o “La familia del infante Don Luís de alguna manera es su “*tarjeta de visita*”. Pero es muy interesante observar, como hacen Rose Marie & Rainer Hagen al hablar de la inclusión de la presencia del propio GOYA en algunos de sus retratos a personalidades importantes del ámbito público conocido, cómo se representa al principio de su relación con estos grandes de la política y de la corte, y así cómo lo hace cuando su posición está ya afianzada tanto artística como socialmente. Esta apreciación se puede comprender al comparar el retrato que realiza al Conde de Floridablanca (de 1783), donde aparece de perfil y en posición de admiración hacia el Conde, en un muy segundo plano, enseñándole una obra que el Conde ni siquiera mira, y además permaneciendo en la sombra, como en el retrato de “La Familia del Infante Don Luís” (de la misma fecha que el anterior aunque aquí hay un pequeño acercamiento a los retratados), y el retrato de Carlos IV” (1800 – 1802), donde, aunque también permanezca en la sombra y en el segundo plano literalmente hablando, y aparece de frente y a la misma altura que la familia real, recordando además a la posición en el cuadro de Las Meninas que adoptara Velázquez en esta gran obra y “copiando” la idea de que posaran todos frente a un gran espejo (y se note esto en el cuadro). Esta nueva disposición, de GOYA como autorretratado dentro del retrato conjunto, hace suponer que el pintor ya ha sido aceptado y se siente capaz de representarse casi como uno más de la familia real (a la que por otro lado ha ido conociendo estrechamente a lo largo de muchos encargos) y se autorrepresenta con la dignidad que siempre ha anhelado, y a la que aludía con frecuencia en alguna que otra carta a sus amigos.



RETRATO DE LA FAMILIA DEL INFANTE D. LUIS DE BORBÓN, 1783. GOYA. Fundación Magnani Rocca, Parma.

C. Los autorretratos “para Goya, el arte del autorretrato era un modo de luchar a brazo partido consigo mismo. La prolongada auto-observación en un espejo significa el examen de su propia existencia en los momentos críticos de la vida. No hay muchos autorretratos de Goya”⁸⁷.

Que nos otros sepamos, hay unos treinta autorretratos entre dibujos preparatorios, grabados y óleos, y de estos últimos, no siempre su autorretrato fue el único motivo del cuadro, sino que aparece, como hemos visto en el “Retratos de la familia del Infante D. Luis de Borbón”, de forma anecdótica, coyuntural o secundaria.

⁸⁷ BIHALJI-MERIN, N O. *GOYA entonces y ahora*. Madrid: Encuentro, 1983, p. 54.



AUTORRETRATO, 1771-75. GOYA.



**(Autorretrato a la derecha, joven).
Iglesia de San Francisco el
Grande, Madrid). SAN
BERNARDINO DE SIENA
PREDICANDO ANTE ALFONSO V
DE ARAGÓN, 1781-1784. GOYA.**



**El conde de Floridablanca, 1783-
1783. GOYA.**



AUTORRETRATO, h. 1783. GOYA.



**AUTORRETRATO EN EL TALLER,
1790-95. GOYA.**



AUTORRETRATO, 1795-97. GOYA.



AUTORRETRATO CON TRICORNIO,
h. 1790-95. Dibujo. GOYA.



Dibujo preparatorio para El sueño de la razón produce monstruos (detalle) ,1797.
(Autorretrato al fondo). GOYA.



ESTUDIO PARA AUTORRETRATO,
1795. GOYA.



AUTORRETRATO, 1797-99. Dibujo preparatorio para Los Caprichos.
Lápiz sobre papel. GOYA.



AUTORRETRATO h. 1797-1800. GOYA.



AUTORRETRATO, 1815. GOYA. Museo del Prado.

Según J. Wilson-Bareau, “Goya analizó su parecido en varias ocasiones a lo largo de su dilatada vida, (...). Algunos de estos autorretratos son representaciones directas de su imagen visto en el espejo”.

7.5. ANÁLISIS DE LA OBRA PLÁSTICA DE GOYA.

“GOYA renueva profundamente el panorama pictórico español de su tiempo. Y su influencia se prolonga más allá de nuestras fronteras.

El impresionismo, Klee, Kandinsky, el surrealismo, los futuristas, el expresionismo abstracto... Todos, con mayor o menor intensidad, se inspiran en él o reconocen en la obra de Goya rasgos premonitorios de la suya.

Como artista, Goya fue configurándose a partir de una serie de influencias y experiencias vitales: el influjo italianizante, su amistad con Bayeu, la admiración por Velázquez. Sin embargo, paulatinamente fue despojándose de ellas para acabar creando su propio estilo”⁸⁸.

Creador de nuevas técnicas y modalidades, audaz en el tratamiento de los temas, original en el uso de recursos técnicos y expresivos, GOYA consigue un estilo suelto y atrevido que introdujo inquietudes desconocidas hasta entonces.

En los años finales de su vida, aislado en la soledad de su sordera y sumido en el pesimismo y la tristeza, su estilo franco y directo reflejó la miseria de la condición humana.

Pintó en toda su crudeza la insensatez de la guerra y las tendencias más abyectas del hombre.

Los comienzos de GOYA en la pintura fueron en el taller de José Luján. Siendo rechazado para la obtención de una pensión en Italia, optó por ir con sus propios medios, y una vez allí aprendió la técnica del fresco.

En 1775 se traslada a Madrid, donde contrae matrimonio con Josefa Bayeu y comienza a trabajar en los talleres reales como cartonista de tapices; esto le sirvió a GOYA para sacar a relucir la frescura de los temas populares.

⁸⁸ MORALES MARÍN, J.L. *GOYA. Los genios de la Pintura Española, Madrid: SARPE S.A. 1990, p.2.*

Los éxitos de estos cartones hicieron que poco a poco se fuese ganando el aprecio profesional de los Reyes.

De 1783 hasta 1792 el pintor vivió una de sus mejores etapas, ya que se convierte en el pintor de moda en la corte y realiza retratos y encargos para, entre otras, la Duquesa de Osuna y la Duquesa de Alba. Retrató a las mejores familias del momento con una gracia exquisita y una profunda verdad. No eran muy de su gusto los retratos de aparato, en los que lo accesorio acaparaba la atención. El captar la psicología del personaje era lo que más le preocupaba, aunque en las telas logra deslumbradoras calidades. En 1788, tras la muerte de Carlos III, es nombrado Pintor de Cámara por su sucesor Carlos IV. Es entonces cuando se inicia en una magnífica serie de retratos de la familia real.

En 1793, época conocida como su **primera gran crisis**, por la sordera, como hemos repetido anteriormente, sus retratos alcanzan su mayor madurez, y, de lo que no hay duda, nos da una versión muy personal de todos sus retratados, como en el retrato de “Francisco Bayeu” (1795) o “La familia de Carlos IV” (1800-01).

Podemos observar en los temas religiosos el naturalismo y muchas veces una pincelada tan fogosa que nos puede recordar incluso al expresionismo.

En 1794 logra ser nombrado primer pintor de Cámara y retrata sin descanso a la familia real. Su carrera se ve truncada en 1808 por la invasión francesa. Los horrores hicieron mella en la personalidad del artista, que pintó la guerra no como algo “bello”, como se había representado hasta entonces, sino que la recoge en sus obras como un cúmulo de tragedias.

Ésta es la que se conoce como una **segunda crisis**, deja de pintar y se dedica al dibujo y al grabado. Su obra gráfica es fascinante.

Terminada la guerra vuelve a trabajar como pintor de Cámara, ahora de Fernando VII. En esta época la pincelada del artista se vuelve más sintética y expresivo; sus brochazos tienen un enorme efecto y en el año 1815 realiza retratos de los diestros más famosos de aquel tiempo, pero ya se empieza a

observar una inclinación hacia lo macabro y una muestra de ello son sus pinturas de la *Quinta del Sordo*, en la que vivió. Son pinturas dominadas por los tonos grisáceos, y una pincelada larga y gruesa y cargada de materia.

El final de su vida lo pasó en Burdeos (Francia), ciudad a la que acudió en el exilio, como dijimos anteriormente.

8. CONCLUSIONES DEL BLOQUE 2.

APORTACIONES DE DURERO, REMBRANDT y GOYA

8.1. Relaciones entre DURERO, REMBRANDT y GOYA.

Aquí señalaremos los rasgos comunes y las diferencias que encontramos entre DURERO, REMBRANDT y GOYA ya que sus épocas de actuación son colindantes, y si bien, obviamente, cada siglo en el que trabajaron tiene sus propias peculiaridades. No obstante, no deja de saltar a la vista que tienen más puntos en común REMBRANDT y GOYA (por compartir ambos técnicas y gustos del Barroco) que ambos respecto a DURERO.

En qué se asemejan:

- En primer lugar, DURERO, REMBRANDT y GOYA comparten el ser los artistas que fijaron gran parte de las bases del retrato clásico, y además, se autorretrataron numerosas veces, dando lugar, también, a crear tendencia en el autorretrato del artista, y ayudando a este subgénero a difundirse y normalizarse.
- Los tres trabajaron el grabado (sobre todo, aguafuerte y aguainta en el caso de REMBRANDT Y GOYA). Dominaron las técnicas propias de cada lugar y momento en cada caso, pudiendo denominárseles como auténticos genios en estas disciplinas, que aprendieron y trabajaron ellos mismos como maestros. Aunque si bien REMBRANDT estaba más apegado a tipos renacentistas y manieristas de representación (dada la época), y se limitó a composiciones barrocas de inspiración clásica (menos en sus autorretratos), GOYA trabajó todos los registros del grabado, con composiciones libres y brillantes que llamaban la atención por su rica y amplia gama de temáticas, aun hoy objeto de sesudos estudios. DURERO, como ya vimos, tuvo predilección por la xilografía, pero dominó también otras técnicas y sus tratados estuvieron bien ilustrados con sus grabados, llenos de belleza y pedagogía a la vez.
- También, y como parte del proceso lógico del trabajo grabado, realizaron gran cantidad de estudios en dibujos, plataforma de las planchas para la

estampación, pero que constituyen por sí mismas obras de arte por antonomasia. En el dibujo, en los bocetos o esbozos se pueden hallar las bases de, no sólo la creatividad en uno de sus estados más puros, sino la magia de los trazos, los titubeos o las decisiones, “la mano” del pintor propiamente dicho. Y observamos que los tres son geniales en estos dibujos preparatorios.

- A parte del dibujo como base, y el grabado, los tres trabajaron con la técnica del óleo, aunque DURERO pintó óleo sobre tabla sobre todo.

- REMBRANDT y GOYA (al contrario que DURERO) se aíslan del mundo social y académico así como de modas en la pintura, se apartan conscientemente del mundano y de la alta sociedad a la que en su momento “sirvieron”, y los dos murieron en la soledad como personas casi anónimas, fuera de las opulencias de la corte o del ambiente burgués al que un día pertenecieron. Los dos dejaron de lado los convencionalismos en el arte (y en sus vidas en general). Quizás por que son individualistas, acercándose al espíritu libre de tiempos más contemporáneos (cosa que hace de ellos que esté siempre en la actualidad de nuestros estudios, reflexiones, interpretaciones y modelos a seguir). GOYA se aisló a partir de su sordera (aunque esta es una explicación sólo en parte de lo que da pie a su inhibición), y REMBRANDT se fue enclaustrando a favor de su coleccionismo de arte y objetivos históricos a partir de su pérdida tras su fiasco económico y de enviudar, y perder a sus hijos sucesivamente.

- Los tres pintores evolucionaron de manera importante y evidente dentro de su propia trayectoria, mucho más que otros artistas de su generación y de fama similar.
- Tanto REMBRANDT como GOYA, gustaron de las mujeres como podemos comprobar en el análisis de sus vidas y obras, y utilizaron a sus amantes (y esposas y otros familiares cercanos) como modelos en sus obras. Y los dos representaron temas eróticos e íntimos sin excusa de escenas de escarceo amoroso y mitológico o alegórico (aunque REMBRANDT utilizó también mucho, como ya comentamos, la excusa del tema bíblico. Respecto a

DURERO, sin embargo, hay latente en su vida y obra una tendencia a la homosexualidad quizás; pero sea cual sea la causa, apenas se le conoce relación con otras mujeres que no fuera su esposa, con la que convivió poco (y por que é sta m urió pr onto), o alguna retratada. La mujer es tá presente en su obra a través de retratos numerosos, como Virgen, y , principalmente, en temas mitológicos, pero sobre todo en el ámbito del estudio de anatomía, moda y otros detalles, en dibujos y grabados, más que en pintura.

- De todos modos, mostraron a la mujer de forma personal, al margen de las modas del momento, aunque también contribuyeron, a su vez, paradójicamente, a crear una imagen de la mujer ideal en cada una de sus épocas y momentos, a través de sus retratos.
- Los tres artistas pueden relacionar sus actividades, todos investigan para innovar, aunque DURERO y GOYA viajarán a Italia para aprender novedades y técnicas, y estudiar a los clásicos de la antigüedad a través de la pintura del Quattrocento, y REMBRANDT lo haga sin salir de Ámsterdam.
- Todos van saltando la pincelada hasta el final de sus vidas, sobre todo REMBRANDT y GOYA, de manera más evidente, y a estos se les puede denominar como pre-románticos y precursores de la técnica impresionista. Desdibujan y se alejan de la pincelada apretada, de la línea a favor de la masa de la pintura, del brochazo certero para dar forma a los elementos de sus obras. Porque ven en la luz y el color los elementos esenciales de su arte, y por ello ahondan en lo pictórico en sí y en la materia pictórica, el óleo (aunque GOYA aprenderá a hacer frescos y realizará numerosas obras al temple también aquí saltará la pincelada a favor de la creación de una atmósfera que con la línea sería imposible conseguir, por ello, entre otros motivos, se fue alejando tanto de los preceptos de la moda que se le "echaba encima", el Neoclásico y sus estrictas normas a lo Mengs o David). REMBRANDT, además, va acortando la propia pincelada, suelta de por sí, a lo largo de su obra. Pero ninguno de los dos abandona el detalle de elementos como puntillas y demás complementos lujosos en los trajes o

ropajes de sus cuadros, consiguiendo efectos desconcertantes a sus contemporáneos y aun hoy día (basta recordar *La novia judía* o *La familia de Carlos IV* para visualizar el preciosismo de los detalles que engalanan a los personajes de ambos cuadros y que en sus tiempos hicieron las delicias de su público, reconciliándole en cuestiones menos aceptadas por estos).

- Todos fueron “olvidados” por la siguiente generación de artistas, pero rescatados, analizados y ensalzados por la crítica y la Historia del Arte hasta nuestros días. Una vez más, quizás DURERO, se salga más de esta tónica del olvido.
- A ninguno se le conocen discípulos directos importantes, tanto porque fueron geniales y eclipsaron a sus posibles ayudantes y seguidores, como porque trabajaron de forma bastante individualista (pese a que REMBRANDT dio clases como profesor y llegara a tener aprendices en su taller que le ayudaban con determinados encargos).
- Los tres se relacionaron con el Renacimiento italiano a través de diversas fuentes, puesto que los tres admiraron el arte del Renacimiento Italiano y lo utilizaron como fuente de aprendizaje. DURERO de forma más cercana, pues formó parte del Renacimiento en general, admirando de forma especial a Leonardo da Vinci (se le llegó a denominar el Leonardo del Norte), REMBRANDT admiró a Tiziano y a Rafael y aprendió de sus obras tanto como de Rubens, que a su vez admiró a DURERO; y por supuesto, REMBRANDT (junto con Rubens y Tiziano, entre otros) influirá sobre manera en Goya, a través incluso de Velázquez. Goya siguió las enseñanzas de Rafael Mengs en sus aspectos más academicistas, pero también asimiló a Teniers o los frescos italianos (de los que aprendió in situ) abriendo paso a un estilo que más tarde absorberán tanto los románticos como los impresionistas (como Manet, Oton Dix) o el mismo Picasso posteriormente.

- Los tres se relacionaron con la alta burguesía y la nobleza, entre quienes realizaron infinidad de retratos; tanto, que podríamos considerarlos como “reporteros gráficos” de su tiempo, al mostrarlos con las modas del momento y sus gustos, y por tanto servirnos hoy día, de documento para la historia.
- Además, los tres se movieron bien en sociedad en momentos determinados, sobre todo DURERO (siempre), y tuvieron escenas que apoyaron y dinamizaron sus carreras.
- Sufrieron, por igual, los altibajos de las épocas históricas que les tocó vivir, en el terreno político (con guerras, como el caso de GOYA) y religioso (la Reforma en el caso de DURERO). Aunque esto no se observe directamente en sus retratos, sí que es algo que influyó en sus personalidades artísticas en general.
- Muestran, de distinta forma, cada uno de ellos, su crítica a la sociedad que les circunda.
- Se puede decir que se “adelantaron” a la fotografía, con sus poses, el realismo de sus retratos y la búsqueda de captar la esencia de sus retratados. Aunque realmente lo que hicieron fue crear las fuentes de las que luego bebería la fotografía en sus inicios (principalmente la fotografía pictorialista) y hasta hoy día.
- Todos practican el naturalismo, en la búsqueda de la proporción, la estética, y la belleza de la época.
- DURERO (dentro de los límites del idealismo renacentista) y REMBRANDT, estudian la psique hasta sus últimas consecuencias, sobre todo, en sus autorretratos. GOYA también retrata el estado de ánimo y el alma, pero de forma más evidente en el conjunto de la obra en grabado, dibujos y sus

pinturas negras; aunque es emblemático su trabajo psicológico en el gran cuadro de la Familia Real, “La familia de Carlos IV”, de 1800, en el Prado hoy. Sus óleos se movían entre lo galante y el dramatismo, con la fuerza de las miradas que retrataba.

- Los tres artistas nos muestran en sus obras una reflexión sobre el paso del tiempo. Especialmente lo podemos observar en sus autorretratos.



Retrato de la madre de Durero,
1514. DURERO. Dibujo.



AUTORRETRATO como Zeuxis,
1669. REMBRANDT.



GOYA CON SU MÉDICO,
(Autorretrato), 1820. GOYA.

En estos autorretratos y retrato de la madre de DURERO, los tres pintores se adelantan a la muerte (el de la madre de DURERO fue realizado dos meses antes de la muerte de ella) y con un realismo extremo nos muestran sus miedos, el dolor, su enfermedad y su vejez y de alguna manera, también nuestra existencia de manera directa. Representa de forma casi “impúdica”, la vejez, la enfermedad, la muerte y la carencia material o afectiva y lo feo. Ellos son conscientes de esta decadencia y la pintan para adelantarse a la muerte que normalmente no se muestran porque no gusta, de manera que ellos son valientes u osados.

Ellos nos han mostrado claramente estos temas escatimados por tantos otros artistas y retratistas:

“Tal vez sea la verdadera obra de arte un encuentro milagroso del alma y las cosas, en la que el éxtasis, la emoción, el placer o la verdad que estremece la existencia se revelan, aunque sólo sea en el instante fugaz y misterioso de una totalidad musical, un acento colorística o la figura de un gesto como algo más perfecto que nos otros mismos. Y acaso pueda esbozarse una definición de la obra de arte, más acá de los valores compositivos, comunicativos, lingüísticos que de todos modos la determinan en su realidad objetiva, en su valor de mercado, y en su significado funcional. Al fin al cabo, ella es también, o en primer lugar, este acto simple y complejo de afirmación de artista en una rara capacidad más bien propia de equilibristas, saltimbanquis, entretenedores y payasos: dibujar en el instante de una nada aquel gesto casual, capaz de resumir el mundo y justificar por ello nuestra existencia en su real precariedad. Ese es el lado trascendente, intemporal, eterno, de la obra de arte. Su otro lado, empero, es finito y temporal, lo efímero y contingente. Por eso una obra puede ser también documento, crónica de su pequeña historia y de la historia pequeña, de las angustias y esperanzas de su tiempo”⁸⁹.

- Los tres coinciden en el retrato como investigación, buscando el retrato “puro”. Crean y experimentan anhelando pintar el retrato “vivo” y “absoluto”, de forma incansable hasta su muerte.
- Los tres se interesaron por la realidad estética, sin temer lo feo, cruel o sórdido; algo que nos hace pensar en que buscaban la verdad intrínseca de las cosas, de la vida o de sus retratados, con sus obras.
- Muestran gran espiritualidad en sus obras, y en sus retratos, sobre todo REMBRANDT y G OYA. Los dos últimos recurren al tenebrismo para conseguir efectos mejores, pero incluso DURERO utiliza el claroscuro en su Autorretrato con pelliza.

⁸⁹ SUBIRATS, EDUARDO. Pequeño manifiesto estético-sociológico. *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, 1990, vol. Dic, nº. 73, p. 61.

- Los tres marcaron un estilo propio en cada una de sus épocas y sirvieron cada uno, de eslabón para el siguiente.
- Tanto los retratos y autorretratos de DURERO, REMBRANDT como GOYA, trascienden a nuestra época contemporánea y son estudiados aun, y sus obras son revisadas, en la actualidad, de manera constante. Aun siguen sirviendo de referencia a numerosas obras en siglos posteriores.
- Los tres unos adelantados a su tiempo entre los suyos. DURERO en su visión humanista que le acercó al Renacimiento italiano y que sirvió para introducirlo en el Norte de Europa, contribuyendo al propio Humanismo en las Artes. REMBRANDT fue un adelantado en el espíritu libre como creador, innovó tanto en pintura como en el grabado y en la óptica sobre sus temáticas y forma de representar a sus retratados y retratadas (al margen de las normas establecidas). GOYA sabemos que estuvo apartado de la vida mundana por sus ideales, y se adelantó al Impresionismo con su pincelada suelta a base de manchas de luz, como en la Lechera de Burdeos sobre todo, y en tantas otras obras anteriores, en los detalles de los ropajes de sus retratados, sobre todo los de la corte.
- Resumiendo, consideramos que los retratos de los tres pintores son como una puesta en escena creada por ellos en sus talleres con cinco elementos artísticos fundamentales: actor, espacio, luz, color y tiempo. Actores son ellos mismos ante el espejo en sus autorretratos y sus modelos son actores en las puestas en escena de los artistas para pintar sus retratos.

En qué se diferencian:

- REMBRANDT y DURERO muestran una mayor espiritualidad (incluso misticismo REMBRANDT) que GOYA. Éste último y REMBRANDT, recurren al tenebrismo barroco en muchas escenas para resaltar esa característica

forma de iluminación que emanan del interior de sus personajes (el foco de luz no es naturalista como en sus contemporáneos). DURERO, pese a que no utiliza el claroscuro exactamente, por ser anterior a esta técnica pictórica, en su Autorretrato con pelliza, se vuelve más oscuro en su paleta para mostrarse cercano a Cristo en este retrato lleno de religiosidad y misterio.

Con respecto a REMBRANDT, es curioso que hasta un elemento inerte, como es el “Buey desollado”, conforma el centro de una pintura y enana también esa luz misteriosa e íntima que caracteriza a sus obras, como si él diera igual importancia a una escena de *Emaús* que a una pieza de carne. Hasta podríamos aventurarnos a decir que el buey también es un retrato (con todas las salvedades), el retrato de la muerte antes de la descomposición, un retrato en la realidad más cruda y veraz (sin subjetividad salvo por la iluminación artística e ideal).

Aquí, en ambos ejemplos de la escena de la *Cena de Emaús*, radica uno de los hitos que moderniza en la pintura (sin saberlo, en su momento, el propio REMBRANDT). Él transforma el objeto de la pintura, y no considera que se tenga que realizar una obra bajo las estrictas normas del decoro o para ensalzar a Dios o a unos de terminados hombres, sino que la pintura puede representar la realidad por encima del motivo. El fin del arte es el conocimiento, la expresión de la verdad, no sólo la muestra de un mundo “ideal”, “platónico”, donde la belleza está por encima de todo, donde la moral y la enseñanza de lo perfecto es el fin último; donde, para ir más allá de lo pictórico en sí, el halago y la pleitesía a los mecenas es la finalidad de la existencia de los artistas.



LA CENA DE EMAÚS (detalle), 1629. REMBRANDT.

LA CENA DE EMAÚS (detalle), 1648. REMBRANDT.

- También, dentro de la lógica de su tiempo, DURERO utiliza más el dibujo en su pintura, y el diseño que la emoción, a diferencia, en ambas cuestiones, de REMBRANDT y GOYA.
- REMBRANDT aportó a su época y lugar su espiritualidad, que casi llega al misticismo por las temáticas elegidas y por sus peculiaridades pictóricas entre las que se halla su destreza en la iluminación (a base de una técnica muy elaborada sobre la que ya hemos incidido antes, desde el interior de las propias figuras y rompiendo con el estilo naturalista del momento en Holanda). Será distinto a sus contemporáneos, conformará un universo individualista, pero será, a su vez, y al estar encavado en los principios barrocos de dinamismo en las composiciones (escenografías y profusión de detalles) uno de los exponentes del Barroco.

Además conocemos su ánimo poco mitómano (no era amante de los temas heroicos, ni mitológicos ni alegóricos por ello), cosa que muestra en el tratamiento casi humilde de las escenas religiosas, centrándose, con el paso del tiempo en la figura de Jesucristo, personaje más humano, más que en los grandes personajes del Antiguo Testamento, tan utilizadas en la época; aunque esto puede estar influenciado por el protestantismo, también da muestras de su carácter y sentimiento intimista (como hemos resaltado ya) del hecho religioso.

- Otra diferencia entre REMBRANDT y GOYA es que éste se implicó más, explícitamente, contra la política de sus monarcas (en concreto de

Fernando VII) y contra la política eclesiástica del momento y la absurda religiosidad y superstición e incultura del pueblo llano, así como de la doble moral de la sociedad en general, y, por supuesto, contra la barbaridad de la guerra en sí misma. Fue más crítico con el devenir de su tiempo y la situación social, política y cultural de su país. Siendo también más activo en cuestiones docentes (recordemos que llegó a ser el director de la Real Academia de las Artes de San Fernando) y de la corte antes de su progresivo retiro *espiritual* y artístico. DURERO, por su parte, sabemos que se implicó mucho en la Reforma protestante con Lutero.

GOYA aportó a su época su gran visión crítica tanto de cuestiones generales como concretas desde la propia pintura y su manera de entenderla. Da un paso más, como REMBRANDT, (aunque sin ser conscientes de ello en toda su amplitud) en la puesta en valor del artista como tal, al buscar el individualismo y no seguir las modas de forma adocenada, aunque dejen de obtener los privilegios (económicos o de otro tipo) y halagos que es to comporta.

- En DURERO encontramos gran gusto por su propia imagen, y una autocomplacencia en sus autorretratos que no encontramos en GOYA o REMBRANDT, pero es algo también inherente al momento del Renacimiento, en la búsqueda de las proporciones, el equilibrio y la belleza perfecta e ideal, aunque basada en lo humano (su estudio, sus medidas...)
- El erotismo está presente, pero es expresada de muy distinta manera en cada uno de los tres pintores; en el caso de DURERO sería sensualidad más bien.

8.2. Aportaciones al retrato en REMBRANDT: autorretratos.

Dentro del género retratístico, la aportación de REMBRANDT al autorretrato, como subgénero, diríamos, es de gran interés y valía, y ha influido

en los de más, por ello hacemos hincapié en él. Pocos artistas se han autorretratado tantas veces como REMBRANDT. Podemos mencionar del siglo XX, Cézanne, Van Gogh o Schiele. También se han retratado unas cincuenta o sesenta veces.

Sobre las nov edades que aportó REMBRANDT, el filósofo, Georg Simmel, afirma que:

"El retrato de REMBRANDT contiene con esta acumulación o a modo de ella, la movilidad de la vida psíquica, mientras que el retrato clásico no sólo es intemporal en el sentido del arte en general, es decir, independiente de la posición entre un antes y un después del tiempo universal, sino que en sí mismo, en el orden de sus momentos, posee una inmanente intemporalidad. Por eso los más ricos y conmovedores retratos de REMBRANDT son los de gente vieja porque en ellos pasa a primer plano un máximo de vida vivida, en el retrato de jóvenes ha alcanzando lo mismo sólo con un cuadro de Tito a través de un viaje de la dimensión, puesto que aquí, en cierto modo está acumulada la vida futura con sus desarrollos y destinos y es intuible como el presente de una sucesión futura tal como al lálor a de la serie temporal y a sucedida."⁹⁰

Lo que plantea Simmel sobre la "temporalidad" del retrato de REMBRANDT no sólo constata la inestabilidad de la identidad humana en nuestra época, que es de por sí fluidamente cambiante, sino su hiperfragmentación individualizadora, lo que exige una perspectiva o visión existencialista. En cualquier caso, el masivo triunfo del, vamos a llamarlo así, "retrato hiperrealista contemporáneo", propiciado por la sofisticada tecnología visual, no ha terminado en absoluto con la dimensión ilusionista del arte del retrato, o si se quiere, con lo que éste tiene de "interpretación" no sólo psicológica. Por otra parte, tampoco el avance de la tecnología en pos de un rediseño artificial del propio rostro, convertido así en la "máscara de una máscara", ha podido poner coto a la gran fluidez expresiva de los rostros

⁹⁰ CALVO SERRALLER, F. *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza. Fundación caja de Madrid, 2007, p. 7.

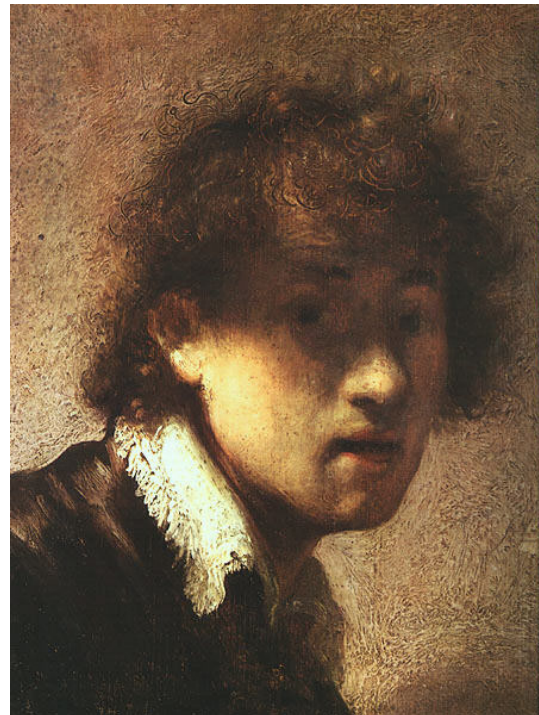
actuales. No lo ha podido hacer desde el punto de vista psicológico o social, pero tampoco desde el más efímero punto de vista estético, pues lo estético también puede estar marcado por la inestabilidad del cambio, y por el propio cambio, en ocasiones. Así pues, según expresa Simmel, no es que ya no exista un canon de belleza, sino que todos los modelos sucesivos llevan una especie de marca de caducidad.

REMBRANDT consiguió realizar retratos atemporales, así como contribuyó a la inmortalidad del Género Retratístico, aún vigente, hoy día, en la pintura, aunque las artes visuales caminen también por otros derroteros, como abriéndose caminos entre las nuevas herramientas de las nuevas tecnologías y ante las nuevas necesidades de consumo y mercado.

Autorretratos de REMBRANDT (1606 – 1669):



AUTORRETRATO, 1628-29. REMBRANDT.



AUTORRETRATO, 1629. REMBRANDT.



AUTORRETRATO, 1628-29. REMBRANDT.



AUTORRETRATO, 1629. REMBRANDT.



AUTORRETRATO, 1629. REMBRANDT.



AUTORRETRATO, 1645. REMBRANDT.



AUTORRETRATO, 1655. REMBRANDT.



AUTORRETRATO, 1658. REMBRANDT.



AUTORRETRATO, 1659. REMBRANDT.



AUTORRETRATO, 1663-69. REMBRANDT.



AUTORRETRATO SONRIENDO ("AUTORRETRATO COMO ZEUXIS"), 1667-68. REMBRANDT.



AUTORRETRATO, 1669. REMBRANDT.

REMBRANDT nos trae lo inmortal en sus retratos y autorretratos, en cuanto a la técnica pictórica y en cuanto a aspectos formales, al salirse de las normas del retrato al uso en el momento artístico de la Holanda del siglo XVII, como al valerse del recurso de vestir a sus retratados (y a sí mismo en muchas ocasiones) con indumentarias extravagantes de lugares remotos y exóticos, y de otras épocas.

Autorretratarse también es una forma de estar con uno mismo. El pintor se refleja recurriendo a su verdad. La relación del pintor con el tiempo es motivo estelar de los autorretratos en los que se vincula a la fugacidad de la vida y la inmortalidad del arte. En buena medida los autorretratos reflejan la afirmación y el sacrificio de los artistas ante un mundo, muchos de ellos reflejan la relación, más o menos interiorizada, del pintor con su pintura y a veces globalmente con la pintura. Una modalidad decisiva de la autorrepresentación

sea el reflejo del curso temporal del artista, el registro de las edades de l hombre, la presencia cotidiana de la fugacidad y de la muerte.

La autoafirmación y el amor narcisista a la propia imagen son factores importantes.

A través de los siglos todos nos parecemos sospechosamente a los demás. Nos comunicamos a través de nuestras miradas y gestos. Muchos rostros son semejantes y nos parecen familiares, como a firma Richard Wollheim en su libro "La pintura como arte": "nos introduce en una concepción de la naturaleza humana como universal y permanente, a través de las culturas y de la historia"⁹¹. Nuestro posicionamiento al respecto es que los conceptos humanos elementales como: la vida, la razón, las emociones, el tiempo en relación al espacio y lo óptico, el sufrimiento y la muerte, por ejemplo, son universales, como apreciamos en este texto de Heidegger:

"Cuando se habla del *espacio y el tiempo*, también la espacialidad parece constituir una determinación fundamental del *ser ahí* paralela a la de la temporalidad. El análisis temporal-existencial parece llegar, por ente y con la espacialidad del *ser ahí*, a un límite, de tal manera, que este ente que llamamos *ser ahí* deba calificarse correlativamente de *temporal* y también de *espacial*. Si la espacialidad del *ser ahí* está *abarcada* por la temporalidad en el sentido de la fundamentación existencial, también es diversa esta relación, que se trata de aclarar en lo que sigue, del primado del tiempo como procesos psíquicos las representaciones empíricas de lo *ante los ojos* en el espacio, y el ponerse delante en el tiempo también lo físico por medio de este rodeo, no es una exégesis ontológico-existencial del espacio como forma de la intuición, sino la comprobación óptica del transcurrir en el tiempo lo psíquicamente "ante los ojos"⁹².

⁹¹ WOLLHEIM, RICHARD. *La pintura como arte*. Madrid: Visor, 1997. Título original, p. 111.

⁹² HEIDEGGER, M. *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1944, pp. 396-397.

**BLOQUE 3. EL RETRATO Y AUTORRETRATO
CONTEMPORÁNEO. S. XX-XXI.
LA RETRATÍSTICA EN PICASSO, BACON Y WARHOL,
Y EN FREUD, RICHTER Y CLOSE.**

9. GENERALIDADES DEL RETRATO Y AUTORRETRATO CONTEMPORÁNEO

“Hubo un tiempo en que el rostro se consideraba el lugar mismo de la humanidad. Lo que fundamentalmente definía la humanidad en el ser humano, en la especie humana, no era el cuerpo, ni la cabeza siquiera, ni por supuesto los diversos apéndices: manos, piernas, brazos, sino el rostro”.⁹³

9.1. Definiciones de Arte Contemporáneo.

Por arte “contemporáneo” en sentido literal entendemos el arte que se ha producido en nuestra época: el arte actual y presente concreto.

No obstante, la fijación del concepto se hizo históricamente en un determinado momento y el paso del tiempo lo fue alejando cada vez más del espectador contemporáneo a la época en la que se acuñó el término, como no ha habido una renovación excesiva en la terminología desde entonces, encontramos que el término “arte contemporáneo” puede dar lugar a error si no se delimita bien en qué sentido se utiliza y qué época o corrientes abarca⁹⁴.

Los distintos significados para el concepto de contemporaneidad aplicado al arte puede ser entendido de así:

- Extendido al arte de toda la Edad Contemporánea (que comienza a finales del siglo XVIII)
- El arte del siglo XX iniciado por las Vanguardias artísticas (y según quien maneje este criterio, abarcaría hasta hoy día, o hasta la corriente denominada postmoderna, aunque entre en juego otro término ambiguo y que también hay que definir bien, “arte moderno”⁹⁵).

⁹³ RUIZ DE SAMANIEGO, A. La pérdida de nuestros rostros: Retratos. En: *Cuadernos del IVAM*. Valencia, nº 04. 2005, p. 40.

⁹⁴ MILICUA, JOSÉ; SUÁREZ, ALICIA; VIDAL, MERCÉ. “El arte como escenario del arte” en *Historia universal del arte V-IX*. Madrid: Editorial Planeta. 1994.

⁹⁵ Para mayor confusión, el concepto de *Arte moderno* no se aplica al *Arte de la Edad Moderna* (siglos XV al XVIII), sino a nuestro arte contemporáneo, porque se aplica no con un criterio cronológico (periodización), sino estético, definido por su ruptura con el academicismo y por su adecuación a

- El arte del mundo en el momento que se definió como término historiográfico: o sea, el posterior a la Segunda Guerra Mundial -1945- (la mayor parte de los museos de arte suelen denominar Arte Contemporáneo a las colecciones de ese período).
- El arte actual, comprendido desde el surgido tras la caída del muro de Berlín (1989) hasta nuestros días.

Nosotros utilizaremos el término “ contemporáneo” (mientras no indiquemos otra cosa) como el arte realizado desde las Vanguardias en adelante, hasta nuestros días. No lo hacemos extensible a la etapa histórica de Edad Contemporánea porque esta se referiría entonces al siglo XVIII, tras la Revolución Francesa y enmarcada en las primeras revoluciones industriales, Nacionalismos, etc. De manera que utilizamos doblemente el término para designar el arte desde las primeras Vanguardias históricas y para el arte contemporáneo a nosotros (en el presente de esta tesis doctoral).

Para algunos historiadores, como Marchan Fiz, el arte contemporáneo es el hacer artístico que se desarrolla en un mismo espacio temporal a su referente.

El arte contemporáneo a nosotros (siglo XXI), se desarrolla desde las teorías posestructuralistas⁹⁶, y a que desde esa teoría se vislumbra la imposibilidad de seguir creando desde los preceptos de la originalidad y la novedad (elementos propios de la modernidad), y en su lugar se toman sus elementos como reinterpretaciones, resignificaciones como giro de significado, con motivo de ampliar el concepto de arte y establecerlo como un acto comunicativo, no sólo como un grupo de preceptos estéticos preponderantes

renovadas y provocativas teorías del arte (arte deshumanizado, arte puro, muerte del arte, crisis del objeto artístico, arte independiente, etc.

⁹⁶ Otro término, posestructuralismo, difícil de definir con exactitud. Los posestructuralistas tienen en común que ponen en tela de juicio (y analizan críticamente por tanto) la corriente Estructuralista desarrollada principalmente por el lingüista Ferdinand de Saussure. Jacques Derrida o Gilles Deleuze están entre el grupo que comenzó siendo estructuralista en sus análisis (puesto que desde el mundo de la lingüística esta forma de pensamiento y estudio se difundió a otras ramas de la ciencia, incluso las artes). En el seno de estas corrientes de pensamiento y análisis posestructuralista nació, por ejemplo, el término "postmoderno", para hablar de cultura y arte como un calificativo, y hecho, dentro del arte contemporáneo (desde la segunda mitad del siglo XX).

según el momento histórico y cuyo fin o principal característica es la belleza o su búsqueda (utilizado belleza como término heredero del ideal platónico).

En lo que sí coinciden numerosos estudiosos e historiadores del arte es que esta forma de entender el arte contemporáneo⁹⁷, desde las Vanguardias, se inician con la obra de Marcel Duchamp (con su Fuente de 1917) y sus cuestionamientos de la institución del arte seguida por los dadaístas de principios del siglo XX a su vez.

Nosotros no debemos pararnos más en cuestiones terminológicas en este momento, por ello continuaremos con la contextualización de este periodo, pero en referencia, principalmente, a los seis artistas que nos ocupan ahora.

9.2. Contexto histórico artístico del Arte Contemporáneo.

Los seis artistas seleccionados pertenecen a una sociedad capitalista-consumista a extremo, y como se cita en “La palabra pintada”, de T. Wolfe, sobre “el curso errático de la historia social del arte moderno”, y como resume la propia editorial en su sinopsis de la obra: “el arte moderno se ha convertido, inconscientemente, en una parodia de sí mismo, obsesivamente devoto de ciertos críticos-gurús hasta el punto de reducción al absurdo en que se ha convertido: tan literario, académico y manierista como la pintura contra la que se había rebelado”⁹⁸.

9.2.1. Nuevo concepto de imagen.

⁹⁷ Como un arte donde la producción significa la reflexión sobre sus propios datos (o referentes), por así decirlo.

⁹⁸ WOLFE, T. *La palabra pintada*. Barcelona: Anagrama, 1999. (texto de la contraportada del libro).

Como en un prisma de mil caras el arte de principios del siglo XX se convierte en intérprete de la compleja realidad espiritual, económica, cultural y político-social de la época.

“Si plenos y mapas, cristales y espejos, microscopios y telescopios abrieron la mirada de la modernidad al universo, permitiendo una configuración científica-simbólica del espacio y la colonización de nuevos mundos, la tecnología de la imagen conforma las topografías de la sociedad actual, su concepción y representación visual del cosmos en la superficie de las pantallas. Desde los viajes espaciales hasta la guerra o la clonación, el mundo se concibe como una galaxia ciberespacial con dimensiones de espectáculo. Las imágenes virtuales se han apropiado y adueñado de la realidad y el acceso al conocimiento, la narración discursiva y la estructura espaciotemporal con que se aprehende y organiza el mundo. Las grandes revoluciones técnicas de los siglos XIX y XX concernieron a la transformación de la naturaleza y a la industria, producción y distribución del objeto y la materia; la revolución del siglo XXI a la desmaterialización y a la tecnología de lo imaginario, así como su control político y su recepción social”⁹⁹.

Contemplamos el mundo a través de una “fábrica de imágenes”. Como un objeto de producción industrial, la realidad es grabada, registrada, archivada, computerizada, clasificada, montada, filtrada, retocada, consignada y distribuida por los canales de consumo, control, comunicación e información.

Los medios de comunicación han impuesto la tiranía de una “guerra de imágenes” pugnando no sólo por el control de la información sino por la economía política de las pulsiones eróticas y fanáticas del ser humano: el sexo, el poder, la posesión y la muerte.

⁹⁹ SOLANS, P. “El espectáculo de las imágenes”, en: Revista Lápiz, 2003, p. 68.

9.2.2. Contexto histórico artístico, de PICASSO a CLOSE.

Cuadro cronológico									
S.XX	años 10	años20	años30	años50	años 60	años70	años80	años90	S.XXI
PICASSO (1881) Málaga-----1973 París.									
BACON (1909) Dublín-----1992 Madrid									
FREUD (1922-) Berlin-----									
WARHOL (1928) Pittsburgh-----1987 Nueva York									
RICHTER (1932-) Dresde-----									
CHUCK CLOSE (1940-) Washington-----									

Los seis artistas que hemos seleccionado dentro del retrato contemporáneo han sido y son un referente en el arte del siglo XX y XXI.

Todos comparten el estar en activo durante los años 60, principalmente, y, menos PICASSO, también la década de los 70. Pero desde PICASSO hasta CHUCK CLOSE, y en poco más de un siglo, los cambios debidos a los avances técnicos y científicos, a los acontecimientos políticos (que incluyen dos grandes guerras mundiales), a las revoluciones en el ámbito de la sociedad, y la economía, han hecho que el panorama de la cultura, y por tanto el Arte, y las artes plásticas en concreto, hayan cambiado y evolucionado más en un siglo y medio que en casi los dos siglos anteriores juntos.

PICASSO vivió las Vanguardias, y contribuyó en gran parte a ellas, en su evolución hacia la contemporaneidad de las artes, FREUD, CHUCK CLOSE y RICHTER se hallan actualmente en los límites de la Postmodernidad, cronológicamente hablando, viviendo la post-postmodernidad, si se nos permite esta licencia en la definición de momento actual.

No obstante, aunque sería demasiado extenso exponer todos los estilos por los que pasan estos seis artistas, hay algo de máxima importancia que los une, y es todo esto: lo figurativo. Incluso aunque algunos, como PICASSO, RICHTER o WARHOL hayan legado a determinados momentos de abstracción; sobre todo RICHTER.

En los seis se compendia parte del transcurrir del arte figurativo desde principios del siglo XX. Y todos han aportado mucho al retrato, como lo hicieran en su momento DURERO, REMBRANDT y GOYA.

En el breve contexto histórico artístico de este capítulo, nos limitamos refiriendo, solamente, a los hitos históricos más importantes que sin duda han afectado a nuestros artistas, intentando seguir un orden cronológico (según su fecha de nacimiento).

Pero aunque cada uno, dentro de uno o varios estilos y técnicas (procesos, técnicas, etc.) tenga su propia forma de abordar la realidad creativa, todos, creemos, comparten una cierta unidad estética general al siglo XX, la de la búsqueda de nuevos horizontes fuera de la relación de Arte y Belleza. Incluso, como el crítico Hals Foster opina, llegando a lo "antiestético".

Tal como señala Poggioli, el fenómeno de "vanguardia" sólo se produce en un tipo de sociedad que, desde el punto de vista político, es liberal y democrática, y, desde el punto de vista económico y social, es burguesa capitalista. Ello conduciría a una pregunta fundamental para comprender la situación del artista y del arte en nuestra sociedad actual, es decir, la organización de la vida artística dominante, presidida por un mercado y la especulación; la especulación sobre la obra de arte ha existido desde la Antigüedad pero es en el siglo XX cuando el peso y la influencia del negocio se convierten en un fundamento esencial de la vida artística.

Desde la Edad Media hasta el siglo XX se han sucedido **tres tipos de organización de la vida artística**: 1) el sistema *corporativo o gremial*, 2) el

académico y 3) el *mercantil*. Los dos primeros interesan en nuestra época también y han existido de alguna manera a lo largo de este siglo.

1) *El corporativo*: a principios del XX, se convierte en punto de referencia, como aconteció en los inicios del Art Nouveau (integración de todas las artes; intento de ruptura entre las Artes Mayores y las Menores o Aplicadas creaciones donde intervienen diversas disciplinas o artes) o en la enseñanza de la Bauhaus.

2) *El académico*, porque es el antagonista más destacado de la modernidad, perdura en ciertas instituciones hasta la actualidad. En este sistema, la formación del artista pasaba por el sometimiento a reglas y modelos cuyo efecto u objetivos eran la consecución de menciones y premios en los salones oficiales. Todo ello abría la posibilidad de obtener encargos oficiales y entrar de lleno en el *estatus* de los académicos. La jerarquía académica decidía el valor de la obra y del artista y aquel que se apartase de los cauces establecidos tenía escasas posibilidades de que su obra se difundiera.

Los artistas románticos fueron los primeros en oponerse al sistema académico al reivindicar la libertad del artista frente a las reglas, pero el momento en el que el sistema comienza a decaer se sitúa en la segunda mitad del siglo XX, cuando se reafirmó una nueva clase social, la burguesía industrial, y comenzó a definirse.

3) *el mercantil*: Desde la iniciativa privada, que no es total, se desarrollaron nuevos mecanismos que permitieron a los artistas darse a conocer y promocionarse ante un público amplio, ante una burguesía que aspiraba a afirmarse con nuevos valores culturales: el sistema mercantil se constituyó a partir de esta nueva situación y apareció la figura del marchante. Se suele considerar al francés Paul Duran-Ruel (1831-1922) como el primero de los grandes marchantes modernos. Organizó exposiciones individuales y colectivas, creó revistas especializadas destinadas a promocionar a los artistas y tendencias, estableció relaciones con el artista a través del contrato, y se

comprometía a adquirir la obra por adelantado a cambio de unas cantidades más o menos regulares, con afán de exclusividad para controlar los precios del mercado.

Es un hecho que desde los años 70 del siglo XX, el panorama del arte cambia como las modas, a velocidades rápidas, debido a la sociedad de uso y consumo en el que nos hemos instalado globalmente.

Los primeros marchantes, una figura fundamental para el artista, y el arte, contemporáneos, se asocian a las Vanguardias históricas y su desarrollo; en el pasado, hallamos importantes nombres de mecenas, patronos o mentores: la iglesia, la nobleza, la monarquía, príncipes o banqueros promotores de artistas y ligados a éstos. Durante la primera mitad del siglo XX, son los nombres de ciertos marchantes los que tendrán un papel preponderante en la difusión y comercialización de las nuevas formas estéticas; así, Ambroise Vollard o Kahnweiler aparecen junto al redescubrimiento de Cézanne, al lanzamiento de PICASSO o a la promoción del Cubismo. Algunos marchantes fueron emprendedores y comprometidos, participando con la función creadora del artista, y anticiparon el gusto y la demanda, desempeñando un rol laborioso y digno en la Historia del Arte Contemporáneo.

Ya adentrándonos en cuestiones más concretas de estas contextualizaciones, empezamos cronológicamente por PICASSO, genio creador para unos, para otros un gran aglutinador de tendencias que supo sacar el mejor partido artístico de cada estética con que trabajó; pero para todos, un artista siempre incansable, como lo están siendo ahora RICHTER o FREUD, y como lo fue BACON (por su longevidad y dedicación al arte).

Cuando PICASSO llega a París, y comienza a tener una impronta personal, ya se han empezado a abrir los nuevos caminos desde los que se vislumbran los grandes cambios en el retrato convencional, ya alterado por los postimpresionistas, *fauvistas*, y expresionistas entre otros movimientos a ún

figurativos¹⁰⁰. Con los grandes ismos llegan las grandes transformaciones hacia un arte al que accederá una mayor parte de la sociedad (aunque no tanto como tras el Pop, o hasta el momento de la fotografía actual por ejemplo, con la revolución de lo digital), y junto con el paisaje o el bodegón, el retrato es uno de los “productos” artísticos más consumidos por el mercado de la pintura.

Además PICASSO vivirá el apogeo del gran núcleo del arte como es París, pero también verá cómo ese histórico epicentro se traslada a EEUU, a Nueva York, principalmente, tras la II Guerra Mundial.

Los seis artistas se mueven entre los dos continentes del arte occidental Europa y Norteamérica.

PICASSO, proveniente del modernismo catalán, pero ya es admirador de Velázquez, El Greco y Toulouse Lautrec, además del arte románico del Ampurdán catalán, recoge las enseñanzas y estilos de Cézanne, Van Gogh, Gauguin o Matisse y consigue llegar al retrato como máscara con G. Stein, y a las “Señoritas de Avignon”, retratando perfil y frente a un tiempo, y traspasando el plano del retrato convencional. A partir de él, y gracias a la contribución y arte, a su vez y en paralelo, de tantos artistas que van confluendo en una visión más libre, personal, y no convencional del retrato (como del arte en general), este género jamás volverá a ser visto con las limitaciones del pasado.

Él hace evolucionar el retrato por las estéticas del Cubismo analítico y lírico, por el mayor de los expresionismos y el gestualismo, pasando por el curvismo, o a través de la revisión, picassiana siempre, de REMBRANDT o Velázquez, por ejemplo.

Con él comienza la gran deformación de rostros y cuerpos (como en su “Gran Desnudo”, o cualquier retrato de Dora Maar, o de su hija Paloma, o sus propios autorretratos de los años 70).

¹⁰⁰ Recordemos que PICASSO pasa por, y trabaja, casi todas las tendencias vanguardistas que le tocó vivir, por su forma de trabajar, su concepción del arte, carácter inquieto e indagador, y por su longeva vida profesional y vital. De manera que tenemos en él a una especie de compendio del arte contemporáneo de su tiempo.

Hay muchos otros artistas que contribuyen, sin duda, al cambio de visión y actitud ante el retrato, pero es PICASSO quien hará un resumen de todas las tendencias y quien prepara al artista nuevo desde los años 50. En concreto, BACON o FREUD serían admiradores de su obra, y WARHOL también. Además, PICASSO no sólo aporta al retrato estética y libertad en las formas, también lo hace en su actitud como pintor y como espectador del retratado, desde sus propios autorretratos. Él juega, se divierte y se recrea en el retrato en sí mismo, no sólo como objeto, sino como expresión pura de su ser y de su estar en el mundo.

Con “**Las Señoritas de Avignon**”, PICASSO inaugura el arte del pleno siglo XX, y su influjo llegará hasta nuestros días. Es en esta obra cumbre, en la que trabajará de forma interrumpida desde 1906-1907, hasta terminarla, y que durante años “durmió” en el estudio de PICASSO hasta que fue expuesta en 1916, donde PICASSO vuelca todas sus trasgresiones y todo su saber anterior, con los referentes de las fuentes de las que bebe su intuición, quizás también su reflexión, y sus gustos estéticos. Porque esta obra emana del recién descubierto arte, en Europa, de las máscaras africanas (con sus aristas, cortes y rasgos hiperacentuados), del arte románico (sobre todo escultura religiosa y pintura al fresco) catalán y del sur de Francia, de las piezas y esculturas ibéricas y egipcias y de toda la Vanguardia incipiente, como el caso del *Fauvismo*, con Matisse (a quien PICASSO admiraba y con quien rivalizaba), de donde PICASSO absorbe el colorido, y la libertad de expresión tal vez. Pero no podemos olvidar que gracias a la fotografía (como veremos más adelante sobre PICASSO y el resto de artistas seleccionados) y el cine, PICASSO querrá captar el movimiento que estudia también (como el Op Art y el Arte Cinético) que aportará desde las Señoritas de Avignon al Cubismo. Así como la fragmentación de la realidad (y del realismo hasta entonces conocido, tanto en las artes visuales como en la literatura, por ejemplo), como un espejo roto en mil pedazos.

El caso de esta obra es interesante, al mismo tiempo, porque conocemos muchos de los bocetos que realizó, y todos dan pistas de los pasos que pudo dar en la realización e idea de esta gran obra.



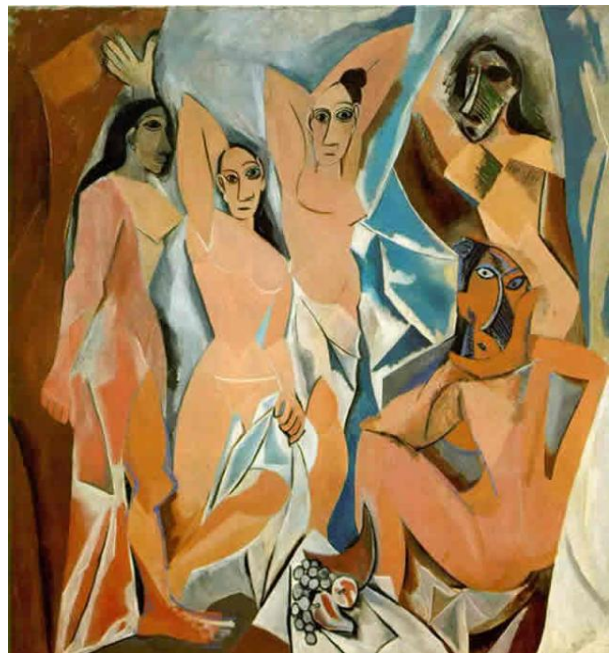
Bocetos para LAS SEÑORITAS DE AVIGNON, 1907.
PICASSO.



Bocetos para LAS SEÑORITAS DE AVIGNON, 1907. PICASSO.



Boceto para LAS SEÑORITAS DE AVIGNON, 1907.
PICASSO.



LAS SEÑORITAS DE AVIGNON, 1907. PICASSO. MOMA.

“Las Señoritas de Avignon”, además, no solo des traza l os c ánones estéticos conocidos hasta el momento, sino que rompe con el pudor temático de las odal iscas e n el baño , en ex posición, esperando a s us hombres d e

manera más romántica y sensual que por lo común, pues se muestran como prostitutas, pese al nombre que suaviza el tema, al ser denominadas señoritas, en castellano¹⁰¹.

Así pues tenemos una quiebra total: estética, formal (que atenta incluso al buen gusto del momento) conceptual y temática. Los tiempos cambian, la visión del hombre contemporáneo sobre sí mismo cambia con el comienzo de un nuevo siglo y sus novedades. Con esta obra PICASSO comulgó con Nietzsche en la visión de un superhombre (él, el pintor-creador) que termina con la idea de dios y que, por tanto, podía cambiar la percepción sobre el cuerpo humano. Y lo hizo en unos años, con estas mujeres desnudas sin pudores, ofreciéndose, fragmentadas, fracturadas, dislocada su perspectiva y puntos de vista; trastocados los distintos planos de representación y cambiando la figuración más o menos convencional (incluyendo aquí el Impresionismo) o realista, por esta, totalmente vanguardista y reaccionaria.

Pero es o sí, aunque es trasgresor, no deja de mirar atrás, hacia la tradición, en el tema de las odaliscas (aunque mostrándolas como meretrices de una calle cualquiera, sin sombra de piedad), en la composición de grupo y en detalles como los paños o la fruta. Aquí muestra al PICASSO del futuro (y al aprendiz de joven, copiando a los grandes, como el Greco o Velázquez), que homenajeará a REMBRANDT, por ejemplo, constantemente.

Continuando con BACON, cuando este comienza en la pintura de forma definitiva, seguirá la corriente en auge del Surrealismo, y tomará la deformación y fuerza de PICASSO, pero tras la II Gran Guerra, cuando ya sea un pintor reconocido, y después, en los 60, la abstracción estará en su apogeo y él irá contracorriente. Recordemos que BACON, que nace a comienzos de siglo XX, primero tuvo una larga trayectoria en el mundo de la decoración y el diseño de muebles y objetos, y hasta finales de la década de los 20 no comienza a pintar inspirado por la obra de PICASSO, como señalamos en el apartado siguiente,

¹⁰¹ Aunque en el título original, *Les demoiselles d'Avinyó*, “demoiselles” ya significa prostituta en francés, y el lugar era *Avinyó*, una calle del barrio gótico de Barcelona, célebre por la prostitución, que no es la ciudad francesa Avignon, como quedó después por el parecido en la pronunciación “Aviñón”.

con lo que no tenemos obra conocida, pictórica, hasta mitad de los años 40 (pues en el 1944 destruye su anterior obra).

En esto coincide con WARHOL, y todos los estudiados en este apartado, todos pintan de forma figurativa cuando la tónica general y el mercado del arte apunta hacia la abstracción, incluso a la abstracción figurativa, el *tachismo*, el informalismo, lo conceptual, lo minimal u otras corrientes, entre tantos movimientos y caminos no figurativos propiamente dicho. O sea, irán contra la moda durante gran parte de su trayectoria, como lo hicieron ya DURERO (al tomar la moda italiana en contra de la pintura germánica, propia de su país), REMBRANDT y GOYA.

Todos ellos “aguantan” hasta que a fines de los años 70 comienza, con el fotorrealismo, entre otros movimientos neorrealistas pictóricos, la vuelta a la figuración, hasta el Nuevo Realismo de los años 80 y los años 90. Además todos (menos WARHOL, por su muerte en 1987) ven el auge, declive y vuelta al apogeo, del retrato.

En cuanto al mercado del arte, PICASSO será paradigma de la estrecha relación de un pintor de éxito con su marchante o una galería a la que ser fiel, pero los demás, vivirán la gran explosión del mercado del arte contemporáneo, con las subastas y las grandes colecciones, cuando en los años 70 (1974) se subasta por primera vez una colección (la primera, de la Colección de la familia Skull), de piezas de arte del momento, contemporáneas plenamente, y no, como hasta entonces, de obras de las Vanguardias históricas como lo más reciente. La obra era de los años 60 y era de Jasper Johns, la pieza era su escultura al vaciado de latas de cerveza “Ballantine’s Double XX”, y se subastó en Sotheby’s.

A partir de ese momento, las Vanguardias históricas (y las más recientes en el tiempo) pasarán a considerarse en el mercado, “clásicos”.

Y con la aparición en el panorama del Pop Art, el serialismo, la serigrafía y otras técnicas de reproducción masivas industriales, el auge de la fotografía y

la figura trascendental de un WARHOL, el arte contemporáneo pasará a ser un producto de uso, disfrute y consumo más (con precios astronómicos, en el caso de las obras de WARHOL y otros artistas).

Desde los años 50, aproximadamente, la sociedad comienza un camino disociado respecto al Arte, y la pintura en concreto: por un lado puede acceder más al gran arte, porque este parece haberse acercado a ella, haber bajado de su pedestal para ilustrados o acomodados, pero por otro lado, cada vez parece comprenderse menos con la llegada de las abstracciones y nuevos materiales desde la desacralización del arte y el artista de manos de Duchamp. De manera que tenemos a un amplio público supuestamente amante del arte que a partir de PICASSO no “entienden” el arte contemporáneo y en muchos casos, y por ello, lo despreciarán.

Así pues, tendremos, por un lado, a los artistas ensalzados del momento (y según estéticas, corrientes y movimientos), a la crítica y al mercado, y por otro lado, al gran público, enfrentados ambos grupos; y todo pese a que, como acabamos de decir, el acceso al mundo del arte es mayor, y que se ha llegado a la democratización del arte.

Además, los museos comenzarán a situarse de nuevo en el panorama artístico como lugares de encuentro y de fusión (o de desencuentro también en muchos casos, entre el gran público y el arte), y no sólo de exhibición. Poco a poco se van transformando según la demanda de los espectadores ávidos de ver y visitar exposiciones (aunque sólo sea por curiosidad y para criticarlas).

Así, a partir de los años 50 y tras trasladarse el núcleo del arte a Nueva York, donde están los grandes capitales y fortunas tras haber sumido en la miseria a Europa la II Gran Guerra, tenemos y a trabajando a cuatro de los cinco artistas aquí tratados (CHUCK CLOSE no nace hasta 1940).

Si en EEUU está el centro de todo movimiento nuevo y el mercado (PICASSO será allí reconocido y valorado como uno de los grandes), Europa está dividida por el muro de Berlín, y el mundo en general dividido por la

Guerra Fría, algo que afectará mucho al pensamiento y obra de RICHTER, por ejemplo.

Otra cuestión histórica importante que debemos remarcar en este apartado, para nuestros pintores, en menor medida para CLOSE, serán los conflictos bélicos, como señalamos en referencia a REMBRANDT y GOYA en sus apartados correspondientes. PICASSO vivirá las dos grandes guerras de adulto, y le afectarán personalmente -sobre todo por la pérdida de amigos artistas y verse señalado como antipatriota dur ante algún tiempo-, aunque intente quedar al margen como artista (y aunque luego se significará por el partido comunista y apoyará desde Francia a la República en la Guerra Civil española). BACON también vivirá ambas guerras (con padre de familia de militares), y RICHTER, FREUD y WARHOL vivirán la II G.M., la Guerra de Vietnam, y CLOSE (junto a FREUD y RICHTER) la primera y segunda guerra del Golfo. En resumen, todos saben lo que es vivir en postguerra (CLOSE de distinto modo, evidentemente, y no de forma directa), de manera que pertenecen a épocas donde saben que la vida puede ser muy dura, tanto en cuestiones económicas como ideológicas y políticas.

La II G. M., además, no sólo traslada el núcleo del arte y el mercado, artistas, críticos y compradores a EEUU, sino que sume al arte en una gran desilusión, como si no sirvieran de nada los ideales que en momentos concretos defendieron. Es la época del gran escepticismo, de evolución hacia otras técnicas y otros materiales distintos para conseguir una obra de arte distinta, para romper con el arte anterior; es el siglo de la decepción de lo que puede el arte y el artista hacer en la sociedad tras comprobar que la muerte del arte preconizada por Duchamp o los dadaístas, o la muerte de la inutilidad del arte, como fomenta Beuys, no es posible. La ideologización del arte comenzada por las Vanguardias se va diluyendo tras los agitados años 70.

Respecto a su posición económico-social de los artistas tratados en nuestro Bloque 2, todos son provenientes de familias acomodadas, o de clase media, incluso al ta, menos WARHOL, que, como ya veremos, al venir de

familia emigrante, la enfermedad y muerte del padre acarreó serios problemas económicos en su pubertad. Aunque PICASSO pasó penurias hasta establecerse, su caso se debió a la diferente posición social y económica que adquirió al trasladarse a París. BACON provenía de una familia de saneada hacienda y costeó sus inicios tras su trabajo como diseñador, y FREUD, pese a emigrar también a Inglaterra desde Alemania (en parte tras la I Guerra Mundial y el nazismo, y ser de familia judía) es nieto del más famoso psicoanalista pionero, Sigmund Freud. Curiosamente, al igual que BACON, no atarrizó directamente en la pintura, sino que antes tuvo otros oficios, en su caso de marino (entre otros) y fue casi autodidacta. Pero ambos se codearon con la alta sociedad en casi todo momento de sus carreras.

9.3. El retrato y el autorretrato contemporáneo. S. XX-XXI.

El retrato, que es, según Calvo Serraller, “uno de los *clásicos* por excelencia, ocupa un lugar muy destacado en la obra de muchos de los artistas más importantes e influyentes tanto de las primeras vanguardias como de los diferentes movimientos de la modernidad”, encontrando a pintores tan distintos como a Cézanne, PICASSO, Van Gogh, Gauguin, Matisse, FREUD, WARHOL, Chirico, Bacon, Grosz, Malevich, Rousseau, Sargent, o Sorolla, entre quienes lo practicaron.

Sin duda alguna, tiene que ver con la expresión y pulsión moderna del momento, con la relación y auto reconocimiento del ser humano, y por tanto del artista. Pero también tiene mucho que ver con el momento histórico y social, ya que, como sabemos: “A lo largo del siglo XX se produce una crisis de identidad en el hombre moderno, así como en la confianza del arte en la veracidad de sus imágenes. La insistencia en que el arte debe ser algo distinto de la naturaleza, incluso antagónico, con la idea de parecido que siempre ha sido la razón de ser del retrato, puede llevar a pensar que el género tendría poco interés para el arte esencialmente no mimético de la modernidad; sin embargo,

no fue así, y basta echar un vistazo a la lista de nombres de artistas que han trabajado este género en el siglo XX¹⁰².

Desde las primeras Vanguardias históricas se habla del retrato como concepto, como retrato del alma, de un paisaje, de sentimientos,...; desde el impulso de la fotografía, y los nuevos medios técnicos y audiovisuales. Hoy día, sólo hay que teclear la palabra “retrato” en un buscador de Internet para ver cómo ha cambiado el ámbito donde se mueve el retrato hoy día. Obviamente, ya no es sólo la pintura la que nos acerca a un retratado, pero, sin embargo, sigue ocupando un lugar importante dentro del género pictórico. Esto se debe principalmente a que mediante el retrato, seguimos llegando al interior del alma humana, directa y desnudamente, sin coartadas intelectuales, como pueden utilizar, por ejemplo, el cine o la fotografía y la literatura, creemos.

El concepto y la práctica del retrato contemporáneo han ampliado sus horizontes y posibilidades, y sobre todo se ha transformado en un género infinitamente más complejo. Podemos observar cambios importantes, rupturas, y evolución en el retrato contemporáneo, desde principios del siglo XX hasta hoy día.

Respecto a tal **evolución**, podemos decir que los rasgos principales son los siguientes:

1. La **democratización** de las artes, es decir, el acceso, conocimiento y disfrute del gran público al arte, como un hecho esencial.
2. La **libertad** que ha alcanzado el artista para expresar su visión de sí mismo y de los otros, tanto formal como psicológica y subjetivamente. El artista logra poder transmitir sus propios valores, con lo que el retrato se subjetiviza¹⁰³, y se libera, con todo lo que ello conlleva, de una de las características más importantes, en principio,

¹⁰² CALVO SERRALLER, FRANCISCO. *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*. Madrid: Fundación Caja Madrid y Museo Thyssen-Bornemisza. 2007, p. 4.

¹⁰³ Como se explica en el punto 10.2 más extensamente.

del retrato, el parecerse al modelo.

3. La **ruptura** con el retrato tradicional¹⁰⁴. No solamente respecto a las temáticas, punto de vista y demás (los motivos principales de las primeras líneas rupturistas desde las Vanguardias históricas), sino, y ya en la actualidad, de forma importante, una ruptura determinada por las nuevas técnicas, procesos y procedimientos artísticos, soportes, conceptos, e incluso gestión del arte y nuevos caminos introducidos por los avances técnicos y tecnológicos, que han hecho encaminarse hacia nuevas propuestas al retrato, tanto, al menos, como a otros géneros y disciplinas del Arte.

9.3.1. La evolución y democratización del retrato y autorretrato como género dentro del arte Contemporáneo. La llegada del retrato al gran público.

Los artistas contemporáneos nunca abandonaron el retrato como tema, como vemos al repasar la historia del arte. Resulta sorprendente la cantidad de ellos que representan y pintan a personas sentadas en butacas sin encargo previo, algo que seguramente, a la mayoría de los artistas del pasado les habría parecido absurdo. Generalmente los modelos serán sus propios conocidos, amigos o ellos mismos (en el caso de autorretratos), más que clientes que pagaban por encargo. Al haber renunciado en gran medida al encargo, los artistas contemporáneos respondieron con libertad creativa tanto en sus modelos como al Género Retratístico “El movimiento contra el parecido, la adulación y el alarde social en el retrato contemporáneo fue expresión de la bohemia, de la convicción de los artistas que debían perseguir sus propios

¹⁰⁴ Respecto a este último punto, nos referimos a retrato tradicional o “clásico” en cuanto al concepto de retrato anterior a las Vanguardias de finales de siglo XIX en adelante (o al retrato “convencional”, pero no en sentido peyorativo; sino el que más habitualmente se pide al artista, o sea, en cuanto a sus reglas, patrones o convenciones formales se refiere).

fines, aun a riesgo de vivir en la pobreza, y de rechazar los compromisos que suponía trabajar por dinero”.¹⁰⁵

El concepto de retrato clásico en el arte contemporáneo será renovado por múltiples artistas como CÉZANNE, VAN GOGH, PICASSO, MATISSE, SCHIELE, KOKOSCHKA, BECKMAN, SCHAD, DIX, MODIGLIANI, BACON Y LUCIAN FREUD, nombrando solamente algunos hasta los más recientes. Los creadores más progresistas y a no se sintieron comprometidos con el convencional “buen parecido” y ofrecieron imágenes alternativas o equivalentes en las que podían tanto representar o falsificar identidades como acercarse u oponerse a los modelos tradicionales.

Pero al margen de estas consideraciones generales, ¿cómo ha evolucionado el retrato como género dentro del arte de nuestra época?

Considerada esta evolución desde el punto de vista social, nos encontramos, en primer lugar, que, durante una primera etapa histórica, cronológicamente cifrable entre, más o menos, la segunda mitad del siglo XVIII y la primera mitad del XIX, el retrato como género alcanza una extensión como nunca antes se había conocido, hasta casi convertirse en una especialidad hegemónica, en segundo lugar, que esta extensión, posteriormente, va decreciendo en su versión pictórica, aunque continúa su crecimiento exponencial mediante los nuevos soportes y técnicas, en tercer lugar, que la masiva divulgación del retrato acaba estableciendo una nueva distinción entre el retrato como mero documento y el retrato como arte, incluyéndose en este último no sólo lo pictórico, sino también lo realizado en cualquier otro medio con intención crítica, interpretativa o, como se quiere decir, “creadora”.

El concepto y la práctica del retrato contemporáneo han ampliado sus horizontes y posibilidades, y sobre todo, se ha transformado en un género infinitamente más complejo. Calvo Serraller opina:

“Así y con todo ¿cómo negar que nuestra época ha sido la era dorada del retrato? Desde el punto de vista cuantitativo, el hecho es

¹⁰⁵ MALCOLM, WARNER. *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*. Madrid: Fundación Caja de Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza, 2007, p. 13.

incuestionable, nunca se han hecho más retratos y por tan distintas razones y medios. En cierta manera, se puede afirmar que el retrato como género reconvirtió en el principal agente democratizador del arte, lo cual no sólo debe interpretarse como que “hacerse un retrato” se convirtiese en algo, simbólica y materialmente, el alcance de cualquiera – piénsese en la fotografía-, sino que su rivalización transformó su identidad, esto es: la cantidad afectó a la calidad. En cualquier caso, la extrema divulgación de la retratística no puede ser valorada, ni siquiera desde un punto de vista estrictamente sociológico, como una simplificación estética. Antes, por el contrario, ha aguzado y sofisticado el retrato artístico, sea cual sea su medio de materialización. De manera que, sea por la influencia de sus usos sociales masivos, sea por otros condicionales más estrictamente estéticos”.¹⁰⁶

Por lo demás, y llegados a este punto, conviene hacer un inciso para subrayar algo que habitualmente se suele olvidar: todos los cambios que, desde cualquier perspectiva, se han producido en el retrato durante nuestra época, no necesariamente han invalidado las prácticas tradicionales. Así, por ejemplo, subsiste hoy en día – y no sólo de forma inercial – el retrato pictórico convencional, que ha evolucionado acometido mediante otras nuevas técnicas, materiales o soportes.

Pero volviendo a lo que aquí más nos interesa, la revolución estética emprendida por el retrato contemporáneo ha sido causada, en el primer lugar, por la muy diferente concepción que en nuestra época se tiene del Hombre y, como antes apuntábamos, por su papel o puesto en el cosmos, y en segundo, lugar, por la muy distinta idea que hoy se tiene de lo que es y significa la vida en sí. Ya no es posible emplazar al hombre como centro de nada que no sea él mismo, pero tampoco su cuerpo, ni su alma, pueden tratarse por separado, ni, por supuesto, reducirse a un prototipo ideal errado, como a un fantocho. Desde cualquier orden con que se considere la cuestión, física, biológica o psicológica, no podemos reducir la identidad del hombre, y por tanto la

¹⁰⁶ CALVO SERRALLER, F. *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de PICASSO*. Madrid: Fundación Caja de Madrid y Museo Thyssen-Bornemisza. 2007, p. 6.

representación de su imagen, a sus rasgos morfológicos exteriores, ni estos caben en una interpretación que no sea dinámica.

La consolidación y difusión del retrato en nuestra época no puede ser sólo explicada por las obvias razones sociológicas de la democratización del arte y la importancia que concedió el nuevo régimen burgués al individualismo, sino porque, a través de este género, se pudo dar cauce expresivo a una nueva concepción antropológica de la identidad.

“En este sentido, la idea de identidad, entendida como representación del yo, ha sido progresivamente erosionada, deformada, incluso maltrecha, sin límites fijos, constituyendo un reflejo de los avances producidos en el siglo XX y que continúan en el siglo que nos acontece dentro de los campos del psicoanálisis, la filosofía, la antropología, la medicina y la tecnología... Así es como los artistas que nos conciernen, realizando sus propias interpretaciones sobre tales ámbitos., han creado nuevos espacios de conocimiento dirigidos hacia los terrenos del riesgo, el miedo, la muerte, la sexualidad..., haciendo estallar definiciones como identidad, patología o pornografía”¹⁰⁷.

Aunque en seguida se produce la reacción contra las nuevas ideas de los ilustrados, el absolutismo no cede fácilmente a las demandas de dar valor a los derechos del hombre y a las ideas de igualdad, libertad, fraternidad y legalidad para todos, sea cual sea su condición social. Seguirá haciendo jerarquías y más adelante clases, pero está claro que se dan grandes cambios que incitan a la mayor capacidad de los ciudadanos, a acceder a las grandes decisiones y, finalmente (y tras todo un proceso), a la conquista de la cultura para todos.

Pasamos de un arte en manos, solamente, de nobles, Iglesia y alta burguesía, a un arte que debe ser beneficio (y empleo) del pueblo llano también. Esto se va observando en los edificios públicos, jardines, monumentos conmemorativos, esculturas civiles y, principalmente en la idea de

¹⁰⁷ AMORÓS BLASCO, L. *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*. Murcia: CENDEAC, 2005, p. 96.

Patrimonio, que evoluciona hacia un bien común (“bien” materialmente hablando) y que se va materializando en la creación de los primeros museos (como el Louvre), donde se comienzan a llevar colecciones de arte, antaño en manos ociosas, como un pequeño atesoramiento sumamente privado, viniera de donde viniera el material (desde objetos de expolios de la antigüedad hasta obras del momento).

Gracias a la idea de atesorar obras en los museos (con un carácter al principio más restrictivo que en la actualidad, pues este tema ha evolucionado muchísimo a lo largo de estos siglos) el gran público pudo acceder a imágenes y obras nunca observadas por él, y comenzó a tener una idea mayor de cercanía hacia el hecho artístico, como parte del ser humano y como parte de su propia cultura.

El nacimiento del **retrato fotográfico** junto a las ideas de una apertura del arte al gran público, mas el destierro de prácticas y mercado de arte sólo para la capa social más elevada o elitista que se ha ido dando progresivamente, han hecho que el retrato pictórico, pese a los altibajos que cualquier género puede sufrir (por la progresiva sucesión de modas también), pase, de ser algo guardado para los reyes y altas jerarquías, a ser algo accesible para cualquier persona.

En este respecto a los hechos materiales, pero en un terreno más conceptual, respecto a la representación en sí misma, encontramos que el progreso que el retrato ha ido sufriendo a lo largo de los años muestra la evolución de la mentalidad social de la humanidad. En los retratos desde finales del siglo XVIII hasta nuestro momento actual, observamos toda una gama de cambios desde la forma de vestir hasta las actitudes, del machismo al feminismo, de lo psicológico a lo anecdótico puramente, de la representación realista figurativa a la descomposición de la imagen en las Vanguardias. Vemos al paso entre lo no permitido en el arte hasta lo que se ha ido permitiendo.

Pero además, algo muy interesante, podemos observar la evolución del artista, el grado de libertad que va asumiendo a lo largo de la historia del arte, de ser mero (aunque bueno) ejecutante de una orden palaciega, a ser el amo y

señor de la imagen de un retratado. De tener que ser sumamente detallista, cuidadoso, políticamente correcto, decoroso, etc. A poder citar las condiciones y los resultados de la imagen “prestada” por el modelo (o modelos).

También podemos ver cómo los modelos retratados cambian sus posturas, su rigidez, a favor de una familiaridad inconcebible en otras épocas; y cómo cambian los fondos, los escenarios, los atrezos, cómo se modernizan la excusa del retrato y los intereses del retratado.

El género retratístico ha viajado y cambiado mucho, desde el retrato egipcio, la comunión con la eternidad y los dioses, el retrato etrusco, con las primeras máscaras funerarias, y el retrato romano, destinado a la coerción de la masa principalmente (los bustos y estatuas de los emperadores se erigían no sólo para representar a sus mandatarios y dueños, sino para dar a entender que estaban allí, vigilándolo todo desde las alturas) pasando por la suprema dignificación del rey absolutista del Antiguo Régimen, y el retrato que quería copiar esa dignidad así como su importancia, de la burguesía, atravesando también por el retrato pedagógico de los ilustrados en el Neoclásico y el enciclopedismo (para alccionar a la masa y mostrar a los rostros de los grandes pensadores dramaturgos y científicos del momento), hasta el retrato de uso y disfrute del gran público para adornar el saloncito o la chimenea... o darse “importancia”.

Y así como la burguesía quiso imitar a la nobleza y el retrato es una forma de suplantar la imagen del aristócrata por la del burgués, el ciudadano de a pié, también ha querido ser representado como un burgués y dignificar su condición imitando a las clases elevadas. Hay, claro, un trasfondo de mercantilismo y materialismo en todo ello, un afán de aparentar lo que, en principio, no se es o no se ha podido conseguir, de lo vetado a las clases inferiormente económicas, pero trascendiendo este matiz importante, el de la apariencia, está el de conseguir un cariz cultural, el de tener la representación de la propia imagen y el de tener en propiedad una obra de arte de tal o cual artista sobre la propia persona.

Como herencia del sentimiento sobre poseer un retrato, del siglo XIX a principios del XX, aun existen los retratistas callejeros, en las ciudades importantes (como París, Venecia, Madrid...) que realizan in situ un retrato (que da igual que no sea muy bueno mientras el retratado vea signos de parecido convencionales) para el turista, o los retratos, basándose en fotografías, de carnet, incluso, que se suelen encargarse en tiendas de marcos, por ejemplo. Sin entrar a valorar la calidad, normalmente, de estos retratos, el hecho es que sigue existiendo la demanda y el consumo de este tipo de retrato y ello es algo significativo para nuestro estudio.

Pero, creemos también, que la gran revolución del retrato, en la época contemporánea, viene dada por la imagen que del modelo a retratar se persigue y consigue. El artista logra poder transmitir sus propios valores, el retrato se subjetiviza, se libera de una de las características principales, en principio, del retrato, o sea, se libera de tener que parecerse al modelo.

El modelo pasa, pues, a un segundo plano, y un cliente busca la firma, la mano, la impresión o la peculiaridad del artista que lo va a inmortalizar (esto sí que creemos que no ha cambiado).

El modelo deja que se le trate como marioneta al antojo del artista y deja que su esencia sea representada como el autor crea conveniente.

En GOYA ya vemos un comienzo de este rasgo tan contemporáneo, la libertad de representación, (y en REMBRANDT también, a su modo) pero no será hasta pasadas las segundas Vanguardias cuando se consiga, del todo, esa buscada y ansiada libertad de representación, tanto formal como conceptual, del modelo retratado, de la persona que se va eternizar.

Ahora importa el cómo se dice y el qué se dice en concreto, y quién lo dice. De ahí la gran aceptación de obras de PICASSO o BACON, o actualmente de FREUD.

Aunque quizás y como contrapartida al bien de esa libertad total alcanzada por el artista, en algunos casos (aún no todo modelo que quiere un retrato comprende por dónde va esta evolución del arte y por ello del retrato) se

espera del artista un alarde de originalidad especial, y que saque más de lo que pudiera haber en el, o los, retratados.

9.3.2. La renovación del retrato, características generales.

Ahondando algo más en la renovación del retrato actual, el retrato contemporáneo en general se ha alejado, en cuanto a modo de significación, del binomio "representación-semejanza" conformado en el parecido físico, en el carácter del retratado o en la representación de orden social. Nelson Goodman, en su libro "Los lenguajes del arte", propone, analíticamente, que el factor clave de la representación no es la relación de semejanza entre el objeto y su representación, sino que posean la misma función. Trasladando esta anotación al retrato contemporáneo, la obra ejerce una función de sustitución de la propia construcción del sujeto. La esencia del "yo" y su construcción periférica, denominada "identidad", son presentadas como verdad, como doble, es otro de los componentes característicos del retrato.

Recogiendo las opiniones de historiadores y críticos que han hecho valiosas aportaciones al estudio de este tema, Martínez-Artero opina que:

"En el retrato contemporáneo entran en juego las señas de identidad y el cuerpo, donde antes eran el nombre y el rostro". Y Pierre Francastel dejaba el asunto del retrato del siglo XX en el siguiente punto de reflexión: "Puede haber retrato sólo cuando de una manera consciente el artista distingue entre el interés que experimenta por sus propias percepciones y una intención completamente deliberada de hacernos sensible la apariencia de otra individualidad distinta a la suya. Cuando un artista hace aparecer figuras, entre otros signos, en el dominio de las formas caprichosas de su imaginación, no hace un retrato".¹⁰⁸

Efectivamente, la conciencia del "yo" que se puso de moda de nuevo en los años noventa, hizo que perdiéramos el interés por lo puramente

¹⁰⁸ FRANCASTEL, GALIENNE Y PIERRE: El retrato. Madrid, Cátedra, 1978, p. 230.

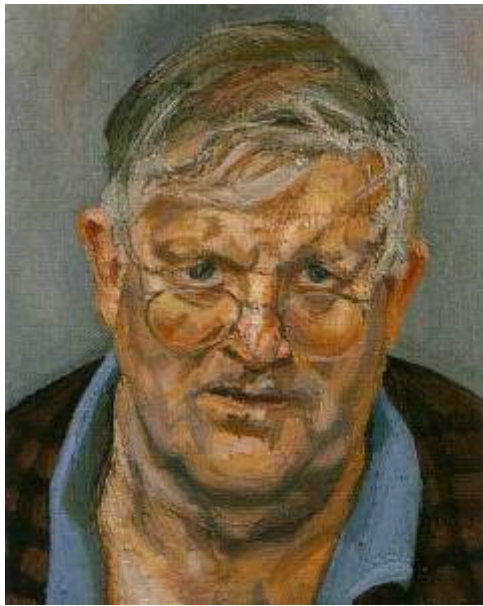
antropomórfico y nos centráramos en el contenido, valorando el “trasfondo” sobre la forma, de manera que estamos plenamente de acuerdo con Rosa Martínez-Artero, de nuevo, cuando afirma que los pintores han sabido siempre que el retrato es un artificio, de forma que “si recordamos esto nos resultará más fácil tratar el asunto en su complejidad y de paso anticipar aquí ya algo que veremos progresivamente, que en el devenir del género se ha dado un nuevo nombre al sujeto: “yo”, y en consecuencia también otro aspecto. (...) El cuerpo es ahora la metáfora de uso simbólico que se amplía a la par que las señas de identidad, siendo un terreno más indefinido y por tanto capaz de mostrar al individuo de forma más compleja en la representación plástica”¹⁰⁹

De manera que lo que hace más interesante hoy día al retrato es precisamente su complejidad respecto a las incertidumbres y preguntas que aún nos hacemos sobre el ser humano, su alma, su cuerpo y lo que hay detrás o dentro, pues todas estas incógnitas siguen en vigor tanto como cuando comenzó el uso más imitativo o etonímico del retrato, en el Renacimiento y en los anteriores acercamientos.

Podemos constatar que el retrato contemporáneo bebe de las fuentes del retrato anterior, y es heredero de una renovación del género a lo largo del siglo XX hasta hoy día.

Además de estas consideraciones intrínsecas al porqué del retrato, y a la motivación del artista y su reto ante el retrato del y o contemporáneo, observamos que hace falta un estudio pormenorizado y un acercamiento a las estrategias que usa el retrato actual para tratar el sujeto en la pintura, donde el cuerpo desnudo se hace protagonista, por ejemplo, como en las obras de FREUD, o los rostros a tamaño agigantado tan de moda últimamente (como en CHUCK CLOSE), a quien trataremos más adelante.

¹⁰⁹ MARTÍNEZ-ARTERO, R.: *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Ed. Montesinos. 2004. pp. 18-19.



DAVID HOCKNEY, 2005. FREUD. Óleo sobre lienzo.
Colección privada del autor.



LESLIE, 1972-1973. CHUCK CLOSE. Acuarela sobre
papel y lienzo. Colección particular. Nueva York.

En suma, lo que observamos, como generalizado, en el retrato contemporáneo de la mitad del siglo XX a nuestros días, es un punto de vista más libre respecto a otras épocas (gracias en parte a las perspectivas y puntos de mira inspiradas en la fotografía), también formatos más grandes (como los retratos de los Barones Thyssen, colgados en el hall del Museo Thyssen, del pintor Ricardo Macarrón¹¹⁰) y una figuración y un colorido más arriesgado, aunque eso depende del artista en cuestión. De manera que aunque aún hay unas normas generalizadas de forma académica, como antaño, para el retrato pictórico desde mitad del siglo XX en adelante, podemos encontrar algunos rasgos comunes dentro de la novedad y de las muy diversas corrientes y tendencias (marcadas precisamente por la obra personal de algunos de los grandes maestros de los que aquí hablaremos), del largo (por convulso y rápidamente cambiante) siglo XX hasta comienzos del siglo XXI donde no los hallamos.

¹¹⁰ Pintor que también ha retratado a varios miembros de la Familia Real y otras personalidades.

En los anteriores retratos de CLOSE y FREUD, por ejemplo, observamos esa falta de conexión formal (el primero un óleo de pincelada descompuesta y postimpresionista, pero cálida, y el segundo con un estilo fotográfico más frío o distanciado), pero a la vez encontramos esa semejanza intrínseca, del retrato contemporáneo, directo y desmitificador, entre otras cuestiones en las que iremos entrando poco a poco y que detallaremos más en las conclusiones al final de esta tesis.

9.3.3. El retratista y su relación con un nuevo espacio de creación.

Desde los años sesenta del siglo XX a los inicios del siglo XXI, no solamente ha cambiado la forma y aspectos de encarar el retrato en el pintor (o artista plástico o visual, en general), sino el espacio en el que se mueve este hecho artístico, como hemos señalado al comienzo de este capítulo.

Pero, cuando hablamos de un nuevo espacio de creación, nos referimos tanto al espacio físico (ampliado dadas las hibridaciones e interdisciplinariedad que acometen hoy las artes, así como lo virtual frente a lo “real”) como al contexto sociocultural y político-económico dentro del cual se mueve el artista, refiriéndonos al espectador, la crítica o comisariado, galeristas y galerías, conceptos museísticos, teoría y práctica de las artes, el nuevo concepto, en fin, del arte actual.

9.3.4. La cuestión de la semejanza en el nuevo retrato: ampliación del nuevo espacio físico de creación.

La semejanza entre retratado y retrato, como hemos apuntado y a anteriormente, ha dejado de ser una de las características del retrato en el arte puramente contemporáneo actual. De manera que podemos hablar de nuevas cuestiones y problemas en el ámbito del retrato. De algún modo se amplían los

márgenes creativos (las Vanguardias lo hacen, pero a hora se asume por completo como nueva característica común en el arte) a la hora de abordar un retrato por parte del artista. Se amplía su libertad y con ello el hecho artístico en el campo del retrato. Y quizás gracias a ello el retrato no muere como género, sino que se mantiene en alza.

Pero además de aceptarse esta falta o desinterés por la semejanza a nivel formal entre retrato y retratado, vemos que varía la búsqueda de la "veracidad", de una verdad superficial y evidente, ampliándose hacia una búsqueda de la verdad conceptual, de un tipo de "verdad" personal, íntima. Y por ello tenemos esa vuelta al realismo del que hablaremos al ir avanzando también.

Respecto a **cómo se ocupa de la semejanza el pintor** al elaborar un retrato, pueden distinguirse dos modos:

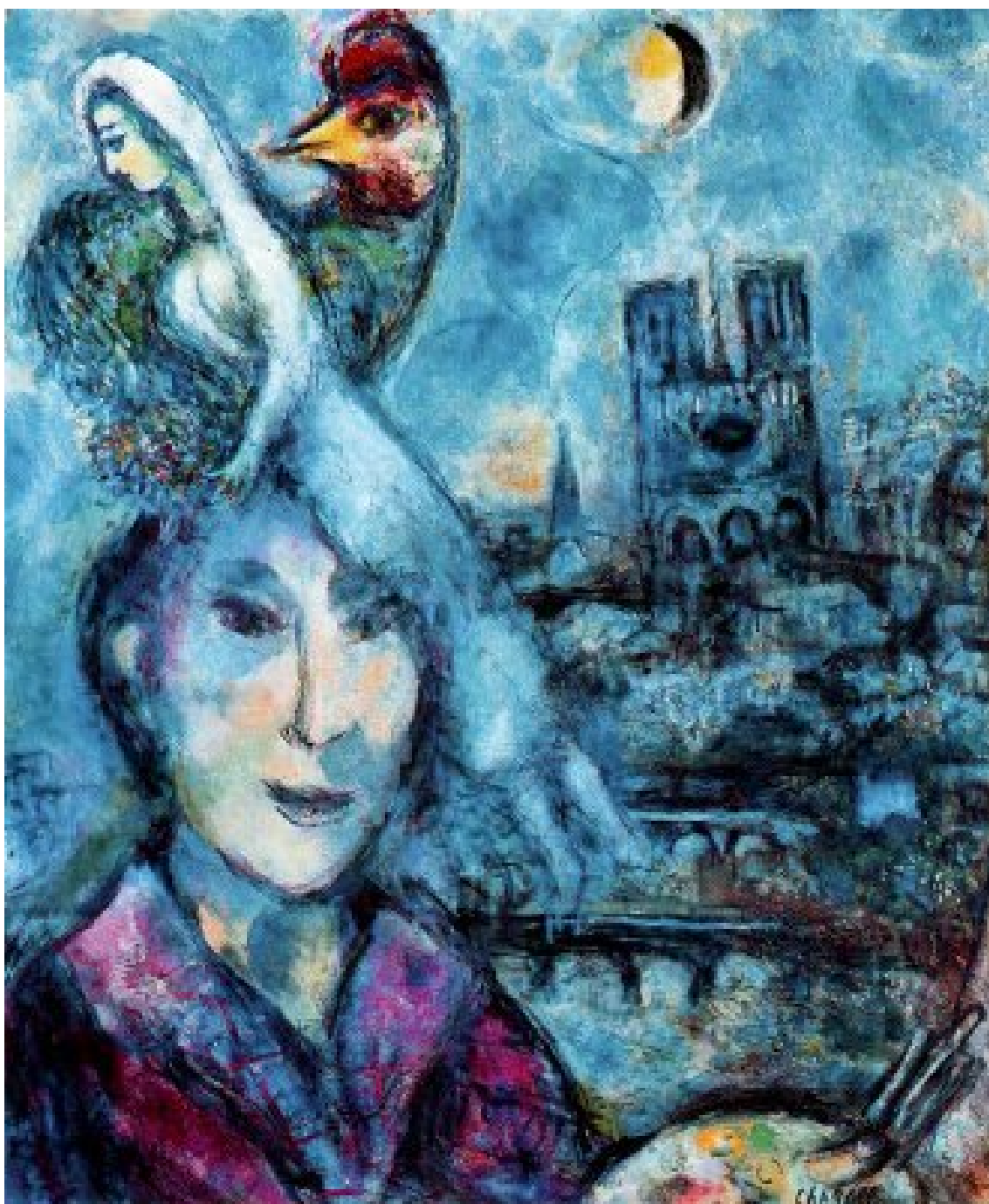
1. Con el sujeto a retratar delante.

En el primero de los casos, el retrato anticipa una "verdad" en la que incluimos desde una mascarilla en cera del rostro, un cuadro de pose completa en elaborada técnica realista, una construcción de las facciones de un tipo concreto a base de varios puntos de vista, una figura desdibujada por la textura pictórica, un rostro fragmentado, un conjunto de trazos abstractos inducidos de los rasgos físicos.

2. Sin el sujeto a retratar delante

En el segundo caso, si no está el sujeto concreto, pero sí su nombre o su biografía, a veces un rostro viene a prestársele, o son la memoria común y el arquetipo (o estereotipo) los que construyen una "verdad" de presencia, donde se transforma la apariencia dando lugar a una nueva, como en el caso de parte de los retratos de PICASSO, los más abstractos, empezando por el realizado, a modo de máscara, de Gertrude Stein, en el punto de fuga de todo lo que vino después; o como ejemplo más conciso, uno de los varios autorretratos de MARC CHAGALL, de 1912-13, de marcada huella *fauvista* y *constructivista* a la par que surrealista. En estos casos importa la idea, y el

nombre del retratado sustituye al parecido real; se captura la idea del ser concreto.



AUTORRETRATO, 1968. MARC CHAGALL. Óleo sobre lienzo. Galería Uffizi, Florencia.

Pero, esto sí debemos subrayarlo, no desaparece el retrato, sino que se transforma, dando una nueva apariencia a la persona retratada, como es el caso de Gertrude Stein, de PICASSO, donde se da un tratamiento de máscara al rostro concreto.



GERTRUDE STEIN, 1906. PICASSO. Óleo sobre lienzo. Colección particular.

Desde la mirada actual, puede verse, en los retratos, cómo el reconocimiento del sujeto surge del reconocimiento previo de un estilo que da

nombre al autor y por el cual sus personajes cobran existencia aun a pesar de la pérdida de rasgos particulares.

Esto, según Martínez-Artero, se da en general en todos los *ismos*, pero es particular característica de algunos autores como Amedeo Modigliani, Oscar Kokoschka o Egon Schiele.

Para el crítico, comisario y profesor de estética Alberto Ruiz de Samaniego: “El retrato ha dejado de ser un pacto entre modelo y retratista. El acuerdo se ha traspasado ahora de la interioridad y el espacio de la representación artística, a un espacio público y tecnomediático, donde intervienen un sinnúmero de intereses y postulados previos. (...), se diluye en muchas y muy distintas facetas. Casi no existe como tal si no se le pone en circulación”.¹¹¹

Entendemos de estas palabras de Ruiz de Samaniego que, desde una visión más negativa del retrato contemporáneo, llega un momento en el que el retrato desvirtúa tanto sus normas internas que puede llegar a desaparecer de no ser porque es nombrado o adjetivado como tal. Así pues, una de las preguntas que nos realizamos al abordar la presente investigación es: ¿el retrato se desvirtúa realmente? ó, ¿ simplemente hay que redefinir sus límites y dichos axiomas en el presente?

En esta redefinición nos encontraríamos al distinguir, dentro de los caminos del retrato contemporáneo, las siguientes **categorías, según su temática y fin** principalmente (es difícil acotar, pero haremos una aproximación):

A. Retrato comercial.

Donde podemos atender a varias subcategorías, y sobresale que hay solamente un encargo de un particular:

¹¹¹ RUIZ DE SAMANIEGO, A. “La pérdida de nuestros rostros: Retrato”. *Cuadernos del IVAM*, nº 04, Valencia. 2005, pp. 40-51.

1. Retrato de encargo personal y autorretratos; de uso doméstico, particular, donde el retratado o retratados son de la familia o allegados, incluido el propio autorretrato, normalmente.

2. Retrato erótico, normalmente de uso particular también, y con temática netamente sexual normalmente. Como algunos retratos de REMBRANDT (más en grabado) E. Schiele, PICASSO, Klimt o Tamara de Lempicka (más sensuales que eróticos en estos dos últimos). O Robert Mapplethorpe, por ejemplo, en fotografía.

3. Retrato con fin marcadamente comercial, pero para el mercado masivo, como los de ANDY WARHOL o los realizados para póster publicitarios y similar.

B. Retrato público.

Donde distinguimos dos subcategorías y resalta que el encargo proviene de una entidad o corporación:

1. Retrato corporativo: que también se podría incluir entre el retrato comercial, claro, pero nos referimos al interés o fin último, o sea, el de exponer o mostrar en público a un personaje emblemático o reconocido, en una institución empresarial, o club, o similar, en un espacio público, de uso común o para su "público", como el caso del conocido retrato para la corporación o gremio "Los síndicos del Gremio de los Pañeros", de REMBRANDT, de 1662. Pero también los típicos retratos de directores de corporaciones como entidades financieras u otras empresas, de liceos, asociaciones, etc., como la colección que muestran los pasillos de la Real Sociedad de las Artes y las Letras, de Madrid, con sus presidentes retratados al óleo desde los orígenes (fines del siglo XIX) hasta hoy día.

2. Retrato político-social o institucional: donde se exalta la presencia física mediante una obra de arte de una personalidad o jerarca, como los retratos de los presidentes del Estado, o los de los reyes. Estos retratos van vinculados a un cargo en vigencia, y van cambiando con la época y modas, y en el caso de los jefes de estado o papas, obispos, etc., son

realizados en su mayoría mediante la fotografía (dado que se realizan copias para numerosas instituciones y entidades como colegios, alcaldías, et c.), teniendo en pintura un valor añadido, por lo inusual de no ser realizado fotográficamente, dada su finalidad divulgativa.

3. Retrato religioso: con esta categoría nos referimos al retrato que sirve a la Iglesia para ensalzar y santificar a determinados personajes principales de su seno, como los que hay en el Vaticano, que lleva el retrato a escala superior, y hace más cercano la elevación a los altares, como en las ceremonias de canonización en la Plaza de San Pedro del Vaticano de la ciudad pontificia¹¹².

C. Retrato libre o de investigación.

También podríamos añadir esta categoría en el retrato y autorretrato actual, ya que, como sabemos, el encargo no es la primera motivación para el arte actual. Sobre todo en el terreno del autorretrato, es donde hemos observado más libertad creativa y riesgo en muchos de los artistas más conocidos, pero no solamente desde las Vanguardias históricas, sino que es algo que observamos desde los albores del autorretrato.

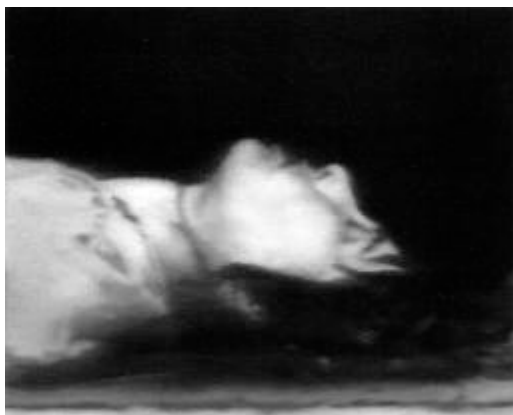
Respecto a esta clasificación general de retrato en la actualidad, hay muchos tipos de retrato que pueden escaparse a este tipo de clasificación, y puede ser más fácil clasificar al retrato por su finalidad que por su origen, ya que tenemos retratos del pasado que empezaron por estar dentro del ámbito privado y han terminado siendo de uso o disfrute público (un público más o menos extenso, según), como los realizados por Velázquez o GOYA (los de la Duquesa de Alba, por ejemplo), al margen de los realizados por ellos mismos de forma institucional, que siempre han tenido una finalidad social

¹¹² Enmarcamos este tipo de retrato dentro del grupo del retrato público, porque realmente, hoy día, no es un tipo muy representativo, aunque sí lo fuera en siglos anteriores. Además, creemos que es más cercano a un tipo de retrato corporativo e institucional, más que religioso en sí mismo, porque ya no contienen el misticismo que apelaba directamente a la fe del creyente, como antaño hacían los retratos de Zurbarán o Ribera, por ejemplo. Ni por supuesto, están sujetos a los complejos programas iconográficos de antaño, repletos de símbolos, atributos y signos que hoy día no se valorarían o comprenderían del todo.

(gubernativa), como los retratos de todos los Austriacos a caballo, para conmemorar un triunfo político o militar, o para agasajo propio incluso (y muchas veces, principalmente), y que se ubicaban estratégicamente en salones reales donde se recibía a otras personalidades, funcionarios del régimen monárquico y demás gentes de la corte.

Hoy día, los retratos realizados al presidente del gobierno, por ejemplo, se encargan para espacios parlamentarios y gubernamentales, nunca adornarán estancias personales, en principio, y tampoco, salvo que el pintor pase a la historia del arte futuro, estarán en un museo.

Aunque tenemos claro el origen del encargo y su finalidad, hay, no obstante, algún retrato que puede estar en varias modalidades o categorías, como los realizados por G. RICHTER sobre las muertes de los presos por acciones terroristas de la Banda de Baader Meinhoff, de 1988.



BAADER MEINHOFF, 1988. G. RICHTER.



MARILYN, 1965. ANDY WARHOL.

Arriba mostramos la gran diferencia del uso (finalidad) de dos retratos de épocas similares, el primero, de RICHTER, recuerda la muerte, en extrañas circunstancias, de Baader Meinhoff, el siguiente, de WARHOL, nos muestra el uso puramente mercantil y en cierto modo superficial, de Marilyn como fetiche y como retrato de consumo de masas. De forma que tenemos dos usos en estos retratos, el social, y el comercial. Ambos han sido “consumidos” -vistas por público-, pero en muy distinto contexto, y ambos provienen de fotografías

impresas en rotativos. Algo nunca pensado por los pintores del siglo XIX y los anteriores (por la inexistencia de cámaras de fotografía, aunque ya existía la “camera obscura”, utilizada por Leonardo o Vermeer según numerosos estudios¹¹³).



HENDRICKJE STOFFELS modelo para escena bíblica de Sara esperando a Tobías (detalle), 1954. REMBRANDT.



DORA Y EL MINOTAURO, 1936. PICASSO.



SENTADO, 1983. BACON.

En estos retratos, por ejemplo, REMBRANDT, BACON y PICASSO trabajaron el retrato intimista, con fuerte carga erótica, pudiéndose encontrar dentro de retratos eróticos muchas de sus obras. Y en concreto, estas tres obras, rebosan sensualidad, en todos es evidente la carnalidad, y dejan en un tono más claro la piel, el objeto del deseo; en todos hay, además, un cierto movimiento, reflejando cierto paroxismo (sobre todo en “Dora y el minotauro”) del momento. Pero está claro que cada uno tiene el peso estético de su momento. Quizás el de PICASSO es el más impactante y violento, el de REMBRANDT es el más clásico y por ello está más en reposo el cuerpo del

¹¹³ Estudios como los que aparecen en el libro del pintor David Hockney, por ejemplo, *El conocimiento secreto*, Madrid: Destino, 2001. O en el libro, numerosas veces editado ya, *Historia de la fotografía*, de Marie-Loup Sougez. Madrid: Cátedra, 1999, pp. 15-21, donde la historiadora habla de los visores y marcos con que se ayudaban los pintores desde el siglo XV para la perspectiva (como Piero Della Francesca, Durero o Alberti) hasta la “cámara lúcida” en el siglo XIX, y la “cámara oscura”, utilizada ya desde Aristóteles, y más adelante, por ejemplo, por Leonardo Da Vinci, y hasta principios del siglo XIX.

personaje principal (y presenta un mayor decoro a nuestros ojos actualmente), y el de BACON es el más descarnado, solo, frente al deseo de la carne, como parece decirnos.

9.3.5. El retrato figurativo en el siglo XX y el Realismo (nuevas corrientes).

Numerosos artistas han introducido en la práctica del retrato elementos de una originalidad suficiente como para que podamos hablar de una renovación del género. Aunque podemos mencionar a Cézanne, Van Gogh, y otros muchos que también trabajaron en este camino anteriormente.

Como dice B. Prendeville: “Parte del Realismo del siglo XX se inspira en los modelos clásicos. A hora bien, y a hemos dicho que los pintores también disponían de un modelo alternativo de estilo realista, basado en el Realismo antiacadémico del siglo XIX-XX. Estos artistas hicieron percibir a los espectadores nuevas maneras de interpretar la pintura”¹¹⁴.

Al principio del siglo XX podemos hablar de una preocupación social y política y esto podemos ver en pinturas de distintas escuelas del Realismo social y socialista. En la obra de LUCIAN FREUD, por ejemplo, existe un discurso más íntimo para expresar la realidad común de todos, aunque el artista pinta personas socialmente marginadas con un realismo extremo hasta el día de hoy, a diferencia de los de más aquí estudiados, algo que quizás conecta más con la concepción de DURERO.

9.3.5.1. Los principios esenciales del Realismo.

La representación realista es una tendencia artística que pretende representar a la naturaleza y el ser humano tal como son, sin tratar de idealizarlos.

¹¹⁴ PRENDEVILLE, B. *Realismo en la pintura del siglo XX*. Barcelona: Destino, 2001, p. 8.

El Realismo, al igual que otros movimientos ha existido implícito en toda la historia del arte, por ejemplo en los bodegones de Sánchez Cotán, Meléndez, o Claesz.

En oposición al idealismo de los clásicos y de los románticos, prima el valor de la realidad objetiva como el tema artístico.

El aspecto naturalista del Realismo se refleja sobre todo en la Escuela de Barbizon; la vena humana y social de Courbet y de Millet tuvo muchos seguidores en Francia y en toda Europa.

A partir de BACON (por ser el mayor en edad tras PICASSO), podemos decir que, todos los pintores aquí seleccionados para analizar la evolución del retrato contemporáneo, pasan y aportan su propia visión de la realidad. Una realidad que ya nada tiene que ver con el Realismo decimonónico o de principios del XX, ni en formas, ni en técnicas, ni en visión personal del artista, y mucho menos, pues, y como resumen del nuevo modo de ver el mundo, en la forma (y contenido) del retrato, uno de los exponentes más evidentes de esos nuevos realismos, según observamos.

Tras un absoluto reinado de la abstracción a partir de los años 40 (desde sus albores sobre 1910 de la mano de alemanes, holandeses y otros europeos que se instalan finalmente en EEUU tras la II Guerra Mundial), y junto a máximos exponentes como Pollock o Rothko, nuestros pintores muestran un afán de mostrar la realidad, sí, pero bajo sus propias visiones; y ya que no es una moda, bajo sus propios cánones y propia evolución.

El Pop Art y WARHOL, como máximo representante, abren, de algún modo, esa brecha en la abstracción y sus aledaños estéticos. Aunque a diferencia de lo que se afirmó durante un tiempo, el ver al Pop Art como un arte del conformismo ante el capitalismo y consumismo, poco a poco, y es nuestro punto de vista también, se ha ido revisando como un contrapunto irónico hacia ese mundo precisamente, no como una aceptación. El lenguaje pop se erige como una forma de mostrar la realidad de forma figurativa, pero rompedora, y asimilando de forma magistral las tendencias en los nuevos lenguajes dirigidos

a la difusión de ideas, productos o actitudes, esto es, los lenguajes del cine, la televisión, el cómic y la prensa escrita, donde lo fotográfico y lo gráfico, si nos fijamos, tienen un referente directo.

De manera que desde el Dadaísmo (enraizado en ideologías más profundas y concretas quizás) no encontramos una estética tan enlazada con lo trivial, con lo cotidiano, algo que lógicamente acercará este nuevo lenguaje a la sociedad extrañada en la abstracción y la performance. Desde Jasper Johns, Rauschenberg, Richard Hamilton (con su icónico “¿Y qué es lo que hace a los hogares de hoy en día tan diferentes, tan atractivos?”, de 1956), Lichtenstein, WARHOL, o Mel Ramos, podemos afirmar que se abrirá un cauce para la expresión figurativa hacia líneas del Nuevo Realismo; eso sí, en unos casos de forma más superficial, y en otros de forma más profunda.

Pese a quien pese, tras los años 60, el Pop Art se convierte ya en un lenguaje más del arte, un estilo más, como puede ser lo barroco, o lo clásico, y también toda una estética y posicionamiento ante el arte en general. En estas claves tenemos a WARHOL reconocido como el retratista de sociedad de su tiempo (y algunos opinan que de todo el siglo XX), a un reportero de su tiempo que cuenta lo que ve y siente en sus pinturas y con sus procesos en serie. Se adapta al momento tecnológico y social y reinventa al artista humanista, porque él no sólo se dedicará a la pintura, serigrafía y diseño, sino al cine (como autor y productor) y al mundo del *show business*, ya que produjo sus propias revistas y sus propios programas de televisión, con noticias o entrevistas a famosos, etc. Pero, como señala Karl Ruhrberg en el libro *Arte del siglo XX*, WARHOL será un reportero distanciado y frío¹¹⁵ que oculta sus verdaderos sentimientos al igual que oculta su (o sus) verdadera personalidad. Todo un posicionamiento ante la realidad que vive y con la que trabaja, que hasta hoy día nos hace reflexionar sobre su figura y obra.

¹¹⁵ WALTHER, I. F. y RUHRBERG, K. Pintura. Arte del siglo XX. Vol. I. Madrid: Taschen, 2005, p. 324.

Por otra parte, y dentro de esas nuevas formas de expresar la realidad en la pintura, BACON y FREUD¹¹⁶ pertenecen al mismo entorno artístico, a la Escuela de Londres, y esto será un nexo puesto de manifiesto reiteradamente por su apego al Realismo.

Ambos permanecen fieles a un mismo estilo figurativista personal (con su propia evolución interna) desde el comienzo hasta el final de su obra (en el caso de FREUD hasta nuestros días). En ambos el impacto de lo fotográfico es evidente (como en WARHOL), pero sólo trabajan pintura. En el caso de BACON, y como él mismo ha contado, porque le interesa la textura. En el caso de PICASSO, al que también interesó la fotografía pero nunca se expresó directamente a través de ella, porque sus procesos resultaban demasiado lentos y “engorrosos” para su forma de trabajar¹¹⁷.

Ni BACON ni FREUD, además, intentan lanzar un mensaje moralizante desde su obra, simplemente dan rienda suelta al acto de la pintura, y no hay un afán de mostrar una sola realidad, o una realidad concreta.

Como RICHTER explicará en más de una ocasión respecto a su relación con la realidad y el realismo, y que confiere gran coherencia y unión a su obra, pero que nos sirve para ilustrar la realidad a la que hacen referencia gran parte de los pintores figurativos de mitad de siglo XX en adelante, este nuevo realismo no tiene nada que ver con Verdad, o con lo que supuestamente es la Realidad en sentido estricto o convencional, sino con la realidad vista a través del arte¹¹⁸.

BACON expresa sus estados de ánimo a través de sus retratos, cuando pinta un rostro en movimiento (de ahí la mayoría de sus deformaciones en los cuerpos) es como querría pintarlo porque así lo siente y concibe. Para FREUD, sin embargo, los cuerpos y rostros de personas concretas que retrata de forma extra-realista (creemos que no es exactamente hiperrealista) parecen mostrar

¹¹⁶ Recordemos que en el apartado 10.5.2. hablaremos del Realismo en FREUD, p. 379 de la presente tesis.

¹¹⁷ Esto no es de extrañar, puesto que él comentaba que la idea en la obra, para él, siempre estaba en el aire, y mientras durara el proceso creador esta podía estar cambiando, no era inamovible. O sea, que no trabajaba bajo la presión de una idea preconcebida única o inalterable.

¹¹⁸ WALTHER, I. F. y RUHRBERG, K. *Op. cit.*, p. 341.

siempre al ser humano en general, más que su concreción o particularidad, lo que los une.

Pero sin duda ambos comparten un punto de partida existencialista, también uno de los rasgos comunes en una gran parte de los artistas (de todas las disciplinas y campos) de mitad de siglo XX hasta hoy.

En FREUD, RICHTER, WARHOL o CLOSE hay un componente de investigación importante de la realidad circundante, y nosotros observamos que el campo de experiencias mayor para ellos parece ser el retrato. Ninguno trabaja para competir con una cámara de fotografía, la fotografía ya tiene su campo ganado, no pretenden aportar un hiperrealismo vacío y sin más. En todos ellos hay un extrañamiento realista, y es algo que vemos en estos artistas como punto en común: aportan elementos que van más allá de lo reconocible y formalmente parecido a lo que el ojo puede ver, y es la expresión individual, el individualismo. Y también la soledad, la tristeza, el vacío de la vida cotidiana, propia, pero también de su sociedad.

CHUCK CLOSE eleva el arte, en sus grandes lienzos, lo cotidiano, los detalles, por ejemplo, que usualmente se eliminan en un retrato (como el vello corporal o incorrecciones en la piel), RICHTER congela aparentemente de forma fría y distanciada (como WARHOL) a la alta sociedad tomando sus imágenes de las revistas del corazón (posando o divirtiéndose en el agua). Pero él no se encierra en conceptos antiguos sobre la realidad, para RICHTER, Mondrian es uno de los mayores realistas, por ejemplo.

En definitiva, todos aportan una contribución específica y única a su relación con la realidad actual, y por ello al retrato. Aglutinan sobre sus espaldas el peso y la tradición de toda la historia del arte, y eligen libremente el camino a seguir. Esas peculiaridades y contribuciones específicas son las que estudiaremos y analizaremos a lo largo de este Bloque 3, en concreto a partir del apartado siguiente.

**10. IDENTIDADES METAFÓRICAS, TRANSFORMACIONES,
TRANSGRESIONES Y ANTIRRETRATOS**

10.1. Introducción.

La generación de artistas de la segunda mitad de siglo XX, es un grupo unido por un sentimiento de pesimismo y ansiedad provocado por la crisis de las dos guerras. " Ese pesimismo tomó forma en el existencialismo de Jean Paul Sartre, una nueva moral, que en el terreno artístico llevó a los creadores a reflexionar- en ocasiones de forma violenta -sobre la humanidad enajenada y atormentada. Los nuevos lenguajes figurativos, que convivieron con los informalismos abstractos, configuran las nuevas imágenes del hombre contemporáneo a través de los nuevos patrones de libertad expresiva, derivados tanto del gesto expresionista como del automatismo surrealista. El rostro deja de ser un elemento reconocible, lo que, unida a la profunda deformación y en ocasiones a la metamorfosis del cuerpo, hace que la identidad sea algo inaccesible".¹¹⁹

PICASSO se transforma a través de su propia pintura. Se impone el sentido de alienación del cuerpo, que puede ser machacado, como en las pinturas de Dubuffet, distorsionado y magullado, como en los personajes inhumanos de BACON.

Así pues podemos llamar transgresiones y antirretratos a la pintura de Dubuffet, De Kooning, Saura, PICASSO o WARHOL y BACON, por citar a los que más nos interesan para nuestro estudio.

Según el pintor Antonio Saura: "la presencia deja de pertenecer a la historia para pertenecernos por entero". Y esta es sin duda una opinión optimista, liberadora, que mira hacia el futuro con cierta esperanza dentro de la desesperanza propia de las generaciones posteriores a las primeras Vanguardias, del desasosiego propio de todo fin de siglo (en este caso del siglo XX).

Para otros, como el escritor y crítico de cine Serge Daney, dentro de su teoría de la imagen, el retrato, pierde su lugar en la contemporaneidad de los

¹¹⁹ ALARCÓ, P. *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de PICASSO*. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza. Fundación Caja Madrid, 2007, p. 230.

tiempos, donde tiene cabida “ todo es o que llamamos la domesticación del público”, y nos presenta una visión pesimista: en vez de entender el nuevo lugar del retrato, de la representación del rostro, como algo ampliado en valor, conceptualizado y con mayor libertad creativa, lo cree una especie de pérdida cuando dice, como cita Samaniego en su artículo de los Cuadernos del IVAM, en 2005: “ Cualquiera que haya seguido las aventuras de la imagen habrá asistido, en los últimos diez, veinte, treinta años, a la extraña “ retirada” del rostro humano(...). Las esbeltas se marchitan, la caricatura es tética (o sea, la publicidad) se extiende, el cuerpo fluctúa en un mercado desregulado de prótesis y de signos”.

A esta aseveración, Ruiz de Samaniego añade: “De hecho es muy fácil observar que en la propia pintura, y desde hace ya bastante tiempo, se ha iniciado o forjado esa derrota del rostro”, y continúa explicando que tiene que ver con la tradición de la modernidad a la que alude Octavio Paz, donde se implanta “la tradición de la ruptura”.

Y continúa, “Si la modernidad es la era de la ruptura continua, es normal que afecte a esa plenitud humana que es el rostro, desestabilizándolo, desestructurándolo. La modernidad podría de finirse entonces como el momento en el que comienza una derrota universal del rostro, derrota de que va sin duda mucho más allá de la mera esfera del arte”.¹²⁰

Para este analista, la explicación de tal fenómeno de desestabilización y “derrota” del rostro está en la “circulación extra artística de las imágenes fuera del campo expresamente pictórico e incluso artístico, abarcando todo el ámbito de representación del ser humano, como si el uso y mal uso de la imagen del ser humano (algo en lo que reflexionó plenamente y a su día ANDY WARHOL, y sobre lo que versa gran parte de su obra) la hubiera deteriorado, le restará el valor de antaño y hubiera trastocado y rasgredido en el mismo sentido del término, todo lo que significaba y simbolizaba, la humanidad.

¹²⁰ RUIZ DE SAMANIEGO, ALBERTO. “La pérdida de nuestros rostros: Retratos”, *Cuadernos del IVAM*, nº 04, 2005, Valencia, p. 45.

Así pues, observamos que lo que unos podemos entender como ampliación o liberación de los corsés en la representación de la esencia humana a través del rostro, en el retrato (hoy y en otro tiempo, cada época en sus formas típicas), otros lo entienden, como Ruiz de Samaniego, como algo negativo, como ese “acoso al rostro”, por ejemplo. Y aunque no nos guste esta visión un tanto apocalíptica, si es interesante reflexionar sobre su visión de tal *deformación* del rostro y sus variantes.

Samaniego, en el interesante texto ya citado, divide en varias categorías ese “acoso al rostro” o “derrota del rostro” adjetivando cada una de ellas según la repercusión visual sobre el retrato de rostros:

1. Lo explosivo/ implosivo:

El retrato con los parámetros que inicia el Cubismo, dejando de lado lo sentimental, “muestra la verdad como un puzzle” irresoluto, haciendo añicos el rostro, diseccionándolo; desvinculando de lo humano al retrato y convirtiéndolo en un valor puramente formal y plástico.

2. La disgregación

El retrato tal como lo podemos ver desde el *collage* (utilizado por PICASSO y otros muchos).

3. El retorcimiento

Cuando vemos el rostro sometido a estiramientos, torsiones de forma que parece maleable. (Utilizado por BACON).

4. El desenfoque

Como el que practica Robert Frank en fotografía, adquiriendo una gran “ambigüedad sugerente” (técnica utilizada por RICHTER también).

5. La ampliación

Interesante práctica que si que vemos mucho últimamente. El rostro ampliado en un primer plano o detalle (cercano a lo fílmico). En realidad consigue todo lo contrario de los anteriores sistemas de trasgresión del retrato convencional, pues consigue que reine la expresión y semejanza por encima de los de más atributos posibles. El gigantismo, tan utilizado en la fotografía también (no sólo del retrato) hace que la obra confiera otras dimensiones (no solamente medible en centímetros), hace que nos fijemos en lo que el artista quiere resaltar, somete nuestra mirada al cien por cien de nuestra propia capacidad de decisión. Y hasta cierto punto también lleva a una “desidentidad”, volviendo espacioso e inconcreto lo que debería ser algo concreto. Los rasgos específicos se convierten en un todo. Al forzar los rasgos individualizadores pierden esa misma dimensión. (Como vemos en CHUCK CLOSE y tantos otros actualmente).

Para finalizar estas categorías, y como Samaniego apunta, en ocasiones se utilizan combinaciones de varios o todos estos recursos de deformación.

La subjetivización

Pero con estos recursos, realmente, lo que encontramos (repetimos, mirándolo desde la perspectiva crítica pero no negativa) es una mayor subjetivización, si cabe, de la visión del otro, como estudia Gilles Lipovetsky, y desarrollaremos en el siguiente subepígrafe. Una nueva “otredad” o “mirada del otro”, en nuevos espacios de representación y con los nuevos recursos materiales de la contemporaneidad.

Pero antes, y para ampliar, tras nuestro propio estudio, esta relación de los recursos que dotan de carácter novedoso al retrato en nuestros días, podríamos incluir la transformación del rostro original mediante la suplantación de otros rostros, o con añadidos (de *collage* u otras técnicas) sobre ellos, que impiden ver el rostro tal cual, o que obstruye sus rasgos propios, personales, que lo amalgaman como una parte más de la obra sin carácter propio, con la finalidad de restarle importancia al propio rostro o con la finalidad contraria, de

que precisamente resalte de forma misteriosa, como en el caso de los rostros de Carmen Calvo (en sus propios autorretratos) Susy Gómez (que emborrona y tapa o tacha los rostros) o Arnulf Rainer; artistas que no trataremos aquí en profundidad, pero que son dignos de mencionar en este sub-apartado.



BUNDLE IN FAC, 1974. Arnulf Rainer.
Collection SFMOMA. Impresión en gelatina de plata, con tinta y ceras de color.



AUN SONRÍEN SUS LABIOS, 2002.
Carmen Calvo.



SIN TÍTULO, 1964. Susy Gómez.
Técnica mixta sobre soporte fotográfico. (Ambas imágenes).

En el caso de Susy Gómez, además, vemos la gran similitud de su idea con la obra de RICHTER, al tapar sus caras con pintura esparcida con diversos métodos (como presentó en 2009 en la Fundación Telefónica en Madrid).



SIN TÍTULO. 1998. RICHTER. Colección privada.¹²¹



SIN TÍTULO 144, 2003. Susy Gómez.

¹²¹ Imagen tomada de la web oficial de la Fundación Telefónica, de Gerhard Richter. Exposición de 2009, Fundación Telefónica y PHotoespaña 2009. Madrid.

En esa línea, y referente a la deformación del retrato convencional en aras de su evolución conceptual, y en cuanto a ocultar el rostro de una u otra forma, en mascarando la realidad en definitiva, como en el disfraz, tenemos referentes anteriores en el tiempo, partiendo por ejemplo de Archimboldo, con su retrato manierista, por ejemplo, al Rey Rodolfo II, de la Praga del S. XVI, y a quien retrató con su peculiar estilo, para nosotros, hoy día, surrealista, a base de verduras, raíces y frutas principalmente. Archimboldo es uno de los primeros artistas que suplantado el rostro del retratado es, en este caso por lo que se definió como “caprichos” alegóricos, por las naturalezas muertas.

Umberto Eco menciona estos retratos de Archimboldo como ejemplo de la diferencia entre el sentido de la Belleza en el Renacimiento en su transición hacia el Barroco. “La belleza manierista expresa un desgarramiento del alma apenas velado: es una belleza refinada, culta y cosmopolita como la aristocracia que la aprecia y encarga las obras (mientras que el Barroco tendrá rasgos más populares y emotivos).”¹²²

Posteriormente encontramos el caso de REMBRANDT, ya mencionado en capítulos anteriores, que gustaba de disfrazarse continuamente en sus autorretratos y, en numerosísimas ocasiones, disfrazaba a sus retratadas, como su madre, a su esposa Saskia, o sus sucesivas amantes, e incluso a su hijo Titus. Respecto a este caso, los estudiosos de REMBRANDT apuntan a dos motivos para encontrar tantas veces autorretratos del pintor disfrazado: por un lado el gusto personal del pintor de coleccionar objetos y trajes (atuendos y complementos) antiguos y sobre todo exóticos, para, entre otras finalidades del mero coleccionismo, poder utilizarlos en sus obras; y por otro lado, la necesidad de posar él mismo y su entorno para sus cuadros, en vez de hacer uso de otros modelos.

Y no solamente hallamos a REMBRANDT, y a su familia, transformados en personajes en grandes obras al óleo, también en sus grabados gusta de tal forma de posar.

¹²² ECO, UMBERTO. “Manierismo y Barroco”. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen, 2007, p. 169.

Como veremos en el punto 10.3.1. (p.281), PICASSO también se autorretrató en varias ocasiones disfrazado, al estilo de GOYA, como con sus ropas.

Otro caso digno de mencionar aquí, brevemente, es el de Cindy Sherman, fotógrafa estadounidense que juega constantemente con su propia imagen. En la mayoría de sus obras, Cindy se disfraza, adoptando el *look* del personaje o *rol* que intenta representar. Hay un fuerte trasfondo de crítica y feminismo en su obra, pero siempre logra que el espectador quede alterado por la fuerza y franqueza de sus transformaciones. De manera que no podemos decir que las fotos que se realiza a sí misma Cindy Sherman sean autorretratos al uso, ni tan siquiera autorretratos en general. La fotógrafa utiliza su propia imagen como campo de experimentación, como escenario y como modelo, todo en uno transformándose en foto-dramatizaciones, como un gran corpus o biografía de la mujer universal; retrata a la mujer contemporánea en todos sus estereotipos, en una especie de gran iconografía conceptual de la mujer. Cindy comenzó fotografiándose en blanco y negro y de forma sencilla, con fondos neutros, y poco a poco ha ido elaborando más sus tomas, hasta llegar al color y a representar la imagen cinematográfica de la mujer.

La imagen que mostramos más adelante, al final de este punto, pertenece a una serie referente a la imagen de la mujer en la pintura del pasado, donde se autorretrata imitando los cánones estéticos de la época, imitando a mujeres anteriormente retratadas, desde la alta Edad Media, hasta el Neoclasicismo: Cindy imita la estética casi al cien por cien, la composición, la paleta, la luz, ropajes y *look* o decorado, llegando un punto en que la recreación preciosista puede llevarnos a una confusión de fechas, de no ser porque al fijarnos en el rostro en cuestión, la artista se autorretrata con una mirada inquisidora, como mirando de frente al espectador y preguntándole por lo que está viendo.

En todas sus transformaciones hay además, mucha ironía y humor negro, sátira y autocrítica, no sólo con la mujer que representa en cada ocasión, sino con la sociedad que da cabida o crea a esas mujeres.

Aunque más adelante, trataremos de ello, también encontramos en WARHOL ese gusto por el disfraz, por travestirse en otro y mostrando a otra persona, no a sí mismo. Como en el caso en que se maquilla y peina como una mujer, recordando a algunas de las famosas mujeres que él mismo retrató con su *polaroid* y en los fotomatonés, como el caso de la actriz Jane Fonda.



RODOLFO II, Pintado como Vertumnus, dios romano de las verduras. c. 1590-91. Archimboldo.



AUTORRETRATO COMO ZEUXIS, 1669. REMBRANDT.



SIN TÍTULO, 1989. Cindy Sherman.

Una cuestión interesante a señalar brevemente, pues esta tesis trata del retrato actual, pero reconocible dentro del género, son las tendencias que han derivado del retrato “convencional” (en cuanto a tenido como tal), y son los, muchas veces, autorretratos, que los internautas (por situar mejor a sus usuarios y hasta “creadores”) colocan en los actuales; por ejemplo, *perfiles* en las *redes sociales*, los *avatares*, que realizan personas que no son artistas exactamente, pero que significan un intento de personalización y búsqueda de identidad dentro de la gran *Red* de comunicación que significa *Internet* hoy día. En este medio virtual surge un interés nuevo por la imagen propia, influido por la *Net Art* y las artes digital (sus técnicas y el medio), pero que se observa, más que en procesos o técnicas artísticas¹²³, en los resultados. Imágenes de

¹²³ Como programas fotográficos, como “Photo-booth” que juega con la imagen como una instantánea *polaroid*, o las imágenes captadas por las *webcam*. En este sentido exposiciones como “Other mirrors”, en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (Junio-Julio 2011) muestran las preguntas que el

personas que crean ellas mismas, estableciendo tendencias incesantemente conscientes de ello, y marcando nuevos caminos para el Género del Retrato del futuro.

10.2. La sustitución del cuerpo objetivo por el cuerpo psicológico (y subjetivo).

En el interesante ensayo sobre el individualismo contemporáneo, de Gilles Lipovetsky¹²⁴, el autor habla de la sustitución del cuerpo objetivo por el cuerpo psicológico. Esto es, que se ha psicologizado todo en la sociedad actual. La psicología, los sentimientos, se han puesto en la primera línea de los objetivos de las personas, pero esto ha sido posible porque el ser humano camina hacia el narcisismo. En este pesimista (y a veces, incluso, reaccionario) ensayo, se analizan los cambios de nuestra sociedad avistados desde los años 80; cambios reales que son bien definidos por el autor. De manera que aunque quizás las conclusiones a las que llega son desesperanzadoras, los hechos en sí mismos, se presentan claros a nuestros ojos.

Dentro, pues, de esas transformaciones de los intereses del ser humano por el Yo en primer lugar, el cuerpo, como contenedor de la esencia más amada ahora por nosotros, o sea, nosotros mismos, ha cambiado, o como este autor nos comenta, el cuerpo se ha reciclado: las personas siempre hemos tenido un componente fuertemente narcisista, pero ahora está lleno de lo que se da en llamar “psicologismo”, de manera que hemos establecido un nuevo culto, el del cuerpo. Nos cuidamos más y todo gira en torno a él, por ello a esta sociedad le da tanto miedo (o incluso asco) la enfermedad, la fealdad o la muerte, y por supuesto, su tránsito, la vejez.

Como el mismo Lipovetsky expresa en este ensayo, la excesiva preocupación por nuestro cuerpo se observa en: “la angustia de la edad y de las arrugas; obsesión por la salud, por la *línea*, por la higiene; rituales de control (chequeo) y de mantenimiento (masajes, sauna, deportes, regímenes);

actual retrato anónimo o no, público normalmente, coral o individual, con artistas de por medio o no, está suscitando en estos momentos.

¹²⁴ LIPOVETSKY, GILLES. *La era del vacío*. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo. Barcelona: Ed. Anagrama. 1992.

cultos solares y terapéuticos), etc. Indiscutiblemente, la representación social del cuerpo ha sufrido una mutación cuya profundidad puede compararse con el desmoronamiento democrático de la representación del prójimo; el advenimiento de ese nuevo imaginario social del cuerpo produce el narcisismo¹²⁵. El cuerpo pierde su función muda de recipiente para identificarse con el “ser-sujeto”, con la persona. “El cuerpo ya no designa una abyección o una máquina, designa nuestra identidad profunda de la que ya no cabe avergonzarse y que puede exhibirse desnudo en las playas o en los espectáculos, en su verdad natural”¹²⁶

A este miedo a la muerte, la vejez y lo feo, ha contribuido el desinterés (como dice Chr. Lasch según Lipovetsky) por las generaciones futuras, dentro de este estado de Neo-narcisismo. Cosa que nos lleva a desestimar lo trascendente, más pendientes de la actualidad, del presente pues, y subjetivando todo, para no sufrir, pero a su vez convirtiéndolo en un sin sentido que al final, lleva al dolor, otro dolor, no compartido y que nos invade haciéndonos caer más en la depresión, pero no con patologías de antaño, sino con nuevas patologías, dispersas y más “estúpidas” si cabe. De ahí que ahora nos sintamos más solos, perdidos, y lo que es peor: vacíos.

Nuestra vida, y de paso las obras de arte que la representan, se van llenando de huecos vacíos. Cosa que quizás se vea en la progresión de las obras de los artistas aquí analizados, desde PICASSO hasta CHUCK CLOSE principalmente en una nueva forma de existencialismo, de nihilismo total basado en la nueva súper reverencia al Yo, y como representante de ese Yo, el cuerpo físico, confundido con el alma o la personalidad.

Pese a tener la vida más fácil, huimos de compromisos, de la responsabilidad, tenemos más miedo a ser heridos o dañados por el entorno social, por el otro, con lo cual nos atrincheramos en lugares que nos son cálidos y propicios para dar rienda suelta a nuestro narcisismo. Buscamos lo fácil. En ese no sufrir, nos rodeamos de las nuevas tácticas de aislamiento social, como son las “habilidades sociales”, la “inteligencia emocional”, etc.

¹²⁵ LIPOVETSKY, GILLES. *Op. cit.* p. 60.

¹²⁶ LIPOVETSKY, GILLES. *Op. cit.* p. 61.

(hijas del psicologismo), para controlar mejor nuestros sentimientos y saber defendernos de lo de los demás, lo que en principio serviría para relacionarnos mejor y comprender mejor al otro, lo utilizamos para manipular al otro y autocontrolarnos, con lo que pese a que hay más apertura hacia fuera no es mejor o de más calidad, sino que nos hace más vulnerables cuando algo no sale bien, y reaccionamos más violentamente.

Dentro de este culto total al Yo, nos “ hemos convertido en actores privados de arte (...), hace imposible toda distancia entre lo que se siente y lo que se expresa”¹²⁷, la capacidad de ser expresivo (y esto es parte de lo que más nos interesa de este ensayo para nuestro estudio y el análisis de los nuevos lenguajes del cuerpo en el retrato) se pierde, “ porque intentamos identificar la apariencia a nuestro ser profundo y porque ligamos el problema de la expresión al de su autenticidad”¹²⁸

Lo curioso, si miramos hacia atrás en el tiempo respecto a este culto al cuerpo es que durante la Historia del Arte, ya ha existido un interés por mostrar el cuerpo humano en toda su belleza, no sólo en el arte grecorromano, sino a partir del Renacimiento, incluso en temáticas religiosas donde no debía ser así, como en algunas obras donde, por ejemplo, los cuerpos sustituyen, de forma metafórica, a las almas en el Juicio Final; ahí veíamos, durante la Edad Media que los cuerpos de los condenados eran hombres y mujeres feos y feas, encorvándose, retorciéndose, sufriendo ya castigo, o directamente convertidas sus figuras y a, antropomorfos, en seres abominables y monstruosos que se preparan para ser quemados o torturados de distintas formas, si no lo están ya, en la representación. Pero en muchas obras, desde el Renacimiento, los condenados no aparecen así, sino en todo su esplendor corpóreo, como en el caso de los del Juicio Final de Miguel Ángel Buonarrotti. También se mostraban con un lustre, porte y belleza especial los santos y mártires de numerosas pinturas y esculturas, como San Sebastián, doliente y asañado, pero siempre bello y joven. O las santas que mostraban partes de su cuerpo martirizado, como Santa Ágata o Santa Lucía y tantos otros casos. En estos casos la belleza exterior era un símbolo de la belleza interior, había unas motivaciones

¹²⁷ LIPOVETSKY, GILLES. *Op. cit.* p.64.

¹²⁸ LIPOVETSKY, GILLES. *Op. cit.* p.65.

supuestas. O como en el caso del Apocalipsis, donde los cuerpos representan un aspecto glorioso, la perfección del Ser Humano, para mayor muestra del esplendor de los que se salvarán.



RELIEVE CON LOS CONDENADOS, lado derecho del tímpano (a la izquierda de Dios), S. XII. Gislebertus. Portada de la Catedral de San Lázaro de Autun, Francia.



JUICIO FINAL, detalle de los Condenados en la parte baja de los Mártires. 1536-41. Miguel Ángel Buonarroti. Capilla Sixtina. San Pedro del Vaticano. Roma.



MARTIRIO DE SAN SEBASTIÁN, 1577-78. El Greco. Catedral de Palencia.



MARTIRIO DE SANTA ÁGUEDA, detalle central, 1755. Tiepolo.

Pero volviendo al actual marco de narcisismo extremo y el culto al cuerpo en sí, las reglas sociales convencionales, aquellas por las que nos regíamos, han cambiado, se ha tergiversado los códigos y las funciones, con lo que se asimila cuerpo a alma como antaño¹²⁹. Pero, en vez de liberarnos de corsés para ser mejores, en busca de la anhelada y sobrevalorada felicidad, tan sólo alcanzamos una banalización de la realidad, representado en ese sentimiento de vacío que expresan los cuerpos del presente.

Y al menos, en la representación pictórica que hemos visto, desde PICASSO así es, en parte, llegando a su máxima expresión con BACON.

Para matizar un poco más la anterior reflexión: quizás sean FREUD y CHUCK CLOSE los que no hayan caído en esa excesiva expresión nihilista del cuerpo, sino que han querido buscar más allá de ese narcisismo reinante, del culto al cuerpo y el yo jóvenes, perfecto y, por supuesto, alejado de la muerte.

WARHOL, sin embargo representa un caso ambiguo, o no claro, en este aspecto. Quizás lo que vemos en su obra sea una continua lucha por trascender desde el vacío del que hablamos, porque él parte de ahí mismo, de ese súper culto al Yo y a la belleza. WARHOL ya parte del cuerpo como objeto (como producto envasado y etiquetado para su adquisición o adoración), y quizás sea él quien, precisamente, más luce contra sus miedos, a la muerte, a lo vulgar, a lo trascendental. Desde luego, en el retrato de Marilyn dorada, o en su relación con Beuys, vemos que algo de pose hay en todas sus fugas hacia la vacuidad (incluida su famosa frase de que todos, en el futuro, querrán tener sus 15 minutos de gloria, entendida como fama efímera del momento).

Y aquí podemos señalar otra idea que Lipovetsky apunta en su extenso ensayo, en ese enclaustramiento del Yo miedoso para resguardarse de los demás yos, se genera un clima asfixiante, donde surge la guerra de cada uno contra todos, que se suma a la guerra del ego interior. En esta guerra del yo interior entrevemos a todo el mundo implicado, tarde o temprano, pero al artista

¹²⁹ Algo que realmente, nunca se ha dejado de hacer en la historia de los tiempos, el utilizar el cuerpo como metáfora del alma, pese a su contradictorio significado. Pero es algo que literariamente, poéticamente y artísticamente siempre ha funcionado bien, por así decirlo, y ha ayudado a comprender a, desde el Medievo, las personas sin cultura, como en el caso de los condenados y los salvados, lo que la Iglesia quería simbolizar.

lo intuimos mucho más empleado en el lo, como a WARHOL, por ejemplo, en quien más se exterioriza esa íntima disputa entre lo banal y lo transcendental. En PICASSO y en BACON, y en muchas obras de RICHTER y FREUD, por ejemplo, se observa la lucha interna, pero de otra condición, más bien en por cuestiones personales e íntimas. Pero en WARHOL, junto al miedo a ser y parecer, surge el miedo a sí mismo desde su sexualidad. BACON sufre por su situación amorosa con sus amantes masculinos, pero asume su homosexualidad, sin embargo WARHOL no, porque parece sufrir directamente el estar contenido en el cuerpo de un hombre, y además ese cuerpo de hombre precisamente, y lucha continuamente contra su imagen (de ahí sus travestismos, y sus obras sobre la sombra o sus cambios de *look*).

En este cambio social analizado aquí, podemos ver la actualidad plenamente, donde abundan las estrellas de un día, el deseo de aparecer en programas televisivos para ser “famoso” de repente, Los Gran Hermano, y el exhibicionismo casi pornográfico de los sentimientos (no siempre sinceros realmente) en los blog y lugares donde se comparte, en red, las experiencias y todo tipo de noticias y acontecimientos de consumo en masa desde Internet. El culto al cuerpo, al yo, el aislamiento y el vacío son producto y a la vez semilla del consumismo atroz en el que la sociedad ha caído, según Lipovetsky. Y además, nos sumimos en el confort y el aparente individualismo que sólo lleva al inmovilismo y a la indiferencia. Indiferencia ante, volvemos al principio del epígrafe, lo transcendente, el alma, y lo humano, y por tanto somos incapaces de los antiguos grandes ideales, o la ideología política y la militancia o creencias religiosas incluso.

Aunque parezca que nos hemos extendido demasiado en explicar la teoría del neo-narcisismo, o el nuevo individualismo en la sociedad, creemos que es sumamente interesante como aportación a nuestro análisis de las obras de arte contemporáneas, y más en el caso que nos ocupa, el retrato, ya que así como se dice que el rostro es el espejo del alma, los retratos son, o pretenden ser, el espejo del ser humano, individual y social. Y una de las conclusiones a las que llegamos es que el psicologismo (con su vacío, aislamiento y guerra violenta interna y externa, y culto extremo al cuerpo-objeto) del que nos habla

el ensayo de Li povetsky, ha alcanzado al retrato contemporáneo de pleno, sumiéndolo en la total subjetivización.

TRANSGRESIONES



CUERPO DE MUJER CON LOS PECHOS CAÍDOS, 1950. DUBUFFET.

ANTIRRETRATOS



MARILYN MONROE, 1954. W. de KOONING.



AUTORRETRATO, 1986. SAURA.

10.3. Relación de artistas: PICASSO (1881-1973) y BACON (1909-1992). Cara a cara, la deformación como destino en sus retratos.

Afirma Martínez-Artero, respecto al retrato contemporáneo tras las Vanguardias: "Una de las respuestas que mayoritariamente da el retrato del siglo ante la pregunta ¿cómo representar a un sujeto? es la de los elementos plásticos: la superficie pictórica convertida en verdadero mapa de la identidad del sujeto en la medida en que se pueda percibir una reconstrucción de este en el proceso del taller. (...) Pero los desafíos y los cuestionamientos se pusieron en juego de modo radical en cada una de las diversas manifestaciones artísticas de principio del siglo XX, al adaptarse en cada caso el rostro a la manipulación técnica propuesta en los manifiestos vanguardistas. (...) Los aspectos formales dan así apelido al abánico de miradas estilísticas que pueden emplearse bajo combinaciones insospechadas en el retrato de los noventa. El caso más representativo fue el de los retratos de las mujeres de PABLO PICASSO"¹³⁰, como los que realizó intensamente de Dora Maar.

Así pues, parece que técnicas, estilo e ideología, tienen una consecución lógica por la fuerte relación entre sí de las Vanguardias históricas. Y PICASSO y BACON, entre otros muchos, dan muestra de ello. Ambos desde planteamientos y recursos distintos, dotan de retórica, de historia y de significado a sus retratos, no viendo en ellos solamente unas técnicas concretas y propias a su estilo, sino que conforman un mundo completo y complejo de significación. O sea, que forma y fondo, forma y contenido, y lectura externa, consiguen una coherencia específica, concreta que los hace grandes retratistas de su momento y de todos los tiempos.

¹³⁰ MARTÍNEZ-ARTERO, R. El retrato, del sujeto en el retrato. Barcelona: Montesinos, 2004, pp. 201-202.



BUSTO DE MUJER CON SOMBRERO (Dora Maar), 1939. PICASSO Fundación Beyeler, Riehen, Basilea.



ESTUDIO PARA CABEZA DE ISABEL RAWSTHORNE, 1967. BACON, Colección privada Cortesía de MaxmArt, Mendrisio.

Porque, aunque contemporáneos en cierto modo (aunque con 20 años por medio), BACON y PICASSO fueron artistas de distintas generaciones cuyos caminos nunca se cruzaron. PICASSO había nacido en Málaga, España, en 1881; BACON en Dublín, Irlanda, en 1909. Este último, siendo joven, en 1927, decidió viajar a París y como él mismo comenta: "Fui a ver la exposición *Cent dessins par PICASSO* en la galería Rosenberg" (...)" Las obras de PICASSO en 1926-1930, sus años de surrealismo con esas figuras aisladas, solitarias, en las playas, me produjeron tal choque que me entraron ganas de pintar. ¿Por qué no lo intento?, me dije".

Así pues, defendemos, en este "cara a cara" que PICASSO y BACON, aunque con su propia personalidad y estilo, pueden ser identificados, pues los dos compartieron el gusto por algunos temas esenciales: pintaron crucifixiones,

admiraron y aprendieron de la obra de Velázquez, y ambos se interesaron por los toros en su obra, por ejemplo.

Los toros (el toro, el torero y el ruedo) son algo que podemos ver como un elemento de inspiración más que resaltable en la obra de PICASSO y BACON, pero también de GOYA, principalmente en sus grabados (como las Tauromaquias). Y podemos decir que los tres retrataron al fiero animal como un símbolo, no como un elemento estético solamente, o temático. Quizás GOYA y PICASSO amaran o comprendieran mejor este símbolo tan marcadamente hispano, pero BACON no se queda atrás: "*Si uno ha visto alguna vez una corrida,*" dice Bacon, "*no la olvida jamás*". Según cuenta el anticuario Giulio Canterini, amigo de Bacon: "Francis era un hombre muy, muy privado. Tenía una vida secreta. Y ahí nadie entraba. Un día le pregunté por qué le gustaba tanto España. ¿Y qué contestó? Que había buenos toros"¹³¹.

Pero, sin duda, lo que pone en contacto a BACON con la fiesta brava, la corrida en sí, con el toro en la arena y en acción (como lo representa siempre), es la imagen de la violencia pura y el anuncio de posible muerte rodeada de sangre, de carnalidad y de rotundidad -como en "El buey desollado" de REMBRANDT, o en los que el propio BACON pinta-.

En las tres imágenes seleccionadas a continuación, de GOYA, PICASSO y BACON, observamos puntos en común, como la violencia implícita que ninguno elude, aunque en GOYA, a pesar de este arte, hay un fuerte contenido de crítica a la sociedad española, como su propio título (perteneciente a una serie más extensa) denota; en GOYA y PICASSO, el protagonismo importante del toro, y el uso del ruedo, como trasfondo, es un contexto natural, propio; en BACON, el espacio es artificial, su habitual espacio (casi su propio estudio siempre) se emigra, se transforma en la arena del "coso", y una pantalla cinematográfica refleja una imagen que parece la de una muchedumbre a modo de decorado. Además, la sombra que se intuye, de BACON, nos muestra un cierto distanciamiento de lo que transcurre en la

¹³¹ CARRIZO, RODRIGO. "Bacon y Picasso se ponen cara". *El País*, 16/08/2007, p. 19.

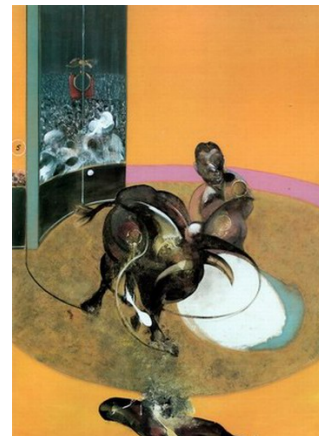
escena principal, como un mero espectador. Para BACON la tauromaquia es contemplada como una ceremonia trágica, como una crucifixión, pero en vivo y en directo, actualizada.



DIVERSION EN ESPAÑA, 1824-27. GOYA.



CORRIDA, 1934. PICASSO.



ESTUDIO PARA UNA CORRIDA,
1969. BACON.

Ahora bien, ahondando más en las distintas semejanzas entre BACON y PICASSO, tanto el crítico como el comisario de la muestra: “BACON & PICASSO: vis-à-vis”, expuesta en 2007 en Lucerna, se mostraron de acuerdo en que los dos genios privilegiaron “el retrato, el sexo y la carnalidad como fuente inagotable de inspiración”.

Ya respecto a las comparaciones entre ambos pintores, había comentado BACON: “Hay un camino que PICASSO ha abierto y que, en cierto sentido, no ha sido explorado; una forma orgánica que remite a la imagen humana pero que es una distorsión completa de la misma”. El claro ejemplo está en *Las Señoritas de Avignon* (obra de la que hablamos en el capítulo anterior).

En palabras de Mathonnet, el crítico de arte de Ginebra que escribió para la citada exposición: “A pesar de que BACON y PICASSO pertenecen a

generaciones distintas, hay una continuidad que se puede ver en el gran respeto que le tienen a la tradición”; “Ambos han absorbido y analizado en profundidad la historia del arte para ir, cada uno a su manera, más allá. Los dos conocían en profundidad el trabajo de sus predecesores y tuvieron la inteligencia necesaria para citar. Es decir, sin utilizar las citas para copiar, sino enriquecer su obra”¹³².

Y añade Philippe Mathonnet: “No puede decirse que BACON sea el heredero directo de PICASSO, pero es, sin lugar a dudas, su prolongación”; algo con lo que desde este estudio estamos muy de acuerdo, y que nos hará reflexionar y profundizar, sin lugar a dudas, en la obra y retratos de estos dos genios de la pintura.

Violencia, descomposición y recomposición, sufrimiento, personalidad fuerte, ante la obra y la vida, y pasión, son algunos de los rasgos que tienen en común BACON y PICASSO.

Como observa Brigitte Léal: “Hoy día, más que nunca, los retratos de Dora Maar, que marcaron la etapa más violenta en la obra de PICASSO, son considerados como uno de los principales logros de su pintura”. Y en BACON, la violencia es inherente al conjunto de su obra, desde luego. Sufrimiento, retorcimiento, monstruosidad, adjetivos que veremos más adelante sobre PICASSO, son también compartidos en casi toda la obra de FRANCIS BACON.

Como observaba esta misma autora en el catálogo de la exposición *Picasso and Portraiture*, “esa imagen admirable, sufriente y alienada ejerce sobre nosotros una fascinación que coincide sin duda con nuestra conciencia moderna del cuerpo en su triple dimensión de precariedad, ambigüedad y monstruosidad”¹³³. A partir de ahí des aparecerá para siempre en el arte el modelo de belleza ideal y da comienzo un nuevo camino para la belleza, trágica y monstruosa, fruto de la nueva conciencia moderna.

¹³² *BACON & PICASSO: vis-à-vis*. Catálogo de exposición. Museo de Arte de Lucerna. Edit. Peter Von Fischer. Lucerna. 2007, p. 36.

¹³³ LÉAL, BRIGITTE: *For Charming Dora: Portraits of Dora Maar*, Nueva York/ París, 1996-1997, p.385.

FRANCIS BACON, figura descolante de la pintura británica y de la denominada *Nueva Figuración Contemporánea*, se refiere a su anhelo pictórico como "*Torturar la naturaleza hasta que suelte todos sus secretos*". En sus obras, vaciadas de toda posibilidad de conciencia, la figura nos golpea el sistema nervioso. La concepción Baconiana de la pintura como un conflicto donde sale a relucir la condición última, elemental de lo humano, hasta lindar con aquello que Deleuze definió como *devenir animal*.

"*El modelo es alguien de carne y sangre, y lo que debe ser captado es su emanación. No estoy hablando de un sentido espiritual...sino que siempre hay emanaciones en la gente cualquiera que ésta sea...*" dice FRANCIS BACON.

Y como nos hace ver Ruiz de Samaniego sabiamente: "La obsesión de BACON, para decirlo al modo Kantiano, es mostrar este tipo de sensaciones energéticas o materias sensibles que, sin embargo, se sustraen al carácter fenoménico del mundo. Cuando hablamos, por ejemplo, de dolor, tan sólo podemos hacer mención de intensidades. BACON parece saber que la realidad profunda y singular siempre se escapa a la universalidad de la comunicación, de la participación. Porque la vida misma es aquello que se sustrae al mundo de la apariencia, al tiempo, al espacio. Experiencia in-munda. La tensión extrema que su pintura manifiesta es la de quien es consciente de que las intensidades de placer y dolor que trazan el arco de nuestra vida escapan o se desvirtúan en la normalidad de lo cotidiano, y que tan sólo situándonos en hipótesis extremas podremos llegar a vislumbrar algo del fondo de nuestro ser. En tales momentos es cuando la "naturalidad" de la vida puesta en evidencia, deshecho el rostro (como si tuviéramos la cara pegada a un cristal), la carne convulsa muestra su ser animal como la verdadera naturaleza."¹³⁴

"*Querría pintar El Grito*" dice en algún momento BACON, y al hilo de esa frase dibujaba como si cortara con el estilete los rostros, desmenuzaba las figuras y luego las recomponía.

¹³⁴ RUIZ DE SAMANIEGO, A. *Blanco y Negro Cultural*, 5-09-02, p. 35.

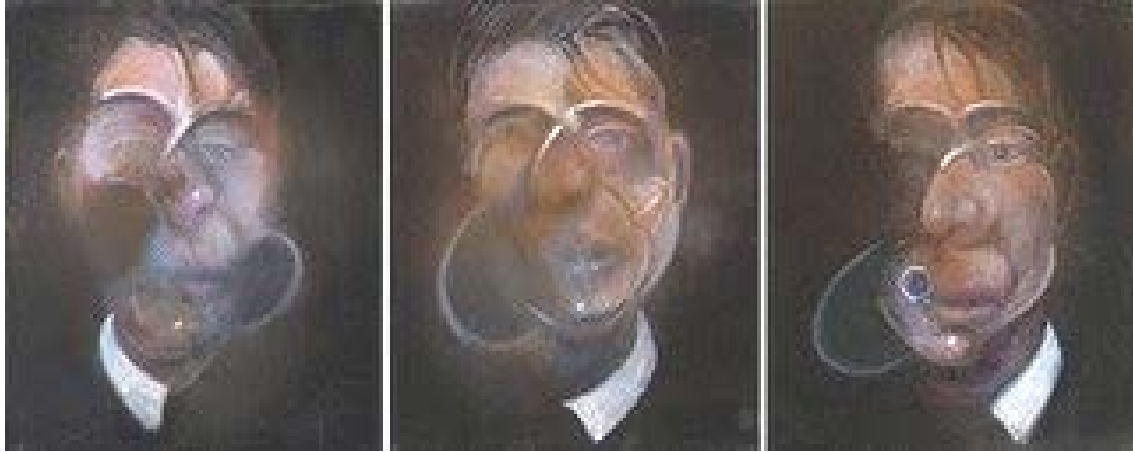
En un sentido meramente formal, lo nuevo es secundario para BACON, porque en él prima el principio de las variaciones, como podemos observar en sus propios autorretratos: las variaciones difieren una de otra, pero conservan a la vez un algo que es común a ellas, un *algo* común, o sea, la esencia buscada de un tema o, en el caso de BACON, el yo principal de su rostro.



AUTORRETRATO, 1969. BACON.



AUTORRETRATO, 1972. BACON.



SERIE AUTORRETRATO, Tríptico, 1980. BACON.

Y es que, en general, en los retrato de BACON, y pese a su distorsión, sorprende el gran parecido con sus modelos, aunque sea él mismo.

Sobre su concepción del retrato y la pintura ha dicho lo siguiente: "*la mayor parte de un cuadro siempre es convención, apariencia y eso es lo que intento eliminar de mis cuadros. Busco lo esencial, que la pintura asuma de la manera más directa posible la identidad material de aquello que representa. Mi manera de deformar imágenes me acerca mucho más al ser humano que si me sentara e hiciera su retrato, me enfrenta al hecho actual de ser un ser humano, consigo una mayor cercanía mientras más me alejo*"¹³⁵

En cuanto a su trasfondo y esencia, lo que realmente le hace único, y que le hace tener paralelismos con la obra de PICASSO es que: "Toda su obra muestra la imposibilidad de huir y retroceder al sufrimiento físico asumido como metáfora de ese cuerpo expuesto a la tremenda intensidad de un destino. Sus figuras carecen ante él de refugio. Los rostros apenas sostienen sus máscaras atraídos por la energía impregnante del abismo. Si el retrato simboliza desde el primer Renacimiento la construcción ficticia de la idealidad del individuo en Occidente, BACON conduce este postulado hasta la última borradura. Esto se

¹³⁵ DELEUZE, GUILLES. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. (Traducción Herrera, Isidro) Madrid: Arena Libros, 2002, p. 73.

vuelve muy presente en los tremendos retratos sobre negro de los años 50. (...) hasta el punto en que, desidentificada, arruinada, es a arquitectura o máscara superpuesta que se proyectó como imagen perenne de la persona ha sido arrojada o violentamente retirada para pasar a mostrar el poso elemental, el estremecimiento abismático de la carne”¹³⁶.

Exaltando el movimiento opuesto al ímpetu de diafanidad del clasicismo, BACON abre la imagen en su transcurso hacia lo oscuro. Convierte lo ideal heredado en enigma elemental, el blanco del espacio o de la carne pura en vacío, en organismo desgarrado cayendo magníficamente de su pedestal metafísico. Ya no hay *logos*, sólo puro *pathos*. BACON devuelve el signo descarnado de Occidente a su irreparable raíz de carne. De modo que las figuras están, como en urna de cristal, directamente expuestas a ese grado cero de la existencia que el dolor deja al descubierto. Los personajes dejan ver ese aislamiento carcelario de una vida más allá de la vida por más intensa a través de la carne, literalmente aprisionados por los límites de la tela, del cuadro-ventana, incluso por una naturalidad humana que es brutalmente asfixiante.

El modelo, la experiencia inabordable de su destino, tiene por fuerza que resultar absolutamente extraña a la mirada morbosa, desconfiada o mundana del espectador, quien sólo se puede situar frente a ella como ante el enigma de una diferencia culpable. Por ello, de forma natural, BACON llega a concebir la idea de sus trípticos según el modelo de la disposición fotográfica de las fichas policiales; y por ello, además, repudia trabajar en la cercanía asfixiante y peligrosa del modelo natural y prefiere recurrir a la neutralidad que sólo puede dar la fotografía.

De esta manera, el artista comienza a utilizar fotografías de rayos x en su obra, que ya se centra en retratos y representaciones de la figura humana. También cobran notable importancia en sus obras los famosos estudios fotográficos de figuras y animales en movimiento que hiciera a fines del XIX E. Muybridge, que serán punto de partida de numerosos cuadros (como pasó

¹³⁶ SAMANIEGO. *Op. cit.*, p.36.

con el Impresionismo). En BACON, poco a poco, la relación entre figura y el espacio pictórico se va definiendo; como por ejemplo al hacer su aparición los cubos lineales que, como jaulas transparentes, aíslan la figura del entorno.

En 1953, en Nueva York, empieza la proyección de su carrera con su primera exposición individual, y al siguiente año sería elegido para exponer en el pabellón británico de la Bienal de Venecia.

BACON va evolucionando mientras retrata, y pinta a las personas de su círculo más íntimo, mostrándonos los trazos de su propia vida en los rostros y nombres que nos presenta y que resultan familiares a todos los aficionados a su pintura, como Isabel Rawsthorne, Henrietta Moraes, Lucian Freud o George Dyer, el modelo más asiduo de esta época, y cuyo suicidio, en 1971, dejaría honda huella en él.

El profundo impacto de sus cuadros y las connotaciones escabrosas de muchos de ellos extienden su fama durante esta época mucho más allá de los círculos estrictamente artísticos. Las numerosas exposiciones retrospectivas que se le dedican en todo el mundo así lo certifican, pero singularmente las dos de la Tate Gallery de Londres (1962-1985), y la del Guggenheim, de Nueva York (1963-64), son las que más popular le hicieron.

Recientemente, y durante la investigación que nos ocupa en esta tesis doctoral, pudimos observar de cerca la magnífica, contundente y genial obra del artista en el Museo del Prado de Madrid¹³⁷ (exposición itinerante del Museo de la Tate Britain, Londres, del 11 de septiembre de 2008 al 4 de enero de 2009; en el Museo Nacional del Prado, Madrid, del 3 de febrero al 19 de abril de 2009 y en el Metropolitan Museum of Art, Nueva York, del 18 de mayo al 16 de agosto de 2009). A 100 años de su nacimiento, y 17 de su muerte en Madrid, la comisaria para la retrospectiva de BACON en el Prado, Manuela Mena, comentó: "Es el sitio natural para uno de los más grandes artistas

¹³⁷ "La retrospectiva reúne unas sesenta de obras, entre ellas quince trípticos importantes y numerosa documentación proveniente de su taller", como indica MERCÈ IBARZ en su artículo sobre dicha exposición publicado en el dominical *Magazine*: "El Prado se abre al siglo XX con Francis Bacon", 1/2/2009, pp. 36-37.

contemporáneos, que vino aquí con tanta pasión y que, además, como él decía, debía tanto a Velázquez y a Goya", y también: "(...) aquellos que acuden a museos de arte contemporáneo y vean a BACON en el Prado se darán cuenta de que hay una unión absoluta entre el arte del pasado y el actual. No hay diferencias. No hay barreras. La gente tiene que venir con los ojos muy abiertos y dejarse llevar por las reacciones que le provoca la obra de arte"¹³⁸.

Ya Matthew Gale, comisario de la misma exposición en la Tate Britain explicó también, al hilo de los mismos argumentos que Mena: "Bacon emerge de la tradición europea, la reta, la revisa y la socava. Así se labra un puesto indiscutible en la evolución de la Historia del Arte"¹³⁹, refiriéndose a todos los artistas, entre los que sin duda alguna, y de forma oficialmente reconocida sabemos, se encuentran Ribera, Zurbarán, Velázquez, GOYA y PICASSO.

Como piensa el crítico de arte Carlos Jiménez, BACON admira la tradición pictórica europea pero le acompleja y se somete a ella, creando una especie de híbrido donde muestra su impotencia por continuarla y donde llega, incluso, a parodiarla.

Pero, volviendo a nuestro "cara a cara" entre BACON y PICASSO: ambos sufren, y lo hacen ante nuestros ojos con sus obras. Respecto a este tema, "Lichtenberg aseguraba que, en cuanto se tiene un padecimiento, se tiene una opinión propia. *La desnudez, la impudicia del dolor no es social, exige la soledad y el pasivo de los que están ligados a la vida sin posibilidad de mediación, ya sin representación objetiva o universalizable*". Diderot ya lo dijo: "en la pintura, como en moral, es muy peligroso ver bajo la piel. La pintura baconiana acompaña con obligada admiración lo que nos destruye, recibe ambiguamente en el filo que se instala entre una severidad nihilista y una voluntad de afirmación desesperada. Pero, al cabo, en esta estética del despliegue, el dolor es siempre voluptuoso. Es la voluptuosidad que desencadena en los cuerpos la hecatombe (en el sentido etimológico de la

¹³⁸ LUZÁN, JULIA. "Viaje póstumo de Bacon a Madrid" .*El País Semanal*, 25/01/2009, pp. 64-71.

¹³⁹ RIAÑO, PEIO H. En las tripas de Bacon, *Público*. Madrid - 21/01/2009, p. 34.

palabra). El cuerpo se contrae, se expande también; los órganos se mezclan hasta confundirse en un caos. Hay algo barroco, deseable y tremendo, en todo cuerpo tomado por la enfermedad de vivir."¹⁴⁰

Intentando profundizar en este “cara a cara”, reflexionaremos también sobre el retrato en PICASSO, y sobre ejemplos concretos, antes de seguir con los parecidos y relaciones entre ambos.

En 1939 se inauguró en el *Museum of Modern Art de New York*, la exposición *PICASSO: Forty Years of his Art* organizada por su director Alfred H. Barr, esta muestra, que reunió más de trescientas obras del artista y tuvo quince mil visitantes semanales, supuso la consagración de PICASSO como el gran artista de la modernidad. A raíz del evento, PICASSO se convirtió, según escribe Michael Fitzgerald, en “el primer artista moderno que pasó del relativo aislamiento de la vanguardia a ser una fuerza dominante de la sociedad y a asumir el papel de conciencia moral de la vida contemporánea”. El recorrido de esta significativa muestra terminaba con “Guernica” y varios retratos de Dora Maar, todos ellos paradigmáticos del reflejo de la violencia de la guerra en la pintura de PABLO PICASSO. La inestabilidad emocional de Dora le permitía simbolizar la inestabilidad del mundo llevándola a su estado extremo, según cuenta Alarcón en “Identidades metafóricas. El retrato en el siglo de PICASSO”¹⁴¹. Y como continúa diciendo: “la intención de PICASSO al realizar esta serie de retratos de Dora no era solamente denunciar la guerra, sino también saciar su apetito, casi erótico, de gratificación visual, como si su nueva amante le hubiera inspirado una nueva vitalidad creativa.”.

Según PICASSO, en sus retratos traducía la forma de ver a Dora: *"durante años la he pintado con formas atormentadas, no por sadismo, tampoco por placer, sino obedeciendo a una visión que me forzaba a hacerlo así. Era una realidad profunda, no la realidad superficial"*.

¹⁴⁰ RUIZ DE SAMANIEGO, A. *Blanco y Negro Cultural*, Madrid. 5/4 /2002, p. 35.

¹⁴¹ ALARCÓ, P. *Identidades metafóricas. El retrato en el siglo de PICASSO*. Madrid, Museo Thyssen Bornemisza Fundación Caja Madrid, 2007, p. 227.

Y en efecto, en el retrato de Dora Maar, "Busto de mujer con sombrero", 1939, podemos observar una mayor transformación. Sus facciones y fisonomía alcanzan el grado máximo de dislocación para el espectador. El pintor emplea un colorido muy agresivo y el rostro de Dora aparece representado bajo dos puntos de vista diferentes por lo que la retratada nos mira de frente al tiempo que dirige su mirada hacia el mundo exterior.

Definitivamente se ha roto el espejo y el artista nos muestra su dolor secreto.



BUSTO DE MUJER CON SOMBRERO (DORA), 1939. PICASSO.

Como Martínez-Artero nos refiere: "los elementos formales empleados en cada época se pueden leer como constituyentes primordiales de las señas de identidad del pintor, pero no vacuamente. Al hacer un recorrido por los numerosos retratos que realizó, y apoyándonos en la estabilidad de las formas y la mutabilidad de los significados, el texto visual propone la versatilidad de puntos de vista como marca indiscutible de la trayectoria vital y artística de PICASSO inscrita en una presentación *frankensteiniana* de la existencia

individual” . Con lo que hay una “individualidad” que se distingue en sus retratos y “sólo se resienten de esta falta de nitidez descriptiva los nombres, pero no de la presencia ni del efecto”. Ordenados cronológicamente, sus retratos: “profundizan en lo circunstancial, la expresión fugaz la representación del movimiento, el instante, y sin embargo con todo ello, minuciosa e intuitivamente seleccionado, dan de pleno en la diana del carácter esencial.”¹⁴²



BUSTO DE MUJER, 1939. PICASSO. Museo Picasso de Málaga.

¹⁴² MARTÍNEZ-ARTERO, R. El retrato. Del sujeto en el retrato. Ed. Montesinos, 2004, p. 202.

“La observación analítica de PICASSO es verdadera observación filosófica con herramientas de cirujano. El uso de la línea, la figura geométrica, el volumen, los recursos técnicos de frotado, fundido, empastado, las técnicas elaboradas o directas, el manejo del color en sus es calas tonales y de saturación, se afinan con la sensibilidad del virtuoso para la descripción más exacta del modelo y del sujeto del cuadro, en su hondura como seres y desde la gracia pictórica más increíble. Con su obra se dice que la unidad de la forma se rompió, pero ¿qué unidad?, ¿la de la apariencia del sujeto? La unidad del cuerpo como órgano sensorial se percibe elíptica, pero se percibe, y se la nombra desde las partes reconstruidas según un funcionamiento fisiológico pictórico impuesto por la visión "radiactiva" primordial y sinestésica de la forma: lo curvo y las diagonales, por ejemplo en los retratos de Dora Maar. Aunque se pueda decir que el estilo es su firma y por tanto el personaje retratado es siempre el propio PICASSO, cada secuencia de retratos empieza, se desarrolla y llega a resultados exigentes tras comprometedas pistas y arduas investigaciones. Se podría imaginar al pintor dando vueltas al rededor de su modelo, durante horas, días, pincel en mano”¹⁴³.

Sobre los retratos de PICASSO, Martínez-Artero opina: "Pero en efecto, el estilo, como nueva sede de la identidad del pintor, ejerce una tiranía de los subjetivo hasta el punto de convertir los rostros de los otros, no ya por efecto de la empatía en una mezcla del rostro del pintor y del retratado, sino por la imposición de la apreciada manera personal en un puzzle del rostro a escala particular y código del autor”¹⁴⁴.

Así pues, BACON y PICASSO, extraen de su ser, tanto lo físico como lo psíquico para representar a sus retratados, sólo hay que ver sus autorretratos para comprender, como dice arriba M. Artero, las semejanzas. Pero, insistimos en que, al margen de lo formal, nos importa lo que de cada uno queda en la esencia de sus retratos a los demás; la visión del mundo personal reflejado en el otro, como un espejo, y una vez más, bajo la idea que apuntábamos en otro punto de nuestro estudio, el instinto de “otredad”, el recurso de poner en los demás lo propio, para ser, a la vez, uno mismo en los otros; para ver el propio

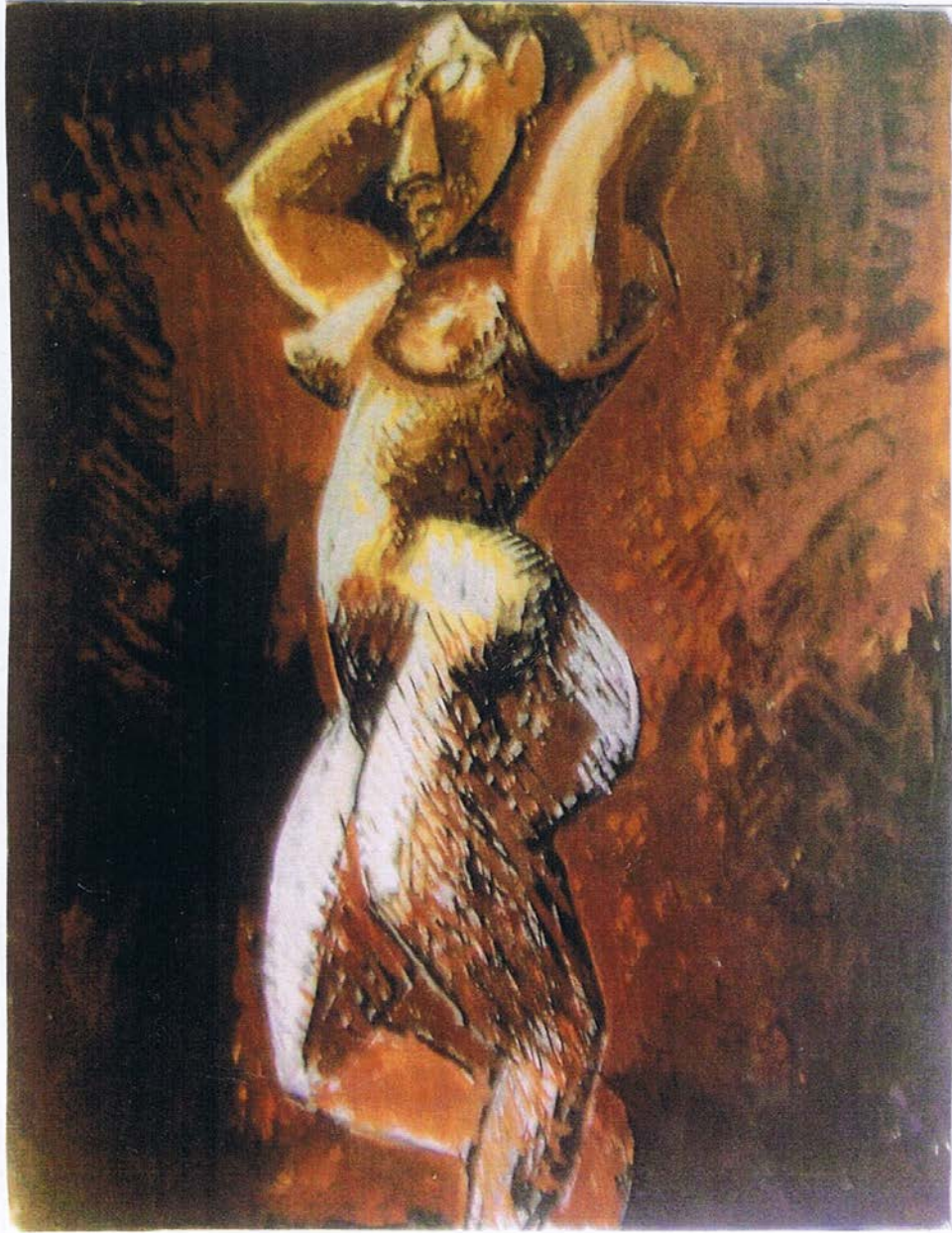
¹⁴³ MARTÍNEZ-ARTERO, R. *Op. cit.* p. 203.

¹⁴⁴ MARTÍNEZ-ARTERO, R. *Op. cit.* p. 204.

rostro en el cuerpo y ojos del retratado, como si de una apropiación de lo ajeno controlada se tratara.

En el caso de PICASSO lo podemos observar en su obra “Busto de mujer”, de 1939, en BACON, en cualquier retrato hecho a Isabel Rawsthorne. Concluyendo de estos dos ejemplos, además, que no les hace falta prolongarse en otro hombre, en un cuerpo o rostro de hombre, sino que también les fue posible hacerlo en mujeres, quizás para más extrañamiento propio y ajeno.

Nosotros observamos en esto, es tá claro: egocentrismo, prolongación del propio artista, autoconocimiento o reconocimiento en los otros, sí, pero también generosidad, exteriorización hacia los demás de su propia situación, de su proximidad a los retratados, como en un hermanamiento hermoso o un “feed-back”.



DESNUDO DE MUJER CON LOS BRAZOS LEVANTADOS, 1908. PICASSO. Museo Picasso.

10.3.1. Picasso y sus autorretratos.



AUTORRETRATO CON PELUCA, c. 1897. PICASSO. Museo Picasso.

En este interesante autorretrato de PICASSO, dado justo antes de entrar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, vemos su gusto, y a temprano, por el disfraz, una forma de máscara al fin y al cabo; además, se retrata al estilo GOYA, cosa que nos hace pensar en su gran admiración ya por el gran maestro, así como su gusto por aparentar otra edad.

Este autorretrato y “Yo, Picasso”, de 1901, nos retrotrae al tema que ya tocamos en la Introducción del punto 10.1. (p. 252), sobre el disfraz como una forma de distorsión o de formación del retratado. Además esta práctica en PICASSO lo une a la de REMBRANDT en su gusto por transformarse en otro en sus pinturas.

En Autorretrato con peluca, de PICASSO, se aprecia con fuerza su penetrante mirada, algo muy presente en sus autorretratos. Y como apunta Josep Palau i Fabre respecto a esta obra, PICASSO hace aquí uso, por primera vez, “de esa facultad suya de transformar las personas en personajes”. Aunque dada la grandeza posterior de PICASSO y su evolución en el retrato (que hace avanzar a toda una generación en su época), también se da en él el proceso inverso, convierte a personajes en personas, humanas, cercanas y universales, pues hay parte de él mismo en ellas.



AUTORRETRATO, 1927. PICASSO Gelatina de plata, Museo PICASSO, Paris.

En el autorretrato de 1927, arriba mostrado, PICASSO aparece como una sombra, es su perfil contra algún cuadro, una obra de arte quizás suya. En esta obra, de difícil catalogación, nos muestra en parte su interés por la fotografía, algo que no siempre se hace ver en la obra de PICASSO, pero que es importante para nuestro estudio (además, PICASSO realizó sus propias fotografías muy pronto, y seguramente le ayudó en la concepción de *collage* de

su propia pintura pre cubista). La fotografía, nacida a raíz del juego de luces y sombras esencialmente, tiene en esta representación de género una presencia conceptual, más que plástica, ac entuando s u c aracterística de s ombra espectral.

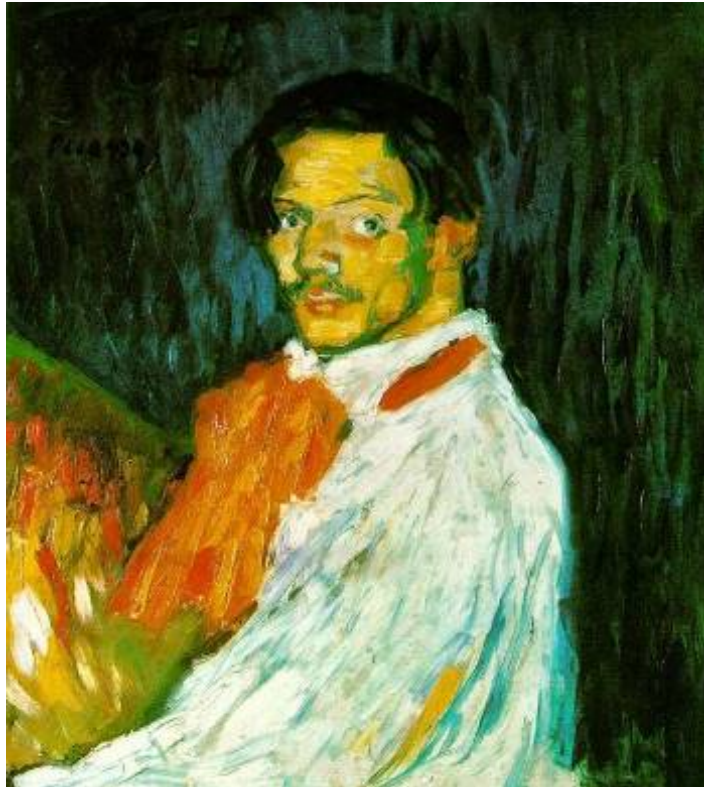
La relación que P I C A S S O tuvo con la fotografía es poco conocida, y aunque se sabe que utilizó la cámara para catalogar su propia obra y autorretrarse en numerosas ocasiones, siempre ha quedado en un ámbito privado y poco publicitado. Aunque esta relación ha sido estudiado por Anne Baldassari, conservadora del Museo Nacional Picasso de París y comisaria de numerosas exposiciones sobre P I C A S S O y aspectos menos conocidos de su obra. Como la exposición: "Picasso and Photography, The Dark Mirror", sobre la relación del pintor con la fotografía, presentada sucesivamente en Houston, Munich, Tokio, Osaka, Florencia, Londres y París.

Pero centrándonos de nuevo en su autorretrato como sombra, encontramos que P I C A S S O tiene precedentes en autores como Munch, Kees van Dongen, etc., pero es P I C A S S O, según Alarcó, quien generaliza su uso. Es un recurso a través del cual resaltar la presencia, real y fantasmal a la vez, de alguien, pero que nos llena de intriga y nos puede llevar a la sensación de soledad, o de vacío. Una leve presencia que nos perturba más, si cabe, que una presencia monstruosa.

De todos modos, respecto al tratamiento de la sombra en el arte contemporáneo entraremos más adelante, y en relación a WARHOL principalmente.



LA SOMBRA SOBRE LA MUJER, 1953. PICASSO. Óleo sobre lienzo. Art Gallery of Ontario, Toronto.



YO, PICASSO, 1901. PICASSO, Colección privada.



AUTORRETRATO, 1972. PICASSO, Fuji Televisión Co-Gallery, Tokio.

En los dos autorretratos de PICASSO mostrados anteriormente, de 1901 y de 1972, vemos las marcas de su estilo primero y último, y cómo se veía a sí mismo; siempre fijando el punto de atención sobre sus ojos y un ímpetu casi insolente; pero entre ambos autorretratos media casi una vida entera, larga, y que pasó por numerosas y variadas etapas: de la pobreza e inestabilidad existencial a la riqueza y tranquilidad económica; de la búsqueda de un nombre y estilo propios al reconocimiento internacional; de la juventud a las puertas de la muerte; quizás sea esta última sensación la que más destaque en el retrato de 1972 frente al de 1901, el segundo es el retrato de la muerte misma; el primero no sabe aun quién es, jugando a ser GOYA, figurándose otro, el de 1972 es un retrato casi caricaturesco de su persona, un concepto de sí mismo, el último PICASSO puro, y rabiosamente moderno en su contemporaneidad.

10.3.2. PICASSO y sus referentes - PICASSO como referente de BACON.

Dejando de lado, por ahora, el tema del autorretrato en PICASSO y de su representación del yo absoluto, como se sabe popularmente, el pintor se interesó además por muchos pintores españoles (y extranjeros) del pasado y de su contemporaneidad, y por obras concretas, de las cuales, extrajo (o se apropió) temáticas, ideas, poses, composiciones, etc. El Prado fue un museo muy visitado por él, y como antes hemos señalado, Velázquez o GOYA no le fueron indiferentes, los estudió y captó su esencia.



LA MAJA DESNUDA, 1798-1800. GOYA.



GRAN DESNUDO, 1967, PICASSO.

Aquí observamos a GOYA y a PICASSO, en estas obras desatadas para la exposición "PICASSO. Tradición y vanguardia", 2006, coproducidas por el Museo del Prado, MNCARS, y SECC para la triple celebración de varios acontecimientos importantes, como el 150 aniversario del nacimiento del pintor, el 25 aniversario del vuelta del "Guernica" a España, y el 70 aniversario del nombramiento como director del Museo del Prado del propio PICASSO; y vemos, como señala muy bien, el excelente crítico e historiador del arte, Delfín Rodríguez, en su artículo para el ABC del Arte¹⁴⁵, cuán conocedor de las obras del Museo del Prado llegó a ser PICASSO; cómo profundizó en la pintura española (como en tantas otras, como la de Tiziano o REMBRANDT por

¹⁴⁵ "El Museo del Prado de Pablo Picasso" *ABC del Arte*, N° 749, 2006, pp. 32-33.

mencionar algunos), hasta el punto de recordarnos la estupenda frase de Robert Rosenblum de que PICASSO llega a ser su mejor historiador del arte.

Aunque nosotros no nos detendremos en el debate de algunos segmentos de la sociedad e intelectualidad del arte actual español, sobre sí con estas exposiciones, varias y en diversas sedes, con motivo de los varios aniversarios, PICASSO se reduce a ser considerado un “mero” pintor español excelente, o queda como lo que es para la mayoría de estudiosos y aficionados, y como, dicho sea de paso, él siempre quiso ser considerado: un pintor universal de origen español que trabajó desde el epicentro del arte de su época, Francia.

Tampoco vamos a colocarnos entre los que consideran que PICASSO no dialoga o dialogó con la pintura tradicional en su afán por traspasarla en su aliento renovador y su esencia clara y conscientemente vanguardista, como aventura sin pudor Enrique Andrés Ruiz también desde las páginas del ABC de las Artes¹⁴⁶. Creemos que el que PICASSO traspasara la tradición y no se dejara, pues, alienar por ella, no significa que no entendiera a los clásicos, a un GOYA, REMBRANDT, Velázquez, Tiziano, Manet, etc., que no los observara, estudiara, y hasta escudriñara sus obras, que no se dejara deslumbrar, igual que hizo con el pasado en general y la arqueología (sabido es su relación con las máscaras y las manifestaciones artísticas africanas, románicas, o de un pasado aun más remoto y distinto), o que no analizara e indagara sobre qué le podían a él aportar dentro de lo contemporáneo y a su quehacer vanguardista, y qué podía su propia obra, y técnicas incluso, sacar de ello, de esta relación. Y sí, a cierta edad, ya más maduro en la vida, en sus relaciones personales y con el mundo, y en su obra, dialogó, y mucho, con los artistas históricos del pasado, creando su propia historia de la pintura (como apuntaba Delfín Rodríguez antes), tenemos que recordar, no sólo sus Meninas, sino sus grabados de la Suit 156, donde homenajea a REMBRANDT como grabador, y el erotismo de Ingres, Degas, Matisse o Manet y Delacroix claramente, entre otros.

¹⁴⁶ “Los enanos y los gigantes”, *ABC del Artes*, Nº 749, 2006, p. 34.

Su “Gran desnudo”, por ejemplo, conversa directamente con el retrato de “La maja desnuda”; donde parece querer decirle a GOYA, uno de sus maestros, que ahí está él, PICASSO, en el siglo XX, recordando su grandiosidad, su modernidad y a precursora, y su desfachatez. GOYA sería uno de los artistas al que sin duda habría querido tener como tertulio y colega, como hizo con tantos otros pintores de su época en su mocedad.

PICASSO parece querer demostrarnos que tan vanguardista es él con esta visión de una mujer desnuda (acercándose a la fealdad de lo deformado, pero manifestando aún voluptuosidad y erotismo contundentes), como lo fue GOYA pintando desnuda, insinuante y de frente, sin alusiones mitológicas y de forma irreverente, a una bella mujer de su época.

Pero no sólo PICASSO conversa con el pasado artístico, BACON, a su vez, homenajeó al propio PICASSO. También realizó numerosas obras donde se observa claramente su versión del Cardenal Inocencio X (entre más de cuarenta interpretaciones sobre ese cuadro), mezcla entre el retrato del papa Inocencio X de Velázquez y el retrato del Cardenal Filippo Archinto de TIZIANO, c. 1551-62; o su versión del Buey desollado de REMBRANDT con el mismo cardenal Inocencio X de Velázquez. Estas obras fueron seleccionadas además para la exposición mostrada entre 2003 y 2004 en Viena y Basilea: “Francis Bacon and the Tradition of Art”¹⁴⁷, y nos muestra que sus versiones, su recurrir a otras obras del pasado, de los grandes maestros, es algo que no todos los artistas realizan de forma tan apasionada y tan auténtica. Porque en realidad, PICASSO y BACON hacen una revisión, o una puesta en alza de los pintores del pasado que admiraron, tal como hace, y ya hemos dicho antes, a su vez, BACON con el propio PICASSO.

¹⁴⁷ Como explica el crítico Victor I. Stoichita, sobre esta exposición, “Francis Bacon and the Tradition of Art”, en la web Masdearte.com, se trataba de “una interesante exposición razonada que explora las conexiones de la obra descarnada de Bacon con toda la tradición del arte. Pinturas de Velázquez, Rembrandt, Tiziano, Ingres, Degas, Schiele, Giacometti o PICASSO, junto a fragmentos de las películas *Un perro andaluz* de Buñuel y *El Acorazado Potemkin* de Eisenstein; en confrontación con las conocidas fieras de Francis Bacon”.



FIGURA CON TROZOS DE CARNE, 1954. F. BACON. ESTUDIO PARA INOCENCIO X. F. BACON, 1953, Museo Instituto de Arte de Chicago. Des Moines Art Center.

Así pues, ya vamos conformando alguna conclusión sobre el retrato contemporáneo en los casos de PICASSO y BACON a través de su “cara a cara”. Ambos autores, no sólo se retratan a sí mismos y su sufrimiento en los rostros y cuerpos de sus retratados, también revisan y utilizan los retratos de autores del pasado trayéndolos a su presente, reivindicándolos, haciéndolos suyos, y confrontando vanguardia y tradición de modo más que fructífero, para ellos, sus obras y para nosotros, los espectadores y estudiosos de las manifestaciones artísticas, sus por qué y sus orígenes.

En su *Estudio para la cabeza de Isabel Rawsthorne*, de 1967, BACON nos muestra una imagen distorsionada, aplastada, a base de brochazos curvos, resaltando los volúmenes para luego aplastarlos, que representa es el sufrimiento del que hablábamos.



ISABEL RAWSTHORN (fotografía), 1965. DEAKIN, J.
Dublín City Gallery, Para el estudio de Isabel
Rawsthorne.



RETRATO DE ISABEL RAWSTHORN (detalle), 1967.
BACON.

Según Alarcó: "Con una personal iconografía, creada de manera instintiva intenta atrapar, según sus palabras, "un instante de vida en toda su violencia y en toda su belleza", y logró traducir los aspectos más sórdidos y aterradores del ser humano, por lo que su pintura podría considerarse una interpretación algo histérica del existencialismo europeo.

Por otra parte -continúa diciendo Alarcó- las deformaciones carnales a las que somete BACON a sus personajes se relacionan con la crueldad y la violencia de esos retratos más dislocados de PICASSO de los años centrales del siglo, no en vano F. BACON decidió dedicarse a la pintura tras visitar una exposición del pintor en la Galería Rosenberg de París en 1927, como comentamos anteriormente en este capítulo.

BACON rompe intencionadamente con las concesiones técnicas y asume riesgos, que producen en sus obras efectos desconcertantes, como las gruesas pinceladas blancas salpicadas brutalmente sobre la imagen, que, para BACON eran "accidentes del instinto".



DISTINTOS ESTUDIOS PARA EL RETRATO DE ISABEL RAWSTHORNE, Tríptico. BACON.

Estas salpicaduras, que aparecen también en el “Estudio para la cabeza de Isabel Rawsthorne”, de 1967, pueden ser una especie de alegoría incluida en el cuadro y que el pintor nos deja oculta, pero también nos habla del componente de azar que BACON no quiere dejar olvidado: “*Mi ideal -decía- sería coger un puñado de pintura y lanzarla sobre la tela con la esperanza de que el retrato estuviera ahí*”¹⁴⁸ Los numerosos retratos que hizo BACON de su amiga poco tienen que ver con su apariencia. Isabel Rawsthorne (1912-1992), cuyo verdadero nombre era Isabel Nicholas, era una mujer que provocaba un fuerte impacto en quien la conocía. Había nacido en Londres y trabajaba como pintora y escenógrafa de ballet.

En los **trípticos** que realizaba BACON, estudios para un retrato final, y tan decisivos e interesantes como el resultado en sí, vemos el tratamiento de “triple retrato”, trabajando las figuras desde tres puntos de vista, tres poses de tres cuartos, quedando el rostro más frontal en el centro; este recurso recuerda al tríptico gótico, al encadenar, con la composición de los retratos, un

¹⁴⁸ Respecto a esta frase, creemos que no habla de que su ideal sea realizar una Action Painting, sino que él querría ver su obra realizada en un instante, con unos brochazos cargados de pintura nada más, sin tener que elaborar y darle vueltas para que pudiera intuir-la-verla enseguida. Creemos pues, que se refiere a la inmediatez y al esfuerzo en realizar sus obras (cargadas de ese sufrimiento al que aludimos en otros momentos), y no a la técnica para realizarlas.

determinado movimiento (ya sugerido también gracias al arrastre de la brocha y las salpicaduras con las que crea las formas), y dota a la serie de una narrativa y recogimiento especiales. De manera que podemos palpar una pequeña historia en cada tríptico. También encontramos referentes del tríptico de BACON en los trípticos del Barroco, como por ejemplo, el *Triple retrato del rey Carlos I de Inglaterra*, de Van Dyck (en la Royal Art Collection, en Londres), o el *Triple retrato del Cardenal Richelieu*, de Philippe de Champaigne, de 1642 (hoy en la National Gallery de Londres).



ISABEL RAWSTHORNE, BACON.

Pero como peculiaridad en BACON, observamos la condición escenográfica del espacio pictórico, que seacentúa enormemente en sus trípticos, formato reinventado por el artista para el arte moderno. A diferencia de los trípticos tradicionales, cuya función es meramente narrativa, estos persiguen crear pantallas, que recuerdan al Cinemascope, pero fragmentado, poniéndole en condiciones de acceder inmediatamente a “la intimidad de la figura frente a un entorno desnudo”.

Respecto a sus trípticos, como creación a modo de “pantallas”, parece que estamos en lo cierto al asimilar esta técnica a una inspiración en el cine,

pues, como apunta Mercè Ibarz¹⁴⁹ respecto a la gran muestra itinerante del Prado de febrero de 2009, BACON estaba muy influenciado, antes que por los grandes maestros de la pintura en los que se fijó posteriormente, en el cine en blanco y negro de las primeras Vanguardias, sobre todo en el del director ruso Eisenstein (con *El acorazado Pótemkin*, de 1925, por ejemplo, en quien se inspiró además para una obra), Buñuel (*Un perro andaluz*, codirigida por Dalí) y, sobre todo, y lo que más nos llama la atención para nuestro estudio, en Abel Gance, el director francés que experimentó en su película *Napoleón*, con la proyección, ante público, de tres grandes pantallas a la vez. Aquí la narración se complementa, se enriquece y puede llegar a ser un espectáculo maravilloso, sobre todo para el público original (aunque también hoy día, por lo desusado de la propuesta) del momento.

BACON pretende “*ser capaz de poner una trampa para captar el hecho en su punto más vivido*”, según sus propias palabras, donde resume su estrategia pictórica-emocional, que renuncia a cualquier tipo de simbolismo, a cualquier intención previa que guíe el pincel; sus cuadros no significan nada según él, no generan iconos o emblemas, sólo imágenes, cuya interpretación, en el sentido estricto de la palabra, no es procedente de una idea sublime, sino que se asiste a ellos como a una matanza ritual o se sufre un accidente. Su sobrecogedor impacto radica en esa condición de obscenos fragmentos de existencia a los que es imposible permanecer ajeno.

En contraste, el espacio que rodea a las figuras es rigurosamente ortodoxo: cajas especiales prismáticas o curvas dispuestas según los medios tradicionales como una prolongación del espacio ortogonal del espectador. A menudo se ha querido ver en estas cajas una metáfora existencial de espacios anónimos y desolados, como sórdidas habitaciones de hoteles baratos o celdas de una prisión; pero la pintura es refractaria a cualquier interpretación simbólica. Esos espacios pertenecen al espectador antes que a la figura, son un mecanismo retórico de mediación entre espectador y cuadro, por medio del

¹⁴⁹ IBARZ, MERCÈ. El Prado se abre al siglo XX con Francis Bacon, Magazine. 01/02/09, pp. 36-37.

cual aquel sabe que asiste a una experiencia vivida. Estos hábitat, pintados siempre con tintas planas y brillantes, en los que se reconoce la presencia de muebles y objetos intrascendentes, como una bombilla o un interruptor, son como objetos reales de los *collage* cubistas a los que Braque llamaba “mis certidumbres”, las añclas figurativas para el espectador que hacen verosímil, por contraste dialéctico, el horror contenido en las figuras tortuosas y distorsionadas.

Además de la utilización de la habitación cerrada (y opresora), BACON utilizaba también como recurso gráfico, y para dar mayor sensación de macabra soledad, lo que un gran estudioso de BACON, Gilles Deleuze, en un largo ensayo que dedicó al pintor dublinés, llama el “rond”¹⁵⁰, rueda o círculo, donde encierra la figura, y que Francis BACON utiliza para eliminar cualquier tipo de narratividad en la imagen reforzando la dimensión opresiva del espacio, subrayando la soledad del individuo y convirtiéndolo en personaje sin historia que contar, reduciéndolo, realmente, a objeto.

10.3.3. BACON y sus autorretratos.

"Detesto mi rostro (...) sólo hago autorretratos cuando no tengo a nadie a quien pintar", confesaba BACON a David Sylvester en 1975, pero a pesar de esta declaración el artista se autorretrató en incontables ocasiones. Igual que detesta su rostro pero lo pinta una y otra vez, le fascina el retrato de Inocencio X, de Velázquez, y lo reinterpreta numerosas veces hasta la saciedad, parece que BACON vive y trabaja en los extremos, tanto en lo que aborrece como por lo que idolatra.

En su primer autorretrato, realizado a comienzos de 1956, repite el mismo esquema compositivo de los retratos de entonces. BACON, sentado en medio de un espacio oscuro y vacío, aparece con su figura arrugada sobre sí misma y las manos juntas entre las rodillas, lo que transmite una inestabilidad y una fragilidad extremas. Su rostro está desencajado, con uno de sus ojos en la

¹⁵⁰ DELEUZE, GUILLES. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. (Traducción de Herrera, Isidro) Madrid: Arena Libros, 2002, pp. 31-35.

frente y la boca entreabierta con los dientes a la vista y una mueca que, más que el grito que emiten sus personajes entonces, parece intentar expresar una congelada sonrisa.



AUTORRETRATO (parte del tríptico) ,1956. BACON. Modern Art Museum of For Worth, New York.



AUTORRETRATO (parte de la derecha), 1991. BACON. Museo de Arte Moderno de Nueva York.

En 1992, tras la muerte de F. BACON, Antonio López, como amigo suyo, comentó: “Ha muerto BACON. El pintor que junto a PICASSO y Giacometti tiene la mirada más lúcida de nuestra época”.

BACON pintó desde la fotografía, y el significado del color negro en su pintura se acerca al vaciado total de señas sociales. Aunque esto nos lleva formalmente a un neobarroquismo por el contraste del color cuando sus fondos son negros.

"Un hombre solo en una habitación casi vacía y tal vez alquilada: habitación de hoteles, de club de juego clandestinos, de prostíbulos,

habitaciones que alguien alquila durante unas pocas horas para beberse una botella y en las que la presencia de unos pocos objetos desnudos se confronta con éxito a la fugaz presencia humana, prevalece sobre ella, la rodea en un asedio inmóvil, la expulsa. Un espejo, un lavabo, una cama que es poco más que un colchón arimado a la pared, la taza de un retrete, el cable de una bombilla, un taburete, una superficie de linóleo sobre la que se escuchará el susurro pegajoso de los pies desnudos o de las suelas de goma de las zapatillas. Habrá un silencio de cámara acorazada congelado por la frialdad de la pintura plástica: ojos feroces, marrones de moqueta, tñenes azules sanitarios que, sin embargo, tienen a veces la tonalidad exacta de un azul de medio día. Antes de que el inquilino o el huésped se marchen de ella la habitación ya parece estar nuevamente vacía. Se parece a la celda de uno de aquellos monjes delirantes de las novelas góticas y a las celdas definitivas y asépticas de una moderna prisión dotada de los más recientes adelantos de la tecnología penitenciaria. En lugares así vive y muere la gente, se aparea, se aburre, duerme con la boca abierta, habla en sueño, se inclina sobre el lavabo para echarse agua fría sobre la cara y cuando levanta la mirada encuentra en el espejo una cara de rasgos inseguros, medio borrada por la resaca o la soledad, una cara que se deshace como pulpa entre los dedos o que lleva colgada como una máscara una mancha de sombra”.¹⁵¹

Continuando con la relación de BACON con el espacio pictórico y su narratividad, o falta de ella (como apuntábamos anteriormente en palabras de G. Deleuze): “BACON odiaba la posibilidad de que la pintura se convirtiera en ilustración casi tan decididamente como renegaba del arte abstracto: no quería que sus imágenes contaran historias como una narración al uso, sino que alcanzaran tan de golpe el sistema nervioso del espectador como quemaduras o fogonazos. *Cualquier cosa en el arte parece cruel porque la realidad es cruel*, le dijo a David Sylvester: *Tal vez por eso le gusta a tanta gente el arte abstracto, porque uno no puede ser cruel practicando la abstracción*. Encerradas en habitaciones, despojadas de rasgos, vulnerables y sola en espacios vacíos, las figuras de BACON parecen asiladas del tiempo presente y del mundo exterior, pero son emblemas de este tiempo y de este mundo, lo

¹⁵¹ MUÑOZ MOLINA, A. *Francis Bacon. Pinturas 1981-1991*. Marlborough, Madrid. 1992, p. 9.

declaran y afirman con la misma inmediata verdad que las fotografías de los muertos de una guerra que publica cualquier mañana un periódico y que las imágenes turbulentas de los noticiarios de la televisión".¹⁵²

El distinto estatus que en la pintura de BACON tiene figura y espacio circundante se traduce también en su tratamiento pictórico. El pintor entiende la ejecución de sus figuras en términos de violento cuerpo a cuerpo, en el que la manipulación física de la materia pictórica con sus propias manos es muy evidente. Esa violencia material queda impresa en lo representado, de manera que las figuras baconianas aparecen como una orgía de carne lacerada herida y tensa. No es de extrañar su gusto por los cadáveres de animales abiertos en canal, tan como aparece en el famoso cuadro de REMBRANDT, de 1655, y en otros pintores holandeses del XVIII.

Igualmente significativo resulta la utilización, una vez más, de los estudios del movimiento, a través de parejas de luchadores desnudos, del fotógrafo Muybridge; BACON transforma estas asépticas escenas congeladas en violentos encuentros amorosos de tipo homosexual, explotando todo su potencial de batalla agresiva y orgiástica. No hay, sin embargo, nada de complacencia morbosa en estos temas, que el pintor trata desde una óptica positivista e implacable que le caracteriza.

¹⁵² MUÑOZ MOLINA, A. "El gabinete del doctor Bacon". *Francis Bacon. Pinturas 1981-1991*. Galería Marlborough S.A. Nueva York: Ed. Lerner and Lerner, 1993, pp. 9-10.



**BUEY DESOLLADO, 1655.
REMBRANDT.**



**MAÑANA SOLEADA, OCHO
PIERNAS, 1997. FREUD.**



DOS FIGURAS, 1953. BACON.

En estas tres obras, de REMBRANDT, FREUD y BACON respectivamente, y aunque no sean todos retratos exactamente, observamos la similitud de la crudeza de la pincelada, lo grotesco de la escena, la violencia que desfilan y que une a los tres maestros; el expresionismo puro, en REMBRANDT como un adelantado a su tiempo que fue, y escudándose en la temática permitida, en los dos siguientes, como representantes de la Escuela de Londres, es bien patente. Los tres lienzos en analogía, literal y metafóricamente hablando; observamos en ellos un hermanamiento descarnado, que transmiten sentimientos y una visión común heredada del aislamiento social, del ir contra lo establecido, de su rebeldía y libre pensamiento y acción. Una vez más, de su visión especial de los “otros” a través de ellos mismos.

En tal contexto, encontramos a los retratos de estos tres pintores contemporáneos, dada la visión que tienen del mundo y cómo lo trasladan a su pintura, donde expresan todos sus sentimientos, sus esperanzas, sus deseos, sus miedos, su visión del mundo mezclado con su visión de los retratados y de ellos mismos (como señalamos anteriormente en PICASSO también).

Hay en los tres además, ese gusto por lo formalmente desagradable, y ese desprecio a los cánones y a lo convencional (curiosamente, BACON y FREUD son los dos pintores más cotizados en las subastas del mercado del arte recientemente, eran amigos y ahora son “competidores”) que los conducen por caminos visuales insospechados, prohibidos y hasta abyectos en ocasiones. La degradación del cuerpo, la descomposición del Hombre, su putrefacción formal y decadencia conceptual.

Los tres cuerpos (el animal y los humanos) representan en lo que se ha convertido el Ser Humano tras la Segunda Guerra Mundial (incluso antes, desde Nietzsche y la muerte de Dios); son el retrato (sin rostro concreto, o sin rostro, decididamente) de la sociedad del presente, entre los que ellos mismos se encuentran, incluyendo a PICASSO y otros muchos artistas de mitad del siglo XX para acá, o incluso antes, que como el Bosco y, por supuesto GOYA, previeron esa descomposición del ser humano; y todos ellos, entre otros, han contribuido a la construcción del retrato contemporáneo de finales del siglo XX, y por ello, a la herencia que recoge el siglo XXI.

En la obra que observaremos a continuación, un autorretrato de 1992, de pocos meses antes de morir, en Madrid, vemos ese amor, obsesión quizás, por la obra de REMBRANDT antes aludida, el “Buey desollado”. Ambos se mueven entre lo horroroso y la belleza de la carne animal muerta y exhibida, colgada, como si encontrarán un símbolo en ello. Volvemos a decir que esa carne abierta, pero cruda, realista e impactante, es parte de su propio autorretrato, tanto en REMBRANDT como en BACON. Son sus dolores puestos de manifiesto, desgarrados por la vida misma al final de sus días. Pero suponemos que puede referirse también a lo efímero de la vida, y a la opinión que tienen de ella, algo putrefacto, algo “descarnado”, pues al final sólo somos eso, carne que morirá, o para ser devorados por otros, o para pudrirse bajo la tierra.

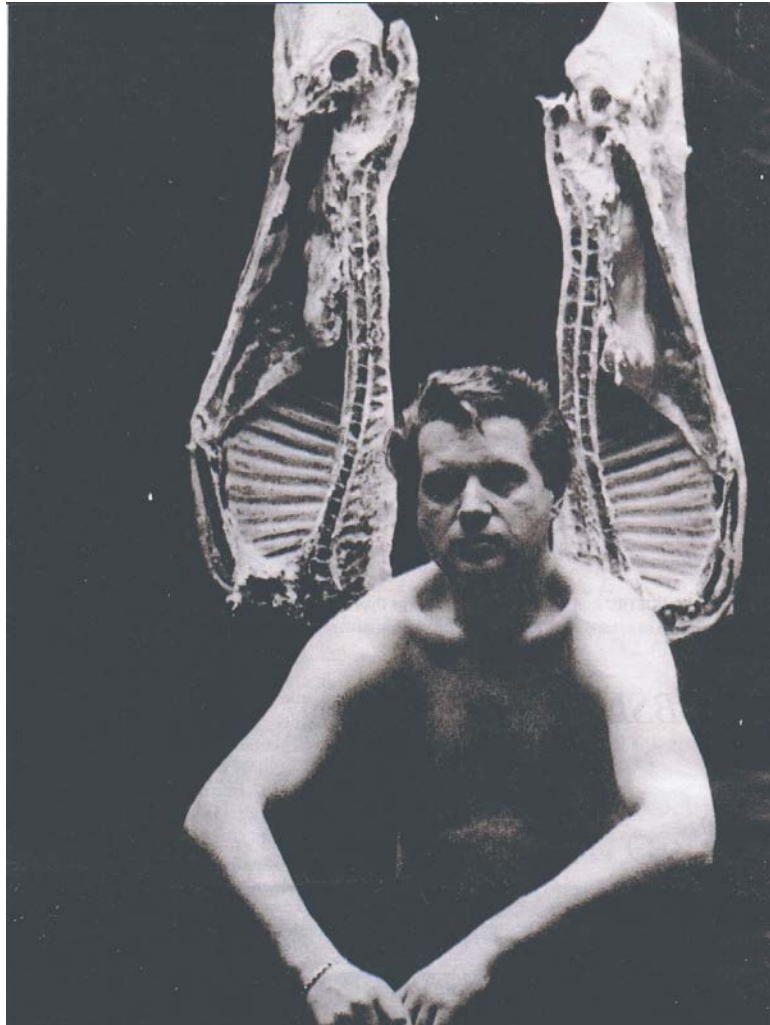


AUTORRETRATO, 1992. BACON.

(Fotografía de Michel Archimbaud).

Pero estas carnes en sus obras no nos llaman la atención sólo de forma temática o representativa, sino que también es llamativa la hermosura de la composición, el tratamiento formal pictórico, y el técnico, como un canto del

cisne, con un virtuosismo extremo; en este autorretrato de BACON, lo barroco lo impregna todo, y la luz *rembrandtiana* también; es como si la pieza fuera de índole divina, y BACON la estuviera adorando, envuelta en esa luz dorada principal en mitad de la oscuridad. Si nos fijamos bien, el rostro del propio BACON es iluminado, parece, por el haz de luz que emana del costillar.



FRANCIS BACON, 1952. Fotografía por John Deakin (serie).

BACON siempre ha estado familiarizado con este tipo de escenografías, y como ejemplo, exponemos esta fotografía, este retrato entre un par de

costillares que nos remite a su vez, no sólo a la anterior obra de 1992, sino al Inocencio de 1954 titulado “Figura con trozos de carne”¹⁵³.

La fotografía de John Deakin muestra a BACON, pese a su pose con los brazos relajados, como una especie de Ángel caído, o como un demonio quizás, con las alas (los costillares) desplegadas. El claroscuro realza los rasgos que se nos muestran inquietantes, como los ojos en la penumbra.

También, en BACON, observamos mucho de “goyesco”, igual que en PICASSO; en sus autorretratos encontramos al GOYA de los “desastres” y las “pinturas negras”. En muchos de los retratos de BACON, al igual que en muchas de sus pinturas más polémicas, como los retratos de Papas, o los estudios sobre la figura de su amigo Georges Dyer, vemos el horror que ya nos transmitió GOYA en sus grabados, o en “El tres de Mayo”. Los trazos deformados, brutales de estas pinturas reflejan en parte el pensamiento de BACON, algo que no pretende esconder, sino sacar a la luz. Pero, a diferencia de GOYA, los artistas del siglo XX y XXI, pueden decidir (a no ser que sus galeristas o marchantes se lo impidan) sin crear un escándalo, qué pueden sacar a la luz o no, como sus peores pensamientos, por ejemplo.

BACON muestra sus horrores, sus pesadillas, o simplemente lo que su mente le señala al mirar hacia los demás o hacia sí mismo, y si es tormento y retorcimiento, eso es lo que necesita mostrar y muestra.

10.3.4. La renovación en BACON.

Al principio de la década de los cincuenta, no sólo se centra en retratos y representaciones de la figura humana y la utilización de los rayos X (por lo que su pintura puede tener que ver con esa oscuridad, y la luminosidad de sus personajes, que parecen retorcerse en ella) como comentamos anteriormente, sino que se puede decir, que BACON inicia un nuevo concepto en su pintura al

¹⁵³ De la que hablamos en la página 252 de este capítulo 10.

partir de imágenes reales y no de figuras inexistentes. Posteriormente combinará uno y otro sistema pero ya siempre tendrá en cuenta este aspecto de los modelos y las fotografías para comenzar su proceso artístico. El colorido, en contraste con obras anteriores, se hace más sobrio y los fondos aparecen oscuros, resaltando así, en este caso, las sábanas y las dos figuras que producen un fuerte impacto visual y psicológico por la intensidad y vigor de las anatomías, trabajadas a golpe de pincel y a imitación del "non finito" de Miguel Ángel, artista a quien admira.

Estamos de acuerdo con las palabras de Gilles Deleuze, cuando habla de la primera impresión que produce ver una obra de Bacon: "Presencia, presencia, es la primera palabra que llega ante un cuadro de Bacon. (...) La presencia o la insistencia. Presencia interminable. Insistencia de la sonrisa más allá del rostro y debajo del rostro. Insistencia de un grito que subsiste a la boca, insistencia de un cuerpo que subsiste al organismo, insistencia de los órganos transitorios que subsisten a los órganos cualificados. Y la identidad de un ya aquí y un siempre con retraso, en la presencia excesiva. Por todas partes una presencia actúa directamente sobre el sistema nervioso y hace imposible el asentamiento o la distanciación de una representación. (...) La pintura da a ver la presencia, directamente. Gracias a los colores y a las líneas, inviste el ojo. Pero ella, al ojo, no lo trata como un órgano fijo. Liberando a las líneas y a los colores de la representación, libera al mismo tiempo al ojo de su pertenencia al organismo, lo libera de su carácter de órgano fijo y cualificado: el ojo se convierte virtualmente en el órgano indeterminado polivalente, que ve el cuerpo sin órganos, es decir, la Figura, como pura presencia. La pintura nos pone ojos en todas partes: en el oído, en el vientre, en los pulmones (el cuadro respira...). Es la doble definición de la pintura. Subjetivamente, inviste nuestro ojo, que deja de ser orgánico para convertirse en órgano polivalente y transitorio; objetivamente, alza ante nosotros la realidad de un cuerpo, líneas y colores liberados de la representación orgánica. Y lo uno se hace por lo otro: la pura presencia del cuerpo será visible, al mismo tiempo que el ojo será órgano destinado a la presencia."¹⁵⁴

¹⁵⁴ DELEUZE, GILLES. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena libros, 2002, p. 57.



ESTUDIO DEL CUERPO HUMANO. Tríptico, 1970. BACON. Colección privada.

Como ejemplo de esa preponderancia de la figura, *por sí misma*, en la obra de BACON, en este tríptico, de 1970, rompe, como es usual en él, con el concepto tradicional de escenario-modelo, algo incluso respetado por FREUD, su amigo, pero no por PICASSO. Aunque aquí esa ruptura del típico escenario con fondo, se torna vacío. No sabemos si los personajes se mueven por una cuerda de equilibrista, o por el borde de una plaza, por ejemplo. En todo caso, nos transmite la sensación de que los tres personajes hacen equilibrios en el aire dando la vuelta por un gran rueda, y los dos de los extremos (mujer a la izquierda y mujer a la derecha) en concreto, para llegar hasta la figura central, lo que entendemos es una mujer, que parece flotar en un a la sombra sosteniendo un paraguas negro.

Los tres cuerpos parecen entre modelados en arcilla o estar en carne viva; los de ambos lados más, pues se arrastran de forma trabajosa hacia la figura que reposa y espera en el centro, en cierto modo de forma sensual.

Pero resulta sumamente interesante, que pese a la curiosidad (incluso morbo) que provoca la escena, e incluso lo desagradable que pueden resultarnos esos cuerpos curvos, distorsionados y casi desmembrados que se

arrastran, y en los que no cabe pensar otra cosa que en sufrimiento, a la vez, nos dé una sensación, en conjunto, de calma, principalmente por la composición, la limpieza de formas en cuanto a volumen y, sobre todo, por ese color malva plano con ligerísima gradación; calma, eso sí, a punto de romperse, puesto que el tríptico revela la proximidad de un encuentro, un encuentro que nuestra propia imaginación se encarga de llevar a término, y que es posible gracias al corte entre los tres cuadros, a la sensación de sucesión de escenas en paralelo creadas por la elección del formato en tríptico. BACON consigue crear una tensión importante, en relación a quién y cómo mire su tríptico. Somos los espectadores los que terminamos la escena, como si de un film se tratara, somos nosotros los que le imprimimos el ritmo de más o menos velocidad, y quienes imaginaremos un final feliz o no en ese intuitivo encuentro de las solitarias y enigmáticas figuras.

Según Luigi Ficacci, con los grandes trípticos realizados a partir de 1964, Bacon logra absorber en la pintura todo el espacio de lo visible: “Esta nueva concepción del tríptico es un elemento intrínseco de la forma y, por tanto, queda vinculada al resto de componentes de la obra, como las relaciones entre espacio, tiempo, figuras y colores. Esto supone una innovación radical en lo más profundo de la poética de Bacon”¹⁵⁵.

¹⁵⁵ FICACCI, L. *Bacon*. Colonia: Taschen, 2003. p. 58.



ESTUDIOS DEL CUERPO HUMANO (detalle tríptico), 1960. BACON.

10.4. ANDY WARHOL (1928-1987). RETRATOS Y AUTORRETRATOS

10.4.1. ANDY WARHOL, popularización del arte.

Como dijo WARHOL: " Todo el mundo tiene derecho a sus quince minutos de gloria", y él fue uno de los primeros en aprovecharse de las ventajas de la democracia y la cultura de masas.

"En 1845, las mini-revoluciones burguesas daban la puntilla por toda Europa al mundo pre-moderno. De la Revolución Francesa, más que con la *liberté* o la *fraternité*, los burgueses elegían quedarse con la *legalité*. El dandi aparece con la democracia y con él la cultura de masas; con el peso aplastante de la igualdad y la necesidad de desdeñar lo que no puede vencer. El desdén es su arma trágica y silenciosa, y explica el rictus gélido de WARHOL tanto como la pose *blasé* y estándar de sus acólitos de la *Factory*. A nosotros, que hemos mamado la moral de esas revoluciones, los dandis como WARHOL nos fascinan y nos resultan, de primeras, antipáticos. Porque su lucha es contra esa igualdad cuyo mito respiramos y porque no nos consuelan: nos obligan a ver que resulta tan inevitable como letal."¹⁵⁶

En ese sentido, el trabajo de ANDY WARHOL tiene que ver con el avejentado *camp* de Susan Sontag, que planteaba la misma cuestión fundamental: "Cómo ser un dandi en la era de la cultura de masas". Es decir, cómo ser "alguien" cuando nadie es nada, o todos somos ya todo (aunque sea durante quince minutos); o sea, qué queda del individuo tras esa igualación aplastante, es la pregunta que nos hacemos ante cada uno de los retratos de WARHOL.

Así pues, lo que nos hace traer a WARHOL a las páginas de esta investigación es la constatación de que él es uno de los mayores revolucionarios, con mayúsculas, del retrato contemporáneo, desde los años sesenta hasta su muerte.

Los artistas Pop norteamericanos pintaban lo que les rodeaba cotidianamente, la sociedad materialista, consumista y sexualizada de los

¹⁵⁶ MONTES, J. "Una forma de estar" Revista *ABC de las letras*, N° 827. Madrid: Ed. Diario ABC, SL., 2007, p. 35.

EEUU. Podemos considerar que se trataba de un arte que nos daba una visión desencantada y crítica, en cierto modo, de la realidad social de cada país.

En la obra de WARHOL (y en concreto sus retratos de fácil consumo, o consumista), desde sus reflexiones, hasta la puesta en valor y venta de sus obras, hay una fuerte vinculación a su visión (y realidad) de Norte América; como él mismo cuenta: "*Lo genial de este país es que América inició la tradición por la que los consumidores más ricos compran esencialmente las mismas cosas que los más pobres. Puedes estar viendo una Coca-Cola en la tele y sabes que el presidente bebe Coca-Cola, Liz Taylor bebe Coca-Cola y claro, tú puedes beber Coca-Cola también. Una Coca es una Coca, y no hay dinero en el mundo que pueda conseguirte una Coca mejor que la que se está bebiendo el pobre de la esquina. Todas las Coca-Colas son iguales y todas las Coca-Cola son buenas. Liz Taylor lo sabe, el presidente lo sabe, el pobre lo sabe, y tú lo sabes*".¹⁵⁷

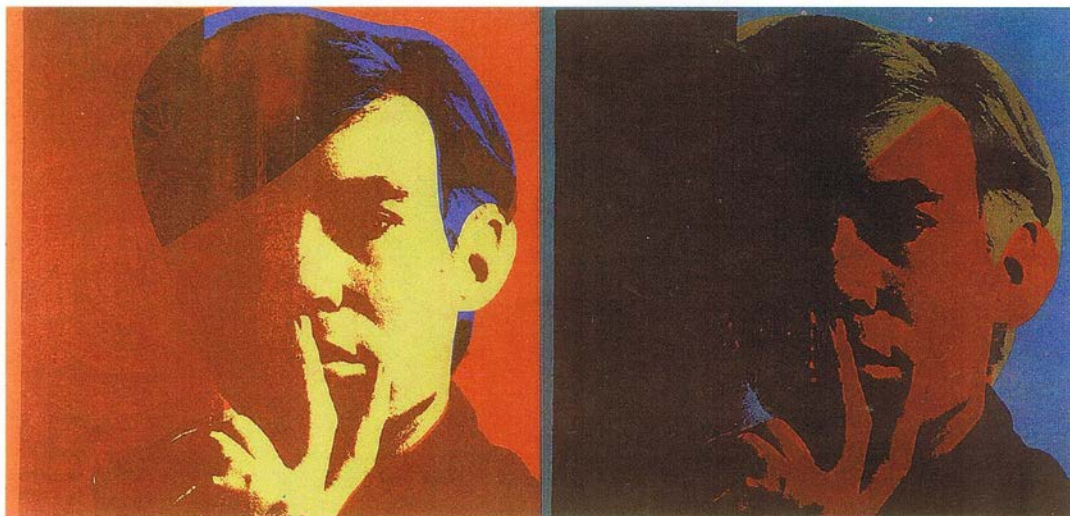
No obstante, parece más sencillo comprender la relación que existía entre REMBRANDT o GOYA en su época, con su entorno, social y artístico, que comprender hasta qué punto está asociado el arte de WARHOL (bien llamado en este caso: "producción artística") a la sociedad pro-capitalista, consumista y materialista de la Norte América en que vivió; el *Pop-art* tiene, hoy día, lo que podríamos llamar un elemento romántico, nos evoca con nostalgia objetos y modas del pasado, como filmes, automóviles y ropa. En ese sentido podríamos relacionarlo con el propósito dadaísta de considerar el arte como vida, llanamente, pero en este caso una vida de lo más cotidiana.

WARHOL y su obra ha sido asociada continuamente a una frivolidad excesiva, pero, su obra no debe tratarse solamente desde la perspectiva que hemos comentado en el párrafo precedente, por que, como revelan los numerosos y recientes estudios sobre su figura y dimensión, era un hombre muy inteligente e intuitivo, que supo reflexionar sobre el arte de su tiempo, y también sobre el arte en anteriores épocas, aunque nos hiciera creer que sobre lo que cavilaba siempre, y finalmente, fuera su propia persona; lo podemos

¹⁵⁷ MONTES, J. "Una forma de estar" Revista *ABC de las letras*, Nº 827. Madrid: Ed. Diario ABC, S.L., 2007, p. 351.

observar en frases como esta: "*Pienso que la pintura no es lo que siempre ha sido. Me llena de confusión que la gente espere que el pop-art haga un comentario o diga que sus practicantes aceptan simplemente su medio ambiente. He visto la mayoría de las pinturas que amo, Mondrian, Matisse, Pollock, como algo más bien inexpresivo en este sentido. Toda la pintura es un hecho y esto es suficiente; las pinturas están cargadas con su propia presencia. Pienso que la situación, las ideas físicas, la presencia física son el comentario... Si quieres saber algo de ANDY WARHOL, tan sólo mira la superficie de mis pinturas, mis películas y a mí; yo estoy allí, no hay nada escondido*".¹⁵⁸

Y es que WARHOL termina siendo una marca, un nombre que habla de todo lo que quiere, consigue y, quizás, es. Así que esto es algo que aparece continuamente en sus retratos y sus cientos de autorretratos.



DOBLE AUTORRETRATO, 1967. WARHOL. Instituto De arte de Detroit, Amigos de la Fundación de Arte Moderno.

¹⁵⁸ CAMON AZNAR, J. *Pintura moderna*. Ed. Nauta, SA. Vol. 6. Barcelona, 1984, p. 42.

En los autorretratos WARHOL encontramos una continua recreación y creación de su propia imagen, un tanto parecida a REMBRANDT, en el sentido de que hace una especie de autobiografía a base de sus imágenes, donde se explora, se estudia y analiza, pero no donde, necesariamente, se reconoce o representa sin más. Porque los autorretratos de REMBRANDT dan a entender una persona, un creador, contento consigo mismo, pero no tenemos, en general, o al menos no hasta pasados los 70, la sensación de que WARHOL (y ya se encargan los textos sobre el norteamericano de resaltar siempre este asunto) se quiera; como se suele contar sobre su imagen, le costó encontrar una imagen acorde consigo mismo, no fue hasta primeros de los años 60 que dio con su *look* personal, un aspecto que le acompañó para siempre (adaptándose en matices por las sucesivas modas)¹⁵⁹.

Y es que WARHOL creó su propia cara hacia el exterior, ya fuera por su extrema timidez y por su actitud de aparente distancia ante la vida, necesitaba controlar el proceso de creación de su propio yo, empezando por la apariencia física, de la cual, como también sabemos, nunca es tuvo orgulloso, pues parecía admirar la belleza externa, sí, como casi cualquier artista, pero porque la asociaba a una vida que él no había tenido, la asociaba a riqueza, reconocimiento social y fama. Esta compleja relación con la belleza externa, lo Bello, y el reconocimiento social que tenía WARHOL, y que le hizo buscar la fama y el dinero a toda costa hasta lograrlo, y que pudo ser uno de los motores de su obra, y de su actitud ante la sociedad nos hace pensar en las palabras de Umberto Eco de su ensayo sobre la fealdad: “A menudo la atribución de belleza o de fealdad se ha hecho atendiendo no a criterios estéticos, sino a criterios políticos y sociales. En un pasaje de Marx (*Manuscritos económicos y filosóficos*, de 1844) se recuerda que la posesión de dinero puede suplir la fealdad: “El dinero, en la medida en que posee la propiedad de comprarlo todo, de apropiarse de todos los objetos, es el objeto por excelencia (...)...Mi fuerza es tan grande como lo sea la fuerza del dinero...Lo que soy y lo que puedo no está determinado en modo alguna por mi individualidad (...). Por tanto no soy

¹⁵⁹ CIRLOT, L. *Andy Warhol*. Hondarribia (Guipúzcoa): Editorial Nerea, 2001, pp. 13-14.

feo, porque el efecto de la fealdad, su fuerza ahuyentadora queda anulado por el dinero (...). Basta, pues, aplicar esta reflexión sobre el dinero al poder en general y se entenderán algunos retratos de monarcas de siglos pasados, cuyas acciones fueron devotamente inmortalizadas por pintores cortesanos.”¹⁶⁰

Así pues, creemos que parte de los propios prejuicios que tiene WARHOL sobre su físico lo intentará exorcizar refinando o simplemente, creando, su imagen hacia el exterior, y consiguiendo éxito anhelado, que para él es sinónimo de, por un lado tener dinero, y por otro lado, aparecer en los “media” para ser consumido por la masa, emulando a todas las personalidades y estrellas del cine que él iconiza, pero que primero admira, y a los que quiere asemejarse. Controlar sus procesos de creación y controlar su imagen le confiere poder sobre su propia vida y lo igualan a sus admirados personajes famosos.

Pero volviendo a cuestiones sobre sus técnicas y trabajo, en sí, evidentemente, fue también esencial para ANDY WARHOL el momento que le tocó vivir, respecto a las herramientas a su alcance, como la fotografía, básicamente, y el acceso de los *mass media* al mundo del arte; de manera que nos viene a la cabeza lo que decía Kierkegaard: "al inventarse la fotografía, el retrato está al alcance de todos; pero al mismo tiempo el aspecto de todos comienza a igualarse, de forma que bastaría para todos un único retrato", hacia aquí camina, en parte, y como ya apuntábamos anteriormente, la concepción de imagen personal en WARHOL.

Lo más curioso del caso de WARHOL es, que haya dotado de un sello tan personal y propio algo basado en lo estandarizado. Durante largos años, lo que más ha llamado la atención en los retratos del artista americano es que éste realizaba sus retratos utilizando las imágenes de los grandes mitos de masas del momento, como famosos de cine, cantantes, músicos o líderes políticos y sociales, y todo aquello que aquella persona considerada como “especial” o importante en su época.

¹⁶⁰ ECO, UMBERTO. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen, 2007, p. 12.

Respecto a esto, Castro Flórez dice: "Lo cierto es que WARHOL vendía el retrato de la sociedad glamurosa al mismo tiempo que embalsamaba casi melancólicamente el tiempo". Y es cierto, como podríamos añadir, envasaba también, como producto a la alcance de las masas, la imagen de los mitos retratados por él, consiguiendo así una reciprocidad entre mito-glamur y producto-consumo. Una interesante paradoja, que para WARHOL indudablemente no pasaría desapercibida, la de convertir en producto de consumo de masas aquello que todos desearían por ser único, el glamur al alcance de todos aparentemente, pero sin poder acceder a ello realmente, la imagen de J. Dean o Marilyn retratados por WARHOL "en serie" y en postales a la venta para "todos los públicos".

En cuanto a la cuestión de tomar un objeto cotidiano y supuestamente banal, como una fotografía de un periódico, o una lata de sopa o botella de cola y convertirlo en algo excepcional y glamuroso, tomamos de nuevo las palabras de Umberto Eco en su *Historia de la belleza*, según las cuales, es algo aceptable que también se encuentre lo bello (lo sublime de la Belleza) en objetos industriales del presente, pese a que esto pueda ir, en principio, en contra de los ideales de la llamada *alta cultura*: "(...) el artista se convierte en portavoz de una irónica polémica contra el mundo industrializado que lo rodea, expone los hallazgos arqueológicos de una contemporaneidad que se consume diariamente, petrifica en su irónico museo las cosas que vemos todos los días sin darnos cuenta de que funcionan como fetiches a nuestros ojos. Pero al hacer esto, por feroz o irónico que sea su polémica, nos enseña también a amar estos objetos, nos recuerda que también el mundo de la industria tienen formas que pueden transmitirnos una emoción estética"¹⁶¹.

Pero esta ironía de la que habla Eco, forma parte de la gran paradoja del Arte contemporáneo, porque, como él mismo comenta en el libro anteriormente mencionado, la contradicción que encontramos es que un objeto normal y de uso cotidiano se convierta en objeto artístico y objetivo de coleccionismo o

¹⁶¹ ECO, UMBERTO. "De las formas abstractas a la profundidad de la materia". *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen. 2004, p. 409.

museístico, forma p arte del m ás g enuino s iglo XX (y hoy lo heredamos). Encontramos c ontradicción en el A rte p orque ex iste en l a C ultura, es un a consecuencia directa de la alcanzada y madura Democracia de Occidente¹⁶².

10.4.2. Los retratos en serie como producción artística.

Y es que realmente WARHOL parece querer ser una fábrica andante, de ahí la creación de *The Factory*, donde crea obras de arte en serie, y también su hieratismo y ap arente mutismo ante s u propia i magen. WARHOL p arece retratarse c omo s e s iente, u na máquina e xpendedora d e i deas y p roductos artísticos. Y s us r etratos y a u torretratos llevan es te s ello w arholiano d e repetitiva estética que, también de manera paradójica, casi sustituye a la propia persona r etratada, c onvirtiéndose s u r epresentación en una nu eva forma d e mitología. WARHOL creó un auténtico sistema artístico de retroalimentación o “feed-back”.

Para todo esto WARHOL empleaba diferentes técnicas entre las cuales podemos mencionar:

1. La **pintura**, el **collage** y el **dibujo**. En muchas ocasiones, dejando una **huella** más *personal* (en t odos l os s entidos de am bas pal abras), el ar tista orinaba (“piss pai nting”) s obre el l ienzo (o s e l o pedí a a s us v isitantes) o empleaba semen para pintar, también chocolate líquido, creando las llamadas “oxidaciones”.

2. La **serigrafía** (recordemos q ue g ran p arte de s u b ase es tética y técnica artística deriva de su trabajo y conocimientos en publicidad).

3. L a **fotografía** (que le ap ortaban l a i nstantaneidad, p erfecta p ara el “consumo” rápido y la reproducción en serie), así como las *polaroid* y la imagen de *fotomatones*.

4. La foto **cosida** (acción y efecto de la costura).

¹⁶² ECO, UMBERTO. “La belleza de los media”. *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen. 2004, p. 418.

5. El **cine** (él solía tener archivo de imágenes, audiovisual y fotográfico de todos los momentos vividos, tanto más personales como de la *Factory* y su “troupe”. Muchas veces era su propio objeto principal a tomar, pero tuvo una incesante producción cinematográfica de nominada “underground” en todo momento; en los años 80 realizó incluso espacios, programas de televisión para la televisión estadounidense).

Entre la producción artística realizada en la *Factory* con sus colaboradores, mundialmente conocidos, destacan a nivel más popular sus retratos en serie, serigrafías de los mitos de masas. En estos retratos, a WARHOL no le importaba la perfección técnica y nos hace pensar aún hoy que son fotos de mala impresión, de periódicos. Trabajaba así a conciencia, y como apuntábamos antes, sintiéndose una auténtica “máquina” de reproducción de obra de arte.



LAS DOS MARILYNS, 1962. A. WARHOL. Colección particular.

Aunque WARHOL haga de su técnica de seriado una insignia, y sea quien ponga en valor un estilo como consecuencia de esta utilización de base

casi diríamos que “ideológica” y no sólo práctica, en la Historia del Arte siempre ha existido el producto artístico seriado, Andy no lo creó, no lo sacó de la nada, o sólo de los procesos industriales. Él solamente utilizó (subrayando la intencionalidad en el verbo utilizar) para su interés y actividad artística, lo que recordemos, y a se creaba en serie desde, por ejemplo, la producción de las tumbas egipcias, o de los vasos o cofres canopos¹⁶³, la manufactura de los iconos y exvotos íberos, la cerámica azul proveniente de china, la fabricación de monedas, o, mucho antes, en la fabricación de los cilindros mesopotámicos, con su negativo y positivo para el sellado de cuestiones oficiales.

WARHOL supo ver su futuro en las técnicas de reproducción en serie (unidas a las novedades técnicas en este campo), en los procesos repetitivos de la artesanía, en lo industrial, y en suma, en lo manufacturado de forma “mecánica” y mecanizada. Encontró una nueva vía de expresión para sus ideas, y justo en el momento del inicio del gran consumismo que promovía el lema del país que acogió a su familia (emigrada desde la antigua Checoslovaquia, hoy Eslovaquia): la *American way of life*.

Pero además, hemos de resaltar que hay como una especie de autoalimentación en el uso de estas técnicas, inspirándose en ellas, consigue que sean estas las que parece que se alimentan de sus ideas, o a la inversa, o sea: las primeras obras de WARHOL con esta técnica, a su vez, le generaban más ideas y logró convertir en Estilo (dentro del propio Pop Art), lo que en principio era un medio más, se convierte en un fin. Hasta que llegaría un momento del proceso de trabajo de WARHOL donde no sabemos qué parte inspiraba más a qué, si la técnica o la estética.

Incluso, podríamos decir que se adelanta a los resultados de la informática, como al programa de *photoshop* y sus antecesores y posteriores variantes, y a artistas como CHUCK CLOSE, cuya idea de la segmentación de

¹⁶³ Especie de cofres, con cierta forma de vaso en su parte inferior, y tapados por cabezas con formas de dioses (los llamados “hijos de Horus”). Eran utilizados por los antiguos egipcios para meter las vísceras de los difuntos, lavadas y embalsamadas, para mantener a salvo la imagen unitaria del cuerpo en sus enterramientos. El nombre de estas urnas fue fruto de un error, al confundirlas con otros recipientes de cabeza humana de la zona de Canopus, en el Bajo Egipto, y quedó así posteriormente.

la imagen en sus retratos es herederera del pixelado, como veremos más adelante, pero también de la fragmentación por lo que promovió ANDY WARHOL. En las siguientes dos obras de ambos, podemos observar dicha influencia claramente.



RETRATO DE ETHEL SCULL, 1963. WARHOL. Serigrafía.



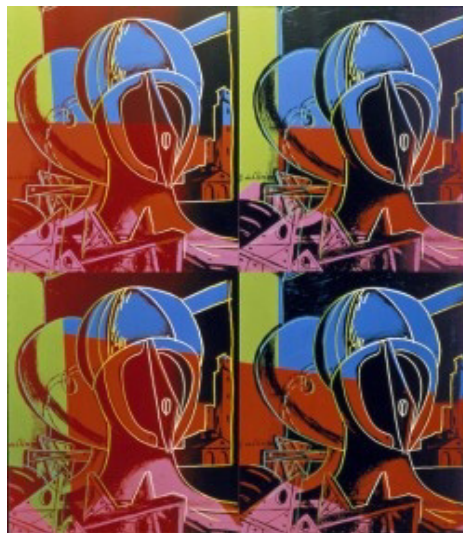
KATE MOSS, 2003. Composición de fotografías en 2005. CHUCK CLOSE. Daguerrotipos.

Quizás uno de los problemas de esta forma rápida, y como de una máquina, que promulgaba WARHOL con la “reproductividad técnica”, y preconizada por el punto de vista variable del Cubismo, tuvo como consecuencia el que llegó un momento en que la representación única cae en cierto desprestigio, buscando una representación más compleja y completa.

Aunque también ha llegado a caer en cierta parodia, la obra de WARHOL, al abusar de lo repetitivo y cambios de tonalidades para una misma imagen, como los retratos de animales, los retratos que uno mismo se puede hacer en un ordenador Appel (que directamente divide la misma imagen en

cuatro composiciones jugando con la cuatricromía), o los pseudo retratos de famosos a modo de souvenirs, en distintos y variados soportes, para tiendas de decoración y regalo barato.

La realidad, acaso más básica, de la cuestión del serialismo en WARHOL, es que estaba obsesionado con la serie, incluso con el coleccionismo, como REMBRANDT, y en sus casas amontonaba objetos y colecciones que intentó incluir en, una vez más, un serie de cajas denominadas por él como “ cápsulas del tiempo”. Una vez, respecto a este tema dijo refiriéndose al pintor metafísico italiano Giorgio De Chirico, como nos cuenta Estrella de Diego al hablar de la muestra “WARHOL sobre WARHOL”¹⁶⁴: “Me gusta la idea de que repitiera siempre las mismas pinturas. No creo que lo hiciera porque la gente y los marchantes se lo pidieran, sino porque la idea le gustaba y veía en la repetición una forma de expresarse. Probablemente ése sea nuestro punto en común. Él repetía año tras año, yo repito el mismo día en el mismo cuadro. Todas mis imágenes son las mismas y al mismo tiempo son diferentes”.



LAS DOS HERMANAS (Después de Chirico), 1982. WARHOL.

¹⁶⁴ LUZÁN, JULIA “Obsesión desconocida: Andy Warhol”. Madrid: *El País* 18/11/2007, p. 32. Sobre la exposición comisariada por Estrella de Diego junto a José Guirao: *Warhol sobre Warhol*, en la Casa Encendida de Madrid, en 2007.

Pero, ¿ Quién fue realmente ANDY WARHOL?, ¿ Hasta qué punto su figura y su obra han supuesto una referencia constante para generaciones posteriores?, ¿ Qué justifica el hecho de que hoy sea, entre otros, uno de los artistas más seductores de cara a los ensayos críticos y a los proyectos de exposiciones que desean revisar su legado? Sin duda, fue una figura esencial, casi de culto, por la destreza con la que supo pasearse a sus anchas por el territorio complejo y estratificado de los lenguajes del arte, el conocimiento y control de los iconos, el dominio de los nuevos medios, y su ironía a la hora de burlarse de la misma posición del artista y su autoría.

La exposición *WARHOL sobre WARHOL, 2007- 08*, ya citada y comisariada por Estrella de Diego, crítica, curadora, profesora especializada en arte pop y reconocida intelectual del territorio español, nos muestra la producción artística de los años 60 a los 80, del siglo XX, de este creador, basándose en un anterior estudio de su obra, titulado "Tristísimo Warhol". Con motivo de las celebraciones de su V Aniversario, y respondiendo a la necesidad de revisar y ponderar la verdadera importancia del legado WARHOL para la contemporaneidad del arte y la cultura, *La Casa Encendida* presentó esta exposición¹⁶⁵ donde se buscaba, de algún modo, responder a algunas preguntas y revelar un perfil menos conocido y hasta cierto punto ignorado del artista: "Contrario a otros muchos proyectos expositivos orientados a estudiar, desde perspectivas un tanto más actuales, el trabajo de esta figura indiscutible del discurso artístico contemporáneo, en los que se ha priorizado -quizás de un modo excesivo- algunas de las zonas concretas de su quehacer estético, esta exposición no hace sino proponer un recorrido en extremo meticuloso por el amplio registro de lenguajes y técnicas que captaron la atención de este creador."¹⁶⁶

La fórmula narrativa de ANDY WARHOL, su manera de describir el mundo, siempre es el mismo, a través de los "media": el cine, la cámara (la *Polaroid* principalmente), las noticias del periódico. Desde pequeño recortaba fotos de sus ídolos del cine, y tras su intento de asesinato frustrado, estaba

¹⁶⁵ DE DIEGO, ESTRELLA. *Warhol sobre Warhol*. Madrid: Casa Encendida, 2007-2008, p. 11.

¹⁶⁶ SANTANA, A. "WARHOL sobre WARHOL", *Revista Museomanía*. Madrid: Ed. E-Cultura, Nº 13, 2007, p. 28.

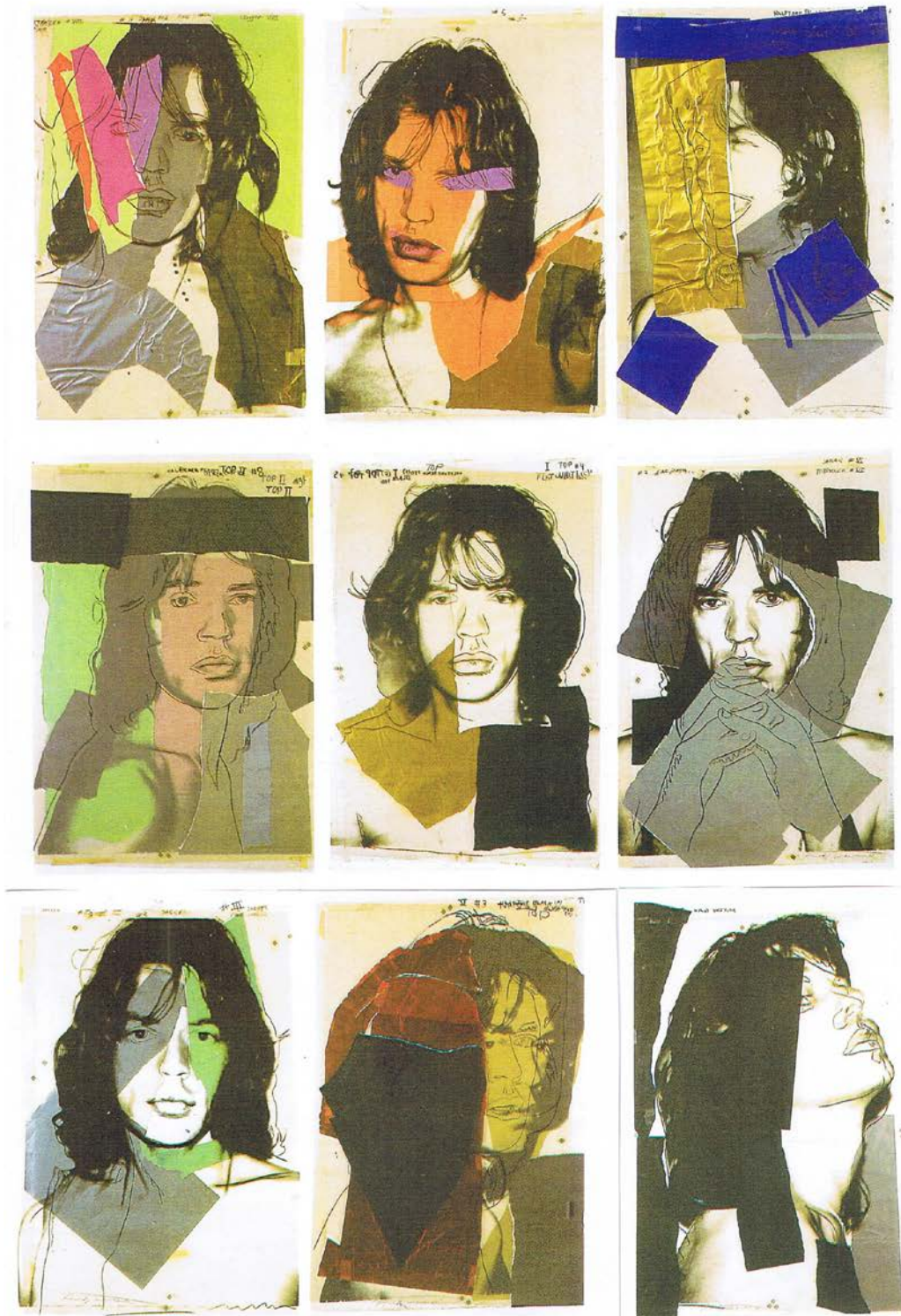
casi decidido a dejar todo por el cine. Su posición y mirada es, a la par que reflexiva por su carácter introvertido, la del espectador que decide qué quiere mirar, o sea, la de un director de cine, o como en sus películas preferidas, los musicales, la de un director de orquesta y escena.



MICK JAGGER, 1975, ANDY WARHOL.



MICK JAGGER, 1975, A. WARHOL.



MICK JAGGER, 1975. A. WARHOL. Distintas composiciones.



CORNELIA GUEST, 1983. ANDY WARHOL.

"Maté- escribe WARHOL en sus Diarios- una cucaracha y fue un trauma". La vida de WARHOL parece un combate permanente, o mejor, un olvido de lo siniestro. Sin embargo, el sentimiento de la fragilidad de la vida, la inminencia de la vejez, la proximidad del desastre, le obsesiona. Su búsqueda paranoica del *glamour* no consigue a partir la sensación áspera de una condena. El arte es en WARHOL un paraíso de afectación, un espacio para el culto narcisista, pero también algo tímido en lo que se puede creer. La vida es para este artista algo horrible, por ello es la muerte el eje de la redención. WARHOL es un artista de la desesperación, al quien que no confía en lo común, es un experto en profilaxis.



AUTORRETRATOS ("Autorretratos con peluca electrizada"), c. 1986. WARHOL.

Las imágenes movidas -como los autorretratos de fotomatón arriba mostrados-, casi temblorosas, parecen ser utilizadas como protección frente al acelerado paso del tiempo. La detención -la instantánea fotográfica- es la estrategia warholiana; en un mundo de velocidad, él aparece como un secreto neoclásico, alguien que confía en los gestos congelados, en lo teatral, en lo deliberadamente decadente.

"*Enfermas, te mueres*. Si acaso hay alguna tragedia en WARHOL será en su reducir las imágenes a cadáveres, a *superstars* crepusculares. El mito es sometido a hibernación. *¿Qué es la vida?, te pones enfermo* -anota en sus *Diarios* con aparente frialdad- *y te mueres. Eso es lo único que se puede hacer, estar lo más ocupado posible*. WARHOL es un incansable; son raros los días en los que no trabaja. Una jornada excepcional en la que hace el vago es porque se pone a pensar en las polillas de su alfombra. La imagen de lo que es devorado casi a traición paraliza a este artista, que retrata con la superficial despreocupación de un médico. WARHOL está ocupado para no pensar en la destrucción irremediable. El arte exorciza la catástrofe: Marilyn contra las

polillas. El tiempo es preservado en la repetición, en la charlatanería de las películas de la *Factory*, en la utopía del "tiempo real" filmado. En el fondo, nada le permite a WARHOL apartar la idea de que él es una persona herida, un solitario por propia decisión, alguien para quien el sexo va asociado con una nostalgia inexplicable: "*¿Cuánto tiempo te puedes pasar chupándole la polla a alguien?...No sé, supongo que me he perdido muchas cosas en la vida. Nunca he ligado en la calle, ni nada. A veces tengo la sensación de que la vida me ha pasado de largo*". WARHOL parece inmóvil, hiérático, mientras todo pasa sin rozarle: la máscara soñada del *glamour* paraliza como la Gorgona. "¹⁶⁷

Respecto a que es un "incansable", y que no para de trabajar, quizás para no pensar en cosas horribles, como la muerte, WARHOL está muy cerca de PICASSO, e imaginamos que de REMBRANDT. Pero sobre todo de PICASSO, que no daba tregua al agotamiento, y a que inclusive, como ha estudiado Anne Baldassari¹⁶⁸, y ha expuesto en la muestra internacional *Picasso, papiers journaux*, sabemos que hasta escribía y dibujaba sobre los periódicos que leía, y que recibía puntualmente para estar al día. Esto denota, cómo era la actividad cotidiana y diaria del artista malagueño, otro "incansable" que incluso usaba estos periódicos como soporte creativo, no solamente para sus bocetos o anotaciones al margen, sino que se encuentra en ello el inicio de sus famosos *Papiers collés* de 1912-1914, y sus pasos hacia el Cubismo.

También WARHOL utilizará de forma creativa los periódicos y diarios, pero no tan material y físicamente como PICASSO, sino que utilizará sus noticias y sus fotografías para inspirarse, como veremos a continuación.

Porque la utilización de la fotografía fue muy evidente en la obra de ANDY WARHOL, quien a partir de imágenes extraídas de los *media* (periódicos principalmente, pero también televisión) realizó un arte de raíz claramente popular, muy opuesto al carácter elitista e intelectual de sus contemporáneos los expresionistas abstractos. WARHOL, más que hacer retratos, fabricó iconos (y en este tema entraremos más adelante), transformando la identidad de sus

¹⁶⁷ CASTRO FLÓREZ, F. *Warhol sobre Warhol, Op. cit.*, p. 22.

¹⁶⁸ MERGIER, ANNE MARIE. "Picasso y su pasión por los periódicos", México DF: *Diario Proceso*. 29/06/03. (Edición electrónica).

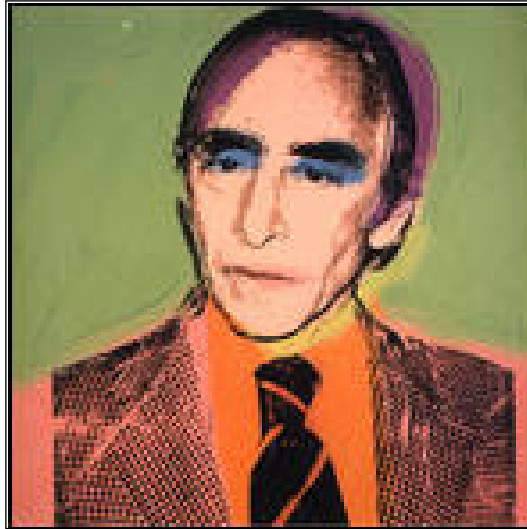
personajes -y de sí mismo- en una imagen congelada y despersonalizada a través de la manipulación de la fotografía. Su manera de transferir fotografías ampliadas a sus lienzos a través de la técnica de la serigrafía -combinándola con la pintura al óleo y con el acrílico- aplicada al soporte con un polímero sintético, le permitía eliminar cualquier nota subjetiva. Incluso el artista podía estar ausente en la realización de la obra, y su intervención podía limitarse a dar instrucciones para que otros operaran por él. WARHOL elimina así la intervención manual del artista, pero también anula al personaje y le confiere el valor de un espectro.

Y algo de eso, lo espectral, debió ver en el uso del fotomatón y en la *polaroid*, una mezcla de rapidez y captación de lo esencial, casi fantasmal en el caso del fotomatón que usó primero en las calles y luego en su propio estudio; las imágenes captadas por el fotomatón (de cuatro en cuatro en aquellos días) le hacían considerarlas como una mini historia de cuatro imágenes¹⁶⁹. En cuanto a la *polaroid*, quedó fascinado cuando la descubrió: podía ver inmediatamente los resultados. Las imágenes que con esta cámara captaba, como el retrato de Jane Fonda que veremos más adelante, o los de Beuys, Truman Capote o Marta Graham, eran realmente especiales, y le ayudaba el hecho de maquillar a sus retratados antes de la sesión (también quedaba con ellos o ellas con tiempo y comían juntos, imaginamos que para conseguir una complicidad y sacar lo mejor de ellos luego), pues el flash hacía que tuvieran un extraño color blanquecino que WARHOL sabía aprovechar al pasar a serigrafía y pintura sus obras finales.

Muchas de las *polaroid* que hizo los últimos años de su vida a personajes famosos, con los que se codeaba, están tratadas, como explicamos a continuación, pero se conservan los originales, en posesión de The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Es de destacar esta utilización del fotomatón como forma de expresión, y no como mero reproductor de fotografía de carnet, que ya habían usado otros artistas antes, como Raymond Queneau, poeta y novelista francés de principios de siglo XX. De quien veremos unas instantáneas de sí mismo, como Autorretrato bufo, tomadas con fotomatón, en la página 372, tras una similar de WARHOL, y junto a otra de Kate Moss, utilizando el mismo recurso para mostrarla desenfadada y sin *glamour* (como ellos).

¹⁷⁰ Fundación Andy Warhol para las Artes Visuales. Una empresa neoyorquina sin fines de lucro, fue fundada en 1987 para promover las artes visuales, y en concordancia con el testamento de Warhol.



RETRATO DE LEO CASTELLI, 1973, A. WARHOL. Leo Castelli Gallery.

En muchas de sus obras WARHOL utiliza un único motivo fotográfico, y divide la superficie pictórica en diversas zonas, o bien lo repite continuamente o lo enfrenta con una gran zona monocroma. Así da ese efecto de congelación del tiempo, fijando el instante.

WARHOL trabajaba sus retratos (desde fines de los años 70, su ayudante tiene, como misión principal, el buscarle encargos de retratos, y se vuelca en ellos principalmente) como un ritual, siempre con una misma metodología: tras realizar unas 60 *polaroid*, seleccionaba cuatro, y de las cuatro se quedaba con una para trabajarla a fondo realizando sobre ella sus intervenciones.

Pintó numerosos retratos dictados por el momento, y no siempre por encargo, pero en general, siempre eran personajes en alza de la sociedad de consumo; así se le reconocía su “rango” social en un momento donde los medios de comunicación eran “el medio” donde moverse, por antonomasia.



JANE FONDA, años 80. ANDY WARHOL. The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. Polaroid.



**TRUMAN CAPOTE, años 80.
ANDY WARHOL. Polaroid.**



**MARTA GRAHAM, años 80. ANDY
WARHOL. Polaroid.**



**ROBERT RAUSCHENBERG,
años 80. ANDY WARHOL. Polaroid.**

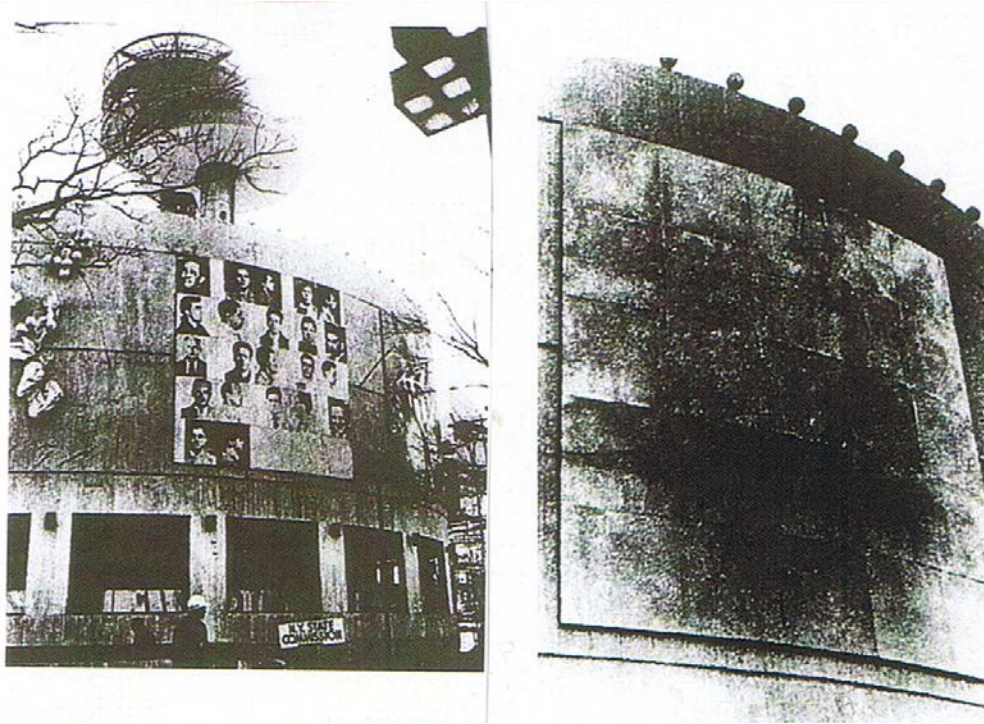


Imagen de la obra mural LOS 13 HOMBRES MÁS BUSCADOS en el pabellón New York State, 1964. WARHOL.

10.4.2.1. El sensacionalismo en serie.

A raíz de la Exposición Universal (o *Feria Mundial*, según algún autor y medio de comunicación) en Flushing Meadow, Nueva York, de 1964, WARHOL recibió el encargo de parte del arquitecto Philip Johnson, de diseñar un gran mural para su edificio, el Pabellón New York State para dicha exposición. Allí, WARHOL ideó un mural, de 36 metros cuadrados, a base de placas cuadradas de esmalte sobre las que colocó los retratos fotográficos, serigrafiados por él, de personas normales, pero no de íconos *fashion* de la sociedad del momento, sino todo lo contrario, eligió los rostros de fotografías para las fichas policiales (del FBI) de “Los trece hombres más buscados” por la ley. Algo que chocó tanto a organizadores como al gobernador Nelson Rockefeller, que obligó a WARHOL a eliminar los rostros, de la exhibición, ya que, al parecer, las imágenes correspondían, primero, a personas y a no en busca y captura, y en su mayoría de origen italiano, con lo que no se podía

crear una alarma espectacular sobre un grupo étnico de esa manera. En su lugar, WARHOL recubrió con pigmentura ploteada los rostros, no sin antes proponer que apareciera en su lugar el retrato del director de la exposición, persona *non grata* para él (algo que dice mucho de su ironía y sentido del humor en general).

Aunque nos resulte extraña la iniciativa de WARHOL en esta ocasión, esta obra malograda, no obstante, está enlazada con parte de la obra de WARHOL:

En primer lugar porque aunque no es un hecho muy conocido, gran parte de la obra warholiana está dedicada a la muerte (lo veremos en el apartado 10.4.4 más ampliado), como la serie “Muerte en América”, donde realizó serigrafías con la temática de la muerte, basándose en recortes de prensa del momento, sobre accidentes de aviación, de coches, hechos escabrosos, asesinatos, etc., donde incluyó a la propia Marilyn; o los autorretratos de la última década de su vida, en la que claramente se sentía más solo aun y llegó a retratarse incluso con calaveras. Pero la idea de muerte que representaba no tenía que ver con lo ritual o religioso, sino con la idea de lo efímero y lo morboso, la muerte mediatizada por la prensa, una vez más, su visión de un hecho a través de los ojos del celuloide. La serie sobre la muerte de ANDY WARHOL también incluía revólveres y sillas eléctricas, todas pintadas de colores vivos y contrastantes.

En 1964, además, WARHOL creó una nueva serie dedicada a la muerte denominada “Desastres”.

En segundo lugar por que la obra de WARHOL siempre ha estado bastante relacionado con la del fotógrafo Weegee, como señaló el historiador del arte David Hopkins en la revista *Exit*¹⁷¹, en su número dedicado a *Delitos y faltas*, donde se relaciona la imagen fotográfica y el delito, y a raíz de su comisariado, en 2000, de la exposición “Photographies by Weegee”, en la Stills Gallery de Edimburgo. Ambos, Weegee y WARHOL, aparte de ser dos artistas

¹⁷¹ HOPKINS, DAVID, “Crímenes y Desastres: Weegee y WARHOL”, en: *Exit*, nº 1: Delitos y faltas, Madrid: Editores: Rosa Olivares y Asociados SL. 2001, p. 59.

muy guiados siempre por la intuición, e hijos de emigrantes a América, siempre se interesaron por el *voyeurismo*, el trauma, la fama y la criminalidad, según señalaba Hopkins, y en la obra de WARHOL, siempre ha habido alusiones directas a la de Weegee.



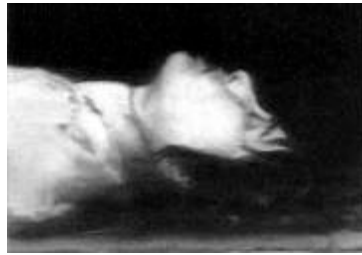
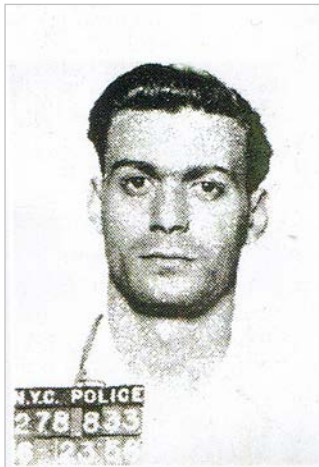
IRMA TWISS EPSTEIN, NURSE ACCUSED OF KILLING BABY, 1942. Weegee.

Por otro lado, la idea de representar una amalgama de rostros de delincuentes o asesinos, está en el aire desde el siglo XIX con teorías sobre indicadores fisonómicos de la criminalidad de Francis Galton, Alfonse Bertillon y Lombroso (utilizaron la antropometría aplicada a la criminología); gracias a las investigaciones del último, la policía empezó a usar las huellas dactilares y las fotografías de sospechosos y detenidos para sus fichas policiales, base del trabajo de WARHOL en esta gesta del mural del New York State Pabillion.

No es de extrañar pues, que obligaran al artista a quitar esos rostros que apuntaban a que la minoría italiana podía ser endogámicamente criminales en potencia.

No obstante, WARHOL no abandonó esta idea, y volvió sobre el tema, realizando lienzos de los hombres más buscados, pero acentuando la retícula

de puntos del material originario (las fichas policiales) en su producción de impresión rotativa.



EL HOMBRE MÁS BUSCADO,
(serie Los 13 hombres más
buscados). WARHOL.

**Ulrike Meinhoff, Banda Baader-
Meinhoff, RICHTER.**

“Desastres de la guerra”, GOYA.

En las tres obras relacionadas arriba, los artistas elaboran su reflexión sobre la muerte o el crimen, muy distinta. La diferencia es el grado de frialdad con la que WARHOL trata a sus representantes del crimen, serigrafías de fichas policiales, algo aséptico; RICHTER también se basa en periódicos y en la noticia de la muerte para elaborar su homenaje, pero de forma más humana y significativa, casi como algo religioso y trascendente, como algo horrible en el hecho del asesinato, no tan sumamente distanciado como WARHOL; GOYA por su parte es el más pasional y crítico claramente con su expresionismo revolucionario, quizás porque vivió de cerca toda la violencia de la guerra de la Independencia; la suya es una imagen cruda, tremenda, pero verdadera, al igual que el del resto de las imágenes. La veracidad, quizás, pasada por el tamiz del arte, es lo que une a las tres imágenes.

Para los tres, está claro, es un tema importante, pero según las claves del tiempo donde han trabajado, sus obras difieren y se relacionan con los

espectadores: G OYA desde el inicio del Romanticismo del XIX y RICHTER desde un romanticismo del ochenta, pero en plena postmodernidad; WARHOL desde el frío y *kitsch* Pop-Art.

También en REMBRANDT, podemos ver cierto afán por representar a la muerte en estado escabroso, en “La lección de anatomía del Dr. Tulp”, pero aquí observamos un punto de vista más científico, el del estudio de la anatomía, que un interés morboso por la muerte, aunque los cadáveres que se diseccionaban y estudiaban en esta época en estas lecciones, eran de asesinos y otros delincuentes normalmente.

Hemos de mencionar aquí, además, y sobre la utilización de recortes de prensa sobre hechos como asesinatos, muertes, etc., que esta práctica de interés, coleccionismo y utilización posterior para su obra, es algo que lo pone muy en contacto con BACON, quien siempre se apoyó en recortes de prensa, postales o pósters, cómics e incluso libros (de temática médica hasta cinematográfica), para desarrollar sus pinturas. En el caso de BACON, sabemos que unas veces tomaba de aquí la idea con la que comenzaba la obra, para luego olvidarla, y que en otras ocasiones el proceso era inverso, iba utilizando retazos de sus imágenes preferidas (que le podían llegar a obsesionar y de las que intentaba hacer acopio de distintas composiciones, como en el caso de la mujer que grita desgañitándose, en la escena de la escalera de Odesa, en la película “El Acorazado P otemkin”, de Serguéi Eisenstein) en el desarrollo de la propia obra. Además, BACON, al igual que WARHOL, podían recurrir a la misma imagen para distintas composiciones y obras.

Aunque como decíamos en el párrafo anterior al que nos precede, WARHOL traspasa de forma más distante y fría las imágenes de las que bebe en prensa, mientras que BACON parece que recrudece, por la intencionalidad con que las utiliza, las imágenes que le impresionan. Pero ambos, sin duda, se ven impactados por esas imágenes que recortan y guardan, y que después emplean como idea preliminar a un trabajo.



II.81: SILLA ELÉCTRICA, 1971. WARHOL.



Detalle de fotograma, del recorte, del grito en El Acorazado Potemkin y detalle de uno de los INOCENCIO X de BACON.

Estas dos obras, “II.81, Silla eléctrica”, de WARHOL y el detalle de una de las versiones del Papa Inocencio X, de BACON, son dos claros y conocidos ejemplos de la forma en que estos dos artistas coinciden en utilizar las imágenes de los medios de información, lo que ha derivado progresivamente, creemos, en lo que se ha denominado posteriormente: “apropiaciónismo”, un tema en el que no nos vamos a meter en profundidad para no desviarnos de nuestro camino, aunque es importante para el curso del arte contemporáneo, precisamente desde ANDY WARHOL en adelante, y también incide en la forma de entender el retrato (pensemos en un ejemplo que si que veremos más adelante en este estudio: el de la imagen de Kate Moss, a lo Marilyn, pintada o “apropiada” por WARHOL, del joven artista Banksy¹⁷²).

Hemos elegido la silla eléctrica, entre los numerosos retratos a personajes famosos que WARHOL “sacó” literalmente de un recorte de prensa,

¹⁷² Artista del *graffiti*, cuyo verdadero nombre es Robin Gunningham (Bristol, 28 de julio de 1973). Se caracteriza por realizar obras muy críticas, incluso satíricas sobre cuestiones políticas, sociales y artísticas.

o foto de estudio, como es el caso de Elvis Presley, o la esposa del presidente Kennedy, o la misma Marilyn (en una de las fotos que la prensa sacó para anunciar la muerte de la actriz), por que remite directamente a la muerte, y forma parte de las imágenes que guardaba respecto al tema, junto a las de accidentes aéreos o de autos, y catástrofes y asesinatos, anteriormente mencionados.

En cuanto a las imágenes de BACON, también podríamos haber seleccionado un gran número de recortes y obras donde ese recorte ha dejado huella, pero este es uno de los más evidentes, y del que además, el propio BACON habla en los numerosos reportajes y entrevistas que concedió en vida. Además, este caso, también remite al tema de la muerte y el sufrimiento, un tema por el que, claramente, también ambos artistas se interesaron, si bien BACON lo hizo de forma más constante y evidente que WARHOL.

La imagen de Mao que veremos a continuación es otro ejemplo del uso de la imagen de prensa y del cambio de finalidad que WARHOL le confiere al someterla a su proceso creativo. En este caso, utiliza claramente un retrato, de la foto original, ya de por sí, concebido para el uso popular y masivo, con un objetivo final bien definido, pero distinto al que ahora tiene, un retrato de estado, oficial, institucional y para venerar al representado; en el caso de la reinterpretación de WARHOL, la finalidad es casi contraria a la ideología del protagonista, pues de ser un icono de “consumo” (veneración en realidad) del pueblo comunista, pasa a exhibición y “consumo” de un público capitalista que trata esta imagen como objeto de arte, pero dentro del ámbito artístico - lucrativo, es to es , el mercado del arte, y no precisamente el ámbito de la revolución ideológica maoísta.

Resumiendo, por “arte de WARHOL”, una misma imagen pasa de icono de signo comunista a icono de signo capitalista. De propaganda a objeto artístico, y todo dentro del mismo contexto, el público.



MAO TSE TUNG, 1972. WARHOL.

10.4.3. WARHOL - BEUYS (1921-1986).

Nos decidimos aquí, a dedicar unas páginas a la relación entre WARHOL y BEUYS, como ejemplo de la compleja actividad artística del primero y su desconocida vertiente teórico-reflexiva, que lo vinculan con la obra de otro artista de culto del siglo XX como es Joseph Beuys.

Aunque WARHOL y BEUYS estén muy alejados técnicamente hablando, la obra de WARHOL tiene componentes que la acercan a BEUYS, de forma consciente, y a que WARHOL fue admirador de la obra y el pensamiento del segundo, y, tras conocerse en persona, ambos trabaron una amistad que a primera vista puede sorprender por las trayectorias de sus obras.

El artista alemán, filósofo, pensador global del Arte, crítico, activista del arte social y profesor, Josep Beuys, nació en Krefeld en 1921, unos siete años antes que WARHOL, y estudió tras su participación en la II Guerra Mundial, en la Academia Estatal de Arte de Düsseldorf entre 1947 y 1952 (pagando sus estudios él mismo); murió en la misma ciudad en 1986, y un año antes que WARHOL. Durante su colaboración en la II Guerra Mundial, fue herido en Crimea¹⁷³, como podemos leer en la nota de prensa sobre la exposición en Valladolid: “Joseph Beuys. Elementos para una creación”¹⁷⁴, pero, sin duda, las peripecias que durante esa etapa vivió fueron para él un cúmulo de experiencias que utilizó en las distintas ramificaciones de su expresión artística y su pensamiento.

¹⁷³ “Con 17 años fue reclutado por las juventudes hitlerianas y más tarde como piloto de bombardero de la Luftwaffe fue destinado al frente ruso hasta que en 1943 se estrelló en Crimea, donde una tribu de tártaros lo recogió y lo salvó utilizando para ello el fieltro y la grasa, dos materiales que utilizará muy a menudo en sus creaciones. Después de participar en diversas misiones de combate, fue hecho prisionero en Gran Bretaña desde 1945 hasta 1946”.

¹⁷⁴ EUROPA PRESS. Nota de prensa de la exposición *Joseph Beuys. Elementos para una creación*, Sala de exposiciones de Iglesia de los Franceses. Valladolid, febrero de 2008. Ed. Diario social digital de Europa Press.

En 1961 fue contratado en Düsseldorf para dar clases de escultura, su especialidad (en un principio), pero fue expulsado en 1972 al apoyar a estudiantes radicales, aunque fue readmitido seis años más tarde.

BEUYS había comenzado su andadura artística identificándose con los postulados del Fluxus, y se le considera como el heredero directo de toda la tradición del Idealismo y el arte Romántico del Centro y el Norte de Europa, de donde tomó los elementos mitológicos, filosóficos, mágicos y religiosos en su intento utópico de ayudar a crear una sociedad más humana. En su obra fueron fundamentales sus ricas y diversas lecturas, entre las cuales destacan Novalis, Holderlin, Schiller, Nietzsche, Hegel, Kierkegaard y más tarde el teósofo y educador Rudolf Steiner, la columna vertebral de sus teorías sociales que, en su último período creativo, lo llevaron a analizar intensamente el chamanismo, que él veía como evocación de un mundo originario en el que todos los seres deberían vivir en armonía.

Algo que lo catapultó a la Historia del Arte es que participó en la Documenta de Kassel en 1972, donde montó una oficina para exponer las campañas a favor de la democracia directa, el medio ambiente y otras causas similares, algo a un hoy recordado y precursor de otras acciones similares dentro del Arte a partir de aquellos momentos.

Porque, una de las metas fundamentales de Beuys fue unir Arte y Sociedad, en un sentido antropológico y político, " por la férrea voluntad de promover la solidaridad entre los seres humanos y mejores condiciones de vida", como se comenta en la exposición antes mencionada de Valladolid.

Dados sus postulados, es habitual en su obra encontrar happening, la performance, acciones, etc. Y los materiales, algo que para muchos podrían parecer de deshechos, en él adquieren otro significado, o lo amplía; además abogaba por utilizar en el arte la palabra escrita, dotándola de nuevos significados o haciendo que se sintiera todo su peso y carga, como algo novedoso, importante y principal.

Todo lo mencionado hasta ahora sobre la obra de BEUYS puede hacernos comprender por qué WARHOL se sintió atraído por su figura, rompedora y vanguardista dentro de los años 60 y 70, principalmente, aunque lo analizaremos en profundidad más adelante.

JOSEPH BEUYS, pretendía superar la antítesis entre arte y vida por esa raíz antropológica que observa en toda su obra, de tal forma que el Arte lo utiliza como vehículo para intervenir en la Sociedad. Así creó, y vemos aquí lo que principalmente une a WARHOL, un concepto fundamental para el Arte del siglo XX, el de que: "cada persona es un artista"¹⁷⁵, con lo que quería explicar que "todas las personas son creativas cuando ponen en funcionamiento sus pensamientos, sus sentimientos y deseos como "criterios verdaderamente estéticos" para aplicarlos a sus actividades sociales, económicas o políticas. Más que objetos, Beuys busca acciones, en una suerte de movimiento continuo que lo relaciona con los nómadas de cualquier parte del mundo, como aquellos que le salvaron la vida"¹⁷⁶ en Crimea.

Entrando ya, en la relación concreta existente entre WARHOL y JOSEPH BEUYS, Lourdes Cirlot dice lo siguiente: "Andy Warhol conocía la obra del artista alemán desde 1971, año en que había visitado el Museo de Darmstadt, en el que, junto a su gran número de obras de los Pop americanos, podían verse también bastante realizaciones de BEUYS. A WARHOL no le gustaron demasiado las realizaciones beuysianas, pero desencadenaron en él el deseo de conocer a su autor."¹⁷⁷

En 1979, en Düsseldorf, BEUYS y WARHOL se encontraron al fin, con motivo de la gran retrospectiva que el Museo Guggenheim de Nueva York dedicó al primero.

¹⁷⁵ BEUYS, J., BODENMANN-RITTER, C. *Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972*, Editorial Visor: Madrid, 1995.

¹⁷⁶ VÁZQUEZ ROCCA, ADOLFO. *Joseph Beuys, cada hombre, un artista*. Documenta de Kassel o el Arte abandona la galería. *ESCÁNER CULTURAL*, Revista de arte contemporáneo y nuevas tendencias, N° 99, Santiago. 09/ 2007.

¹⁷⁷ CIRLOT, LOURDES. *Andy Warhol*. Hondarribia (Guipúzcoa): Editorial Nerea., 2001, pp. 63-65.

Así comienza una relación que terminaría con la muerte de ambos, con un año de diferencia tan sólo. Tras su primer contacto, decidieron colaborar en la 39ª Bienal de Venecia y BEUYS invitó a que WARHOL expusiera, alrededor de su instalación, “Espacio capital 1970-1977”, varios de los retratos que le había dedicado: una serie de pinturas con rostros de BEUYS de frente y con su característico sombrero de fieltro, realizadas a base de acrílico y polvo de diamante (de ahí su nombre: “Diamond Dust Joseph Beuys”). En ellas la mirada del pintor “subyuga al espectador con la fuerza de su mirada”, como dice Lourdes Cirlot: “En algunas obras de la serie el rostro de BEUYS aparece repetido sobre la superficie de la tela hasta casi cien veces, mientras que en él otras se ve un solo rostro centrado”¹⁷⁸.



Polaroid de BEUYS, 1980, WARHOL.

¹⁷⁸ CIRLOT, LOURDES. cita del Catálogo *Joseph Beuys, 1994-2001*. *Op. cit.*, pp. 64-65.



JOSEPH BEUYS, CAMUFLAJE, 1986, WARHOL. Acrílico sobre lienzo, Galería Berud Kluser, Munich.

Pero la anteriormente citada, no sería la única colaboración, pues en 1982 también cedería WARHOL varias de sus obras, como contrapunto de color a las creaciones beuysianas, en el “Monumento al ciervo”, dedicado a la muerte, en 1978, de George Maciunas, creador del Fluxus.

Es evidente, pese a esta colaboración y simpatías mutuas, que las obras de estos dos genios son muy distintas, pero, hay elementos básicos que les unen, como:

1. La búsqueda de espiritualidad. En 1980, el artista alemán diría respecto a WARHOL: “en cierta medida es mi hermano, aunque trabaja con un a

metodología radicalmente distinta...de algún modo él mismo es un espíritu, tiene espiritualidad (...). A lo mejor la tábula rasa que practica Andy Warhol, ese vacío y depuración de cualquier vestigio de escritura tradicional...nos abre la posibilidad de dejar entrar otros puntos de vista radicales”¹⁷⁹

2. Y a continuación de lo anterior, he aquí otro punto en común, sus acciones artísticas radicales. Los dos son herederos de Duchamp y en ambos prevalece el concepto, y los dos mostraban un gran interés (veneración en el caso de BEUYS) por Leonardo Da Vinci (recordemos la serie de Gioconda de 1963), lo que los une en un mismo amor por el pasado idealista. En cierto modo, WARHOL y BEUYS actúan como grandes decepcionados de la realidad, y buscan otra forma de expresión en el arte del realizado hasta entonces; uno y otro deciden enfrentarse radicalmente, con ironía y sin convencionalismos, sin hipocresías, a los objetos del arte, y a sus objetivos, que ponen en cuestión. Pese a que WARHOL resulte más artificioso, y BEUYS más cercano a propuestas naturalistas, ambos parten de un existencialismo común.
3. Además, junto a esa búsqueda de espiritualidad, también ambos buscan el significado de la muerte o representarla en sus obras, como tema insistente y principal, y fruto de ese existencialismo que en WARHOL, si no se conocen toda su obra y trayectoria, puede parecer hedonismo puro.
4. Ambos, y este punto está intrínsecamente relacionado con los anteriores puntos en común citados, pese a ser, además, cristianos y creyentes (no sabemos cuán practicantes) leyeron los textos de antroposofía de Rudolf Steiner, y se relacionaron con el esoterismo (BEUYS directamente con el chamanismo). De hecho, como apunta Lourdes Cirlot de nuevo: WARHOL “conocía perfectamente las doctrinas teosóficas de la señora Blavatsky”¹⁸⁰. Por consiguiente, WARHOL, que leía mucho más de lo que la gente creía pudo tener acceso a libros relacionados con aquellas corrientes de espiritualidad de la primera época del siglo XX, en las cuales habían

¹⁷⁹ CIRLOT, LOURDES. cita del Catalogo Joseph Beuys, 1994-293. *Op. cit.*, p. 64.

¹⁸⁰ Escritora, teósofa y ocultista rusa. (Yekaterinoslav, 1831-Londres, 1891). Contribuyó a la Teosofía moderna.

destacado artistas tan importantes como Kandinsky”¹⁸¹.

5. Otro elemento en común, para la comprensión del acercamiento de los dos artistas, es su relación con el pasado, con la Vieja Europa en concreto. No hay que olvidar que aunque WARHOL se hizo con el trono de artista norteamericano por excelencia con el Pop Art, era hijo de emigrantes checos (de la antigua Checoslovaquia hoy extinta), y estaba muy ligado, y hasta veneraba, a su madre, Julia Warhola; estaba, además, al tanto de exposiciones en Europa, tenía amigos allí y de allí, y viajaba con frecuencia al continente europeo.



JULIA WARHOLA, 1974. WARHOL, Colección particular.

¹⁸¹ CIRLOT, LOURDES. *Op.cit.*, p. 65.

Con su madre, Julia Warhola (con el apellido originario de su esposo, y verdadero apellido, por tanto, de su padre) Andy tenía una relación especial que duró hasta la muerte de ésta (incluso podríamos decir que tenía una relación para psicoanalizar de forma freudiana), ya que su padre murió cuando él contaba con 14 años solamente.

Los numerosos retratos que hizo de ella demuestran su cariño.



Serie JULIA WARHOLA, 1974. WARHOL. Colección particular.

10.4.4. La muerte para WARHOL.

Aunque en las páginas 331-334 hemos hecho referencia a la relación de WARHOL con la muerte, con sus obras para el mural “Los 13 hombres más buscados” en el pabellón New York State, de 1964, y en relación con la obra de Weegee, y sabemos que es una temática warholiana típica, como la serie “Muerte en América” (exclusivamente dedicada a la muerte), en este subcapítulo profundizaremos más en el sentimiento espiritual que sobre la muerte tenía WARHOL.



AUTORRETRATOS (con cráneo), 1977, WARHOL, Casa de la fotografía, Colección FC, Gundlanch.

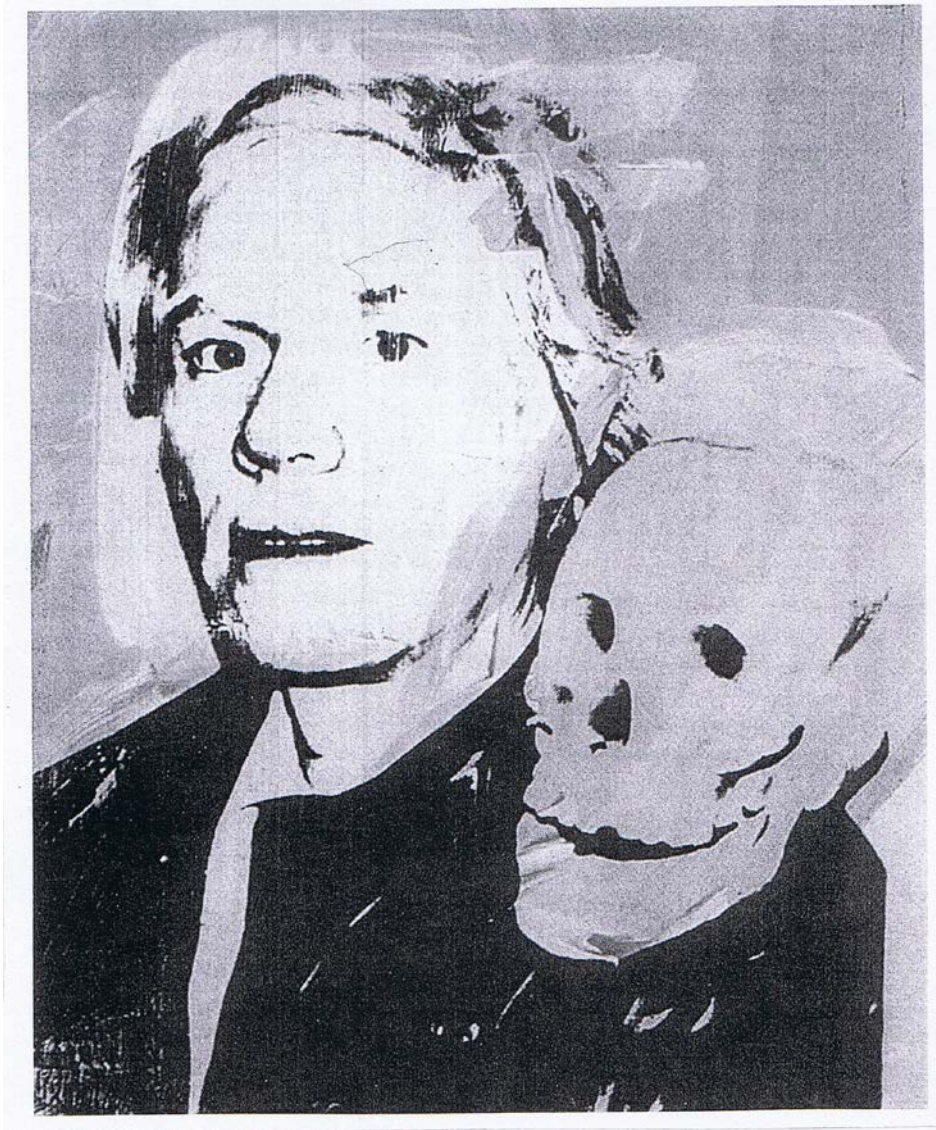
Al cumplir cincuenta años, en 1978, WARHOL retomó el tema del autorretrato tras su serie de calaveras de 1976, y como señala Lourdes Cirlot, quizás por el motivo de cumplir una onomástica tan señalada en la vida de una persona, decidió representarse junto con las calaveras. Su “Autorretrato con calavera”, donde le vemos, en la siguiente página, con la calavera junto al hombro, puede traernos a la mente la obra del simbolista Böcklin, uno de sus artistas preferidos, que también se autorretrató así, aunque con la estética propia de su momento y estilo.



AUTORRETRATO CON LA MUERTE QUE TOCA LA VIOLA, 1872. ARNOLD BÖCKLIN. Nationalgalerie, Staatliche Museen Berlin.



SAN JERÓNIMO EN SU CELDA, 1521. DURERO.



AUTORRETRATO CON CALAVERA, 1978. WARHOL. Colección Mevil, Houston.

En los autorretratos con calavera de Böcklin, y de WARHOL, observamos la misma mirada al vacío, triste y quizás preocupada por el devenir. Pero además, comparten cierta violencia contenida en sus miradas, fijas y desafiantes hacia el espectador (o hacia sí mismos, si han copiado su imagen de su propio reflejo en un espejo, por ejemplo). Pero la alusión a la muerte en ambas es evidente y descarnada, aunque les une un componente romántico, de idealización de la propia imagen ante la muerte, mas es a “terribilitat”, casi dramática de enfrentarse a ella.

En la obra de DURERO, en su San Jerónimo, también con la mirada triste al destino, hay una clara alusión a la muerte, cuando señala el cráneo, como era costumbre en la época (y principalmente durante el Barroco), en los temas sobre la dicotomía entre la vida y la muerte (*vanitas*), *memento mori* (“recuerda que vas a morir”), y como a tributo en las obras sobre sabios, y santos reclusos para el estudio, como es el caso. Así pues, no sólo tenemos el caso de la calavera como representación de la consciencia de la muerte, sino de la sabiduría o el conocimiento (algo que se adquiere, por otro lado, con el paso de los años), algo que parece que WARHOL respetaba profundamente como estamos viendo durante este estudio.

Queda clara la idea, pues, de que estas series con calaveras de WARHOL, giran alrededor de la muerte. Aunque, en el caso de la compleja personalidad de WARHOL, y como propone Lourdes Cirlot: “no puede dejar de advertirse un cierto tono burlón en la manera de plantear la temática. Cabría pensar en la posibilidad de que en este tipo de obras el tema de la muerte se relacione más con ciertos *films* mudos de terror del expresionismo alemán”¹⁸².

Está claro ante esta serie de autorretratos con calavera, que WARHOL conocía más la Historia del Arte del viejo mundo de lo que se sospechaba hasta hace poco, con lo que puede ser tanto un guiño intelectual como una satírica y dolorosa mueca de mofa hacia el tema y el símbolo de la muerte (el cráneo), pero que no deja de tener su trascendencia como tampoco deja de mostrar los verdaderos sentimientos que hay detrás en WARHOL según creemos.

Otra es tética en la que se puede haber inspirado WARHOL para la utilización de las calaveras puede ser también, en el culto a la muerte del país vecino, México, donde hay un fuerte componente macabro y se emplea constantemente la imagen de la calavera en sus imágenes y ritos religioso-folklóricos, pero hasta el momento, que sabemos, no hay ninguna relación entre la obra de WARHOL y México y su cultura.

¹⁸² CIRLOT, LOURDES. Andy Warhol. Ed. Nerea, Hondarribia, Guipúzcoa, 2001. p. 45.

Por otro lado, respecto a su rictus y su actitud seria, y continuando con las líneas anteriores de influencias cinematográficas, también vemos, tanto en estas representaciones de WARHOL con las calaveras, como en casi todos sus autorretratos en general, el rostro y la mirada al estilo de J. Francis (“Buster”) Keaton¹⁸³, el actor de cine mudo americano que nunca mostraba sus emociones (por propia decisión y por contrato) siempre irónicamente serio y como distante. Así es como WARHOL parece que quiere que le recordemos, circunspecto e inalcanzable, como un pequeño dios.

No obstante, no es raro que alguien que vivió la vida de una forma tan intensa como ANDY WARHOL tuviera miedo a la muerte, sobre todo tras haberla vivido de cerca tras el grave disparo que sufrió en 1968, inesperadamente, de manos de una feminista de su círculo de conocidos. Estuvo a las puertas de la muerte, y realmente fue milagroso (con una actuación de horas por parte del equipo médico que le atendió) que escapara vivo.

Otros posibles “traumas” que pudieron incidir en su actitud ante la vida y, por tanto, la muerte, y como han señalado numerosos estudiosos de WARHOL es, por un lado, la enfermedad que sufrió de pequeño y que lo tuvo mucho tiempo en cama y en casa, al resguardo de su madre, rodeado de revistas de sus ídolos del cine, cómics, radio, etc., una etapa que a la vez que sin duda hizo que fuera un niño diferente y especial, lo apartaron de la vida normal de cualquier muchacho de su edad; por otro lado se sabe que la “temprana” muerte de su padre, tras una dura enfermedad relacionada con su trabajo (la minería) y los resultantes y fuertes agobios financieros por los que pasó la familia, le impresionaron profundamente. Según cuenta sus biógrafos, el reflejo claro de lo que le conmovió esta muerte fue que siquiera quería dormir en la misma casa familiar donde había muerto su padre, y que jamás aceptó ir a un funeral desde entonces.

De esta relación con la muerte, nace sin duda su actitud de aparente sarcasmo y frivolidad, comentando, por ejemplo, algo así como que menos mal

¹⁸³ Con el “estilo Keaton” nos referimos ha llamado “Síndrome de Keaton”, llamado así por este actor.

que él no murió en el atentado que sufrió, pues habría que tener que compartir las cabeceras de los periódicos con la muerte de Kennedy, algo que no habría soportado. Encontramos en este negro sentido del humor una defensa al terror que suponemos que le tuvo siempre a este hecho ineludible.

En el capítulo 12 hablaremos de los Retratos de El Fayum, y a que expondremos el componente fuertemente icónico de algunos retratos de WARHOL, como el de su Marilyn dorada, pero aquí mencionaremos, respecto al símbolo más claro que utilizó en su iconografía sobre la muerte, la calavera, algo que menciona Jean-Christophe Bailly sobre estas alhambros de los mencionados retratos de El Fayum: “Lo que nos asusta del cráneo no es sólo el signo de la muerte (un signo, dicho sea de paso, constantemente evitado en las representaciones antiguas de lo muerto), sino en él, y bajo este signo, lo que es anónimo, la forma en que la muerte, al destrozar los rasgos, rebaja al individuo singular al círculo cerrado de la especie”.¹⁸⁴

De estas palabras (de las que sólo hemos extraído una pequeña cita pese a lo interesante y muy en la línea de lo que creemos que WARHOL ve en la representación del cráneo) podemos extraer que parte de lo que nuestro artista quiere expresar retratándose junto a la calavera, es que él es plenamente consciente de que la muerte puede a parecer en cualquier momento, pero que quiere ser inmortal, algo que ya sabe que en parte ocurrirá por la gran cantidad de autorretratos y retratos de los que ha sido objeto, y que lo convierte ya en una obra de arte, como proponía Marcel Duchamp que debía conseguir el verdadero artista de su tiempo.

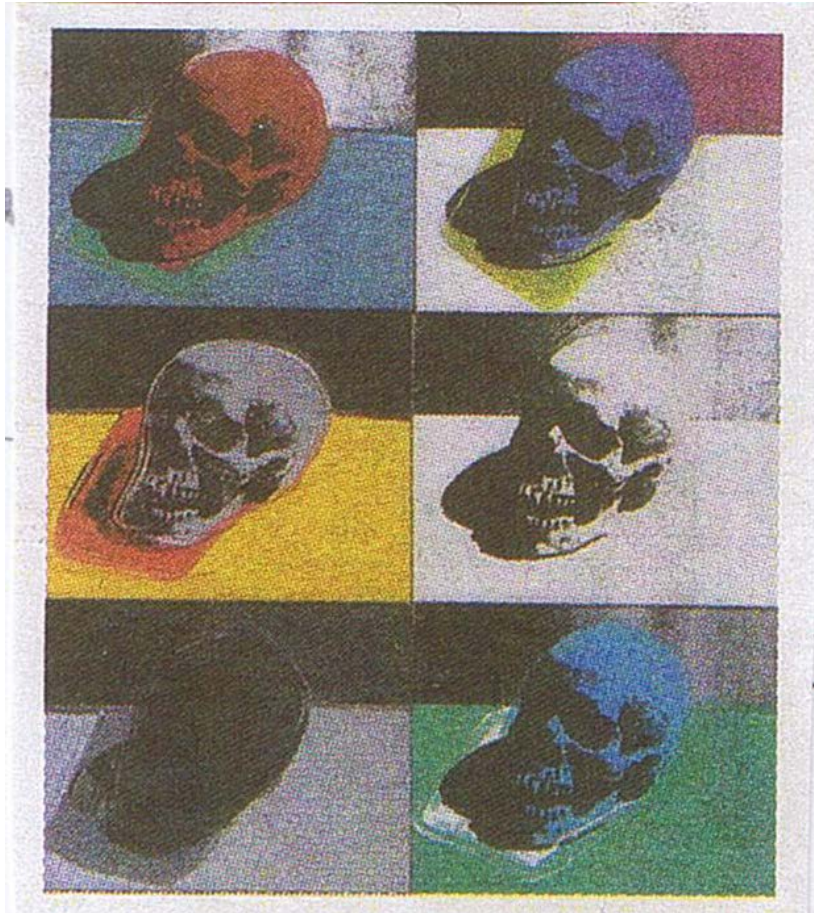
¹⁸⁴ BAILLY, JEAN. “La partida del rostro”. *La llamada muda. Ensayo sobre los retratos de El Fayum*. Madrid: Akal, 2001, p 11.



AUTORRETRATO, 1986. WARHOL, Cortesía Van de Weghe Fine Art, Nueva York.



CALAVERA, serie de 1976. WARHOL.



CALAVERA (detalle), 1976. WARHOL.

10.4.5. La sombra en WARHOL.

En los innumerables autorretratos de ANDY, de los que aquí presentamos algunos ejemplos, el artista también se enmascara detrás de una imagen que sustituye a la realidad. Después del traslado de su Pittsburgh natal a Nueva York, el artista eliminó cualquier rastro de ANDREW WARHOLA, su nombre original, y de su antigua vida, y creó a su medida una nueva versión de sí mismo: ANDY WARHOL, con una nueva identidad basada en la simulación. “No sólo cambió su nombre -algo fortuito y relacionado con una errata de imprenta-, sino que también borró su pasado, transformó su apariencia física con su perpetuo traje negro y su peluca rubio platino.”¹⁸⁵

E incluso, como vemos más adelante en las *polaroid* que se realizó a sí mismo, se travestió, aunque podríamos decir que WARHOL se travestía continuamente, sea vestido como hombre o no, con peluca o sin ella, pues pocas veces nos deja ver lo que piensa, o quizás eso es lo que pretende, desconcertarnos siendo él mismo siempre, o sea, cientos de WARHOL, no sólo uno. Tal y como hace con sus series, él es parte de una cadena de “yos” más, y es una serie de Warhol en sí mismo.

Dejando al margen por un momento que se vista de mujer, el hecho es que se disfraza, y esto lo pone en conexión con REMBRANDT y con PICASSO, como ya comentamos anteriormente al hablar de ambos artistas.

¹⁸⁵ ALARCÓ, P. *El espejo y la máscara. Op.cit.*, p. 299.



**Autorretrato travestido (de frente),
1981. WARHOL.**



**Autorretrato travestido (pelo
corto), 1981. WARHOL.**



**Autorretrato travestido (de lado),
1981. WARHOL.**



AUTORRETRATO, 1981. 4 POLAROID, ANDY WARHOL Museo, Pittsburg.



LA SOMBRA, 1981. WARHOL.



LA SOMBRA, 1981. WARHOL. Propiedad Ronald Fieldman Fine Arts, Nueva York. Serigrafía sobre papel.

Dentro de es e posible escapar de la realidad hacia una apariencia o entidad distinta de la originaria, con sus travestismos y cambios de *look*, el artista pop tuvo una gran querencia por retratarse con su sombra y jugar con ella. Le da valor plástico y metafórico, porque su inconsistencia y misterio, así como su ambigüedad, tienen un gran valor en la obra warholiana.

“La sombra” (de toda la serie de autorretratos de WARHOL de este capítulo), se centra en la sombra que proyecta la cara de WARHOL, ampliada de tal forma que hace pensar en el primer plano cinematográfico. El rostro real está presente sólo a medias, mientras que su sombra, misteriosa pero concreta, de perfil, recortada e impactante, ocupa todo el protagonismo de la composición, quizás para enfatizar la superficialidad que siempre quiere transmitir WARHOL. Esta imagen parece salir de “Autorretrato, 1981. 4 *polaroid*” en blanco y negro, que además, nos llevan al submundo que tanto atrae a WARHOL del hampa y las noticias de prensa amarillista, ya que se parecen a las fotografías de las fichas policiales, sus poses y lo desaliñado de su figura, mas el grano de la imagen, así nos lo recuerdan.

En cuanto a las sombras en general, en su obra, nos puede remitir al *Mito de la caverna*, del que habla Platón en su libro VII “La República”, donde las personas, encadenadas y engañadas, viven entre oscuridades, denegándoseles el beneficio de ver y llegar al sol y al exterior como metáfora de la verdad, pues significa el conocimiento, y por tanto, la sabiduría. Quizás, WARHOL comparte esta idea de lo falso y lo negativo de permanecer en la sombra, como la cara B de uno mismo. Aunque quizás también lo que está haciendo es mostrar que él, como todos, tiene esas sombras, esas dos caras, una que niega la verdad, la de uno mismo, y otra que es la que asoma, la que los demás ven y que no suele ser la verdadera, sino la falsa; o también, la que nos construimos para mostrar al mundo porque no hay otro remedio si se es demasiado sensible al mundo exterior. En cuyo caso sería la idea inversa del mito de la caverna platónica.

Este desdoblamiento, utilizando la sombra, que ya había sido utilizado por otros artistas de la modernidad como PICASSO o De Chirico, adopta en WARHOL una especial simbología. A WARHOL siempre le inquietaron las

sombras, su valor plástico y metafórico, lo espectral (como comentábamos al principio del sub capítulo dedicado a él), su inconsistencia y misterio, así como su ambigüedad, ya mencionada, y le sirvieron para plasmar unas imágenes en las que el personaje y su doble (o su antagónico o “alter ego”) se cargan de significados simbólicos.

La sombra¹⁸⁶ ha sido un elemento que ha interesado al ser humano desde la Antigüedad, y se ha utilizado con distintos significados o como símbolo de numerosas cuestiones. Dio, y sigue dando, mucho juego a la imaginación, a la mitología y a las leyendas. En el Antiguo Egipto, por ejemplo, dentro de sus creencias funerarias, pensaban que los componentes del ser humano eran seis, de los cuales uno, *sheut* o *jaibit*, era la sombra, algo así como una entidad espiritual asociada a la muerte, que se representaba como una figurilla en negro, y que significaba lo contrario, en cierto modo, del *ka* (lo positivo), representando los aspectos negativos del muerto; por tanto la mayoría de las veces la sombra o *jaibit*, se representaba también como sirviente de Anubis, el señor de las necrópolis.

En la Antigua Roma de la era cristiana, Plinio el Viejo¹⁸⁷ cuenta, en su “Historia Natural”, la leyenda de cómo pudo nacer la pintura, y en una de sus primeras fases, quizás en Corinto, a manos de un alfarero, Bütades, que modela la escultura del amado de su hija a partir del dibujo que hace esta, de la sombra del amado en la pared de la casa, antes de su marcha lejos de ella.

También la sombra, su juego con las luces, es el origen de la fotografía y del cine. Las sombras chinescas (de las que existen verdaderas obras de arte para el teatro y que aun hoy sigue representándose, incluso trasladadas a cine) en movimiento, por ejemplo, es algo que siempre ha llamado la atención de los niños y de los adultos como algo misterioso y lleno de belleza a la vez. Sólo hay que recordar el cuento de Peter Pan, el niño que no quería crecer y del

¹⁸⁶ Dentro de los significados más utilizados tenemos, por un lado, físicamente, el tramo de oscuridad donde se obstaculiza la luz. Por otro lado, y basado en lo anterior, sirve de analogía con lo oscuro del ser humano o la vida. Según los estudios, en el campo de la psicología analítica, de Carl Gustav Jung, la Sombra es uno de los “Arquetipos” más comunes del “Inconsciente Colectivo” donde se contiene la totalidad del Inconsciente. Por otro lado, también dentro del Corpus teórico de Jung, la Sombra representa lo que hay de inconsciente en el propio “Yo” individual.

¹⁸⁷ PLINIO EL VIEJO (Cayo Plinio Cecilio Segundo). *Naturalis Historiae*, Liber XXXV.

cual escapa su sombra siempre que puede, como símbolo de su rebeldía en las convenciones sociales.

La sombra, además, simboliza, tanto la muerte física, como en el antiguo Egipto, como la inmortalidad de las almas (en el caso de los espectros o fantasmas), pudiendo ser el más allá, o la frontera entre la vida y la muerte. Según la época y el momento, escritores, los poetas o pintores, como los simbolistas del siglo XIX, han utilizado la sombra y las sombras¹⁸⁸ de una forma u otra.

Y llegados a este punto, y para reafirmarnos en la importancia de la sombra en la obra de WARHOL, mencionaremos brevemente la exposición que, tras nuestra reflexión y coincidiendo con los últimos repasos de la escritura de estas líneas, se presentó en Madrid en el Museo Thyssen junto con la Fundación Caja Madrid: “La Sombra”¹⁸⁹, comisariada por Víctor I. Stoichita, quien ya escribió sobre la relación entre la obra de De Chirico y WARHOL, y de la que hemos hablado ya¹⁹⁰ junto con la admiración que sentía WARHOL por el artista surrealista. Como muestra, Lourdes Cirlot¹⁹¹: “Cronológicamente, la creación de *Shadows*, a punta Stoichita, sigue a la muerte de G. de Chirico, que sucede el 19 de noviembre de 1978; en diciembre de ese mismo año, Warhol realizará la serie “. De manera, que como concluyen los autores Cirlot y Stoichita, no es arriesgado pensar que WARHOL estaba homenajeando a de Chirico en su serie *La sombra*, de 1981, pues no debemos olvidar que las sombras, en este representante de las primeras Vanguardias, era de especial importancia y dotaba a su obra de una enigmática interpretación siempre. Algo que WARHOL captó y supo emplear después.

¹⁸⁸ En este caso la sombra se utiliza como metáfora del más allá.

¹⁸⁹ STOICHITA, VÍCTOR I; ARBURG, H. G.; ESPARZA, J. R.; MARÍAS, F. *La sombra*. Madrid: Museo Thyssen –Bornemisza y Fundación Caja Madrid., 2009.

¹⁹⁰ En apartado 10.4.2. Los retratos en serie como producto artístico. p. 316

¹⁹¹ CIRLOT, LOURDES. *Andy Warhol*. “El retorno a la pintura”, p. 63.



Fotografía realizada a WARHOL y De Chirico, c. 1974. (Durante inauguración de una exposición).

En esta fotografía de archivo, aparecen juntos a ambos artistas, y la exponemos porque resulta muy simbólico, de por sí, la iluminación de ambos, con un fuerte claroscuro (potenciado sin duda por el b/n de la fotografía) que hace que a ambos retratados estén casi entre sombras. De Chirico posa de forma tranquila, pero WARHOL es captado con una expresión histriónica, algo poco habitual en sus estudiados autorretratos donde siempre mantiene ese hieratismo característico, no exento, aun así, de cierto dramatismo escenificado y artificioso.

WARHOL marca el punto de inflexión a partir del cual el modelo del retrato se desvanece en forma de sombra y se transforma en una imagen no real. Con esa cínica utilización de la superficialidad, que se convierten en su proclama estética, WARHOL abre la puerta a la posmodernidad, en la que la representación ya no sigue a la realidad, sino que la precede. A partir de aquí, en los innumerables rostros creados por el arte más contemporáneo, ya no hay un sujeto detrás de las imágenes y el retrato se convierte en simulacro. "Estoy seguro -manifestaba WARHOL- de que voy a mirarme en el espejo y no veré nada, la gente está siempre llamándome espejo, y si un espejo mira dentro de otro espejo, ¿qué habrá que ver?"



**AUTORRETRATO COMO SOMBRA. Fotografía.
PICASSO.**



**LA SOMBRA, 1981, WARHOL. Ronald Fieldman Fine
Arts, Nueva York.**

En las dos obras anteriores, de PICASSO y de WARHOL respectivamente, observamos las similitudes en las sombras proyectadas sobre la superficie contigua a ellos. Ambas imágenes provienen de la proyección de su perfil, y vemos en las dos obras la fuerte impronta del estudio de las luces y las sombras de lo fotográfico.

También vemos un guiño a lo cinematográfico, ya que nos remite a toda una tradición en el cine mudo, en el de terror, principalmente, y al cine negro clásico, donde más se hizo uso de las sombras como metáfora del mal o de momentos álgidos de tensión. Uno de los grandes referentes, por ejemplo, se

encuentra en la sombra proyectada por el personaje principal en la película de terror muda, “Nosferatu”, del cineasta expresionista alemán Murnau. En aquella película, la sombra adelanta o delata, al público, que el monstruo va a hacer su aparición, y que se mueve entre las sombras, en la oscuridad, entre la vida y la muerte, entre la luz y el terror de la noche. A lo largo de los dos siglos y pico de existencia del cine, las sombras (de claros contornos, o más difusas) han sido parte de los contenidos visuales de muchos *films*, como recurso metafórico, anecdótico, estético, e incluso para suplir ciertas carencias materiales (la iluminación contrarrestaba la escasez de presupuesto en las películas de ciencia ficción, monstruos y serie B, por ejemplo). En “El Gabinete del Dr. Caligari”, todas las escenografías se hacen a base de las sombras proyectadas, exageradamente y desde perspectivas forzadas (al estilo Rodchenko) de los edificios recortados como si fueran papel. En la película de 1942, “Cat People”, las alusiones a una mujer pantera se realizan siempre con sombras, nunca aparece realmente; en “El tercer hombre” (1949, Carol Reed), la ciudad donde transcurre la trama es una ciudad decadente en plena postguerra, y lo más inquietante ocurre durante la noche y es marcado por las sombras de las farolas dando el clima de suspense necesario al *film*, e iluminando rostros de los “malos” que salen de la sombra, literalmente, a la luz del bien para ser juzgados.

A su vez, estos juegos de sombras para marcar el dramatismo o tensión en estas películas, dotándolas de gran belleza, se toma de los fotógrafos (que trabajaron con fotografía en b/n) de la Nueva Objetividad, con autores como: Rodchenko, Paul Strand o Imogen Cunningham, y de la Fotografía Directa, como A. Stieglitz o André Kertész. Fotógrafos que se movieron tanto por la Europa de entreguerras como después de la II Guerra Mundial, entre Europa y Norte América principalmente. Y WARHOL, como amante del cinematógrafo, no fue ajeno a todo este material y referentes para su propia obra.

Al margen de lo que representa la sombra para WARHOL, nos intriga lo que WARHOL ve en su propia sombra (y en sí mismo), quizás, a parte de una forma de autorreconocimiento físico, y de estética del misterio, lo que ve en ella

es la parte monstruosa que todos podemos llevar dentro, sigilosa, silenciosa y siempre presente aunque no la percibamos en todo momento, salvo cuando se la obliga a salir, o circunstancialmente “aparece” por motivos artísticos, como en este caso.

La selección de ambas imágenes juntas, las anteriores de las sombras de PICASSO y WARHOL, es ilustrativa para nuestra investigación, porque sabemos que WARHOL admiraba, entre otros artistas europeos contemporáneos, a PICASSO, así como a Matisse o Klee y los citados Beuys o Chirico. Pero además, en PICASSO, encontramos que también él se vio favorecido por la fama personal, no solamente por su obra; PICASSO es uno de los artistas que más portadas ha aparecido, que más fotografías han immortalizado, y que más ha sido reflejado, incluso pintando y trabajando de forma normal, en reportajes escritos y en documentales cinematográficos y artísticos. Y además de compartir su infatigable amor por el trabajo, sus vidas estuvieron muy expuestas a la prensa, y sus biografías, a día de hoy, son casi innumerables.



AUTORRETRATO, 1978. WARHOL. Colección Galería Thaddaens, Salzburgo.

El triple retrato "Autorretrato", de 1978, que forma parte de toda una serie de autorretratos en la misma técnica, serigrafía sobre polímeros sobre lienzo, juega también con la idea de la identidad, en este caso, triple; o con la idea de la apariencia de identidad, por que al estar realizado a base de un negativo de una fotografía triplicada, con una postura (de semi perfil a perfil) simulando el movimiento, que remite a las sombras también (pese a que es anterior a la Serie Sombras, de la que antes hemos hablado) y a un ser ultra terrenal, no de este mundo.

De nuevo WARHOL nos quiere mostrar algo misterioso; y quizás, por qué no, al igual que con sus calaveras, pretenda representarse de una forma más espiritual, lejos de su gama de alegres colores tan característica, y lejos de la típica representación del rostro, único e inequívoco. WARHOL se transforma en tres WARHOL, pero su semblante sigue siendo serio, distinto, pero, en el fondo, como siempre se autorretrata. No sabemos, eso sí, se retrata más para sí mismo que para los demás, ajeno, con un halo de tristeza pero apartado de cualquier sentimiento concreto.

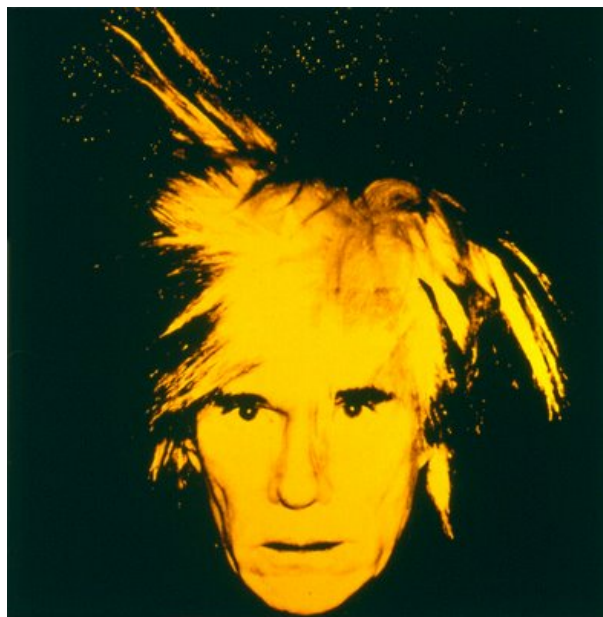
Nosotros nos atrevemos a defender aquí, que muestra lo que muestra en sus autorretratos (y en muchos de sus retratos), siempre está presente el elemento de la búsqueda. La búsqueda del yo, del ser, de lo que se es o no. Como vienen haciendo hasta hoy día todos los retratistas desde el comienzo de la historia del arte, o al menos, del arte occidental.

Respecto a este mismo autorretrato (la serie), Stoichita comenta que además, aquí hay una gran compenetración entre fondo y forma, o sea, que el tema es totalmente implicado con el material y la técnica empleada, el negativo y el plástico (resumiendo la idea de polímero). Y en ello ve el crítico y comisario Stoichita, lo que denomina: "la polimerización de la imagen"¹⁹². La imagen plastificada (de superficie lisa) y como embalsamada que WARHOL se procura paso a paso, en un tipo de representación-simulacro de su rostro multiplicado.

¹⁹² STOICHITA, V. I. *Breve historia de la sombra*. (Traduc.: Anna M. Coderch). Madrid: Ediciones Siruela. 2006, p. 228.

En todo caso, y resumiendo las diversas ideas expuestas, este autorretrato es de los más explícitos sobre su forma de ser y aparecer ante los demás: enigmático, triste, como confuso, mostrando el lado oscuro de sus rostros múltiples en el complejo mundo que se creó y que era llamado públicamente. Quizás, por las fechas que barajamos en este autorretrato, vuelto a nacer tras el atentado que sufrió y habiendo conseguido todo lo que se había propuesto al comienzo de su carrera artística, sentía, y así lo transmitía, que realmente no había conseguido nada realmente importante, o nada, al menos, que realmente le llenara de pleno. O quizás, simplemente había madurado y se encontraba en una etapa de búsqueda de significados, mayor trascendencia y espiritualidad.

El más tardío de sus autorretratos es el “Autorretrato” de 1986 (pintura a base de polímero sintético y tinta serigrafía sobre lienzo), que forma parte de una larga serie de imágenes de sí mismo con el cabello de punta o “electrizado” (siguiendo la estética *punk*) que se expuso en la galería Anthony d'Offay de Nueva York en 1986, pocos meses antes de la muerte del artista, realizado a base de distintas tiras de fotos de fotomatón, en él está el toque postmoderno de los años 80, algo a lo que contribuyó sin duda alguna durante toda su carrera.



AUTORRETRATO CON PELO ELECTRIZADO. 1986. WARHOL.

Para finalizar este apartado sobre la sombra y la muerte para WARHOL, podemos relacionar, en las siguientes obras, los autorretratos con la muerte de cada uno de sus autores:



ZEUXIS, AUTORRETRATO, 1669.
REMBRANDT.



ESTUDIO PARA UN
AUTORRETRATO, 1980. BACON.



AUTORRETRATO CON
CALAVERA, 1978. WARHOL.

Como Zeuxis, REMBRANDT se ríe al verse confrontado con su propia mortalidad, la consciencia de la decadencia adelanta la muerte y normalmente no se muestran porque no gustan.

De Zeuxis (muerto hacia el año 398 a. C., de un ataque de risa, retratando a una fea anciana que quería ser representada como una diosa del amor) se cuenta que había engañado a los pájaros con una de sus pinturas (un bodegón), pero otro artista más joven (Parrasios) le ganó, porque consiguió que el mismo Zeuxis, diera por real una de sus pinturas: “Yo he engañado a los pájaros, pero Parrasios me ha engañado a mí”. Y como defendía el psicoanalista y teórico Jacques Lacan en 1964 al respecto de tal historia, el mito de los dos pintores revela un interesante aspecto del conocimiento humano pues mientras los animales se sienten atraídos por las apariencias

superficiales, los humanos son seducidos por la idea de lo que está oculto (y una cortina, pintada, también, ocultaba el bodegón).

Quizás REMBRANDT quería decirnos todo esto al representarse como Zeuxis, pues con su senil risa de anciano al final de sus días, parece querer mostrarse preparado para su muerte, pero se dignifica a sí mismo con tal comparación (con el mejor pintor de la antigüedad de Atenas, según la historia).

Y como REMBRANDT, así mismo, BACON y WARHOL, conscientes de su finitud, también se autorretratan desafiando a la muerte, porque, ¿hay mejor forma de no morir que permaneciendo, siempre, y eternamente en la mirada, en la retina, en los libros y en la mente, de tantos como admiramos sus obras? Los tres miran cara a cara a la muerte dándonos una lección de vida (y de pintura).

En sus últimos autorretratos, pensando en el de BACON de 1992, por ejemplo¹⁹³, y en el de PICASSO de 1972, vemos el miedo, no sólo a la vejez o la soledad, algo abstracto, sino más bien un miedo a la descomposición de la carne, la suya, un miedo a la decrepitud y la falta de facultades, de lo que una vez sintieron como vivo dentro; los rostros de muchos de ellos, como el de PICASSO¹⁹⁴ y WARHOL en sus últimos autorretratos parecen ya cadáveres, demacrados (pese a las pelucas punk en WARHOL), remiten a lo que podrían ser sus calaveras. Mientras, BACON muestra lo abyecto, la carne colgada del matadero (preparada para ser descuartizada y comida), algo muy representativo y visionario.

En BACON y WARHOL, además, se une el tema de su homosexualidad, que los hizo sufrir, quizás terriblemente, en una sociedad aun en sus épocas, que no los admitía plenamente. Aunque BACON nunca pareció esconderse de ello, WARHOL no aparentaba “llevarlo” tan bien (quizás en parte por el cristianismo devoto que mostraba su madre tan próxima a él hasta su muerte, en 1972, y que le inculcó en parte).

¹⁹³ Ver *Autorretrato* de 1992, tres meses antes de morir, en página 302 de este capítulo.

¹⁹⁴ Ver imagen en la página 285.

Junto al tema de la muerte y los miedos personales, sin duda, este, el de la sexualidad, se mezcla en gran medida en la obra de WARHOL y de BACON y sus temáticas, para darnos una visión global, a través de sus retratos y autorretratos, de los sufrimientos del ser humano a las puertas del siglo XXI. Y aunque de otro modo, también la sexualidad (lo sensual, más o menos evidente y con más o menos excusas) está presente en las obras de DURERO, REMBRANDT, GOYA, FREUD, RICHTER y CLOSE, a parte de en los dos pintores citados anteriormente.



AUTORRETRATO, 1522. DURERO. Dibujo.



AUTORRETRATO CON POLAROID, 1979. WARHOL.

En estos dos autorretratos, de DURERO y de WARHOL, la belleza no es el tema principal, ambos tienen un pose o de amargura, DURERO con un gesto soñador y lejano, abandonado su cuerpo, con los músculos destensados, y WARHOL, todo lo contrario, en un rictus o mueca de risa forzada, como si de un *joker* sin maquillar se tratara. Ambos muestran la otra cara de sí mismos, o la *faceta* (en la pose y tema) que normalmente no se muestra en un autorretrato, y menos, complaciente. En el dibujo magistral de DURERO, se representa con unos extraños atributos, con verduras, puerros parecen, como

si de un bodegón se tratara. WARHOL se autorretrata con su *polaroid*, a modo de moderno atributo del artista del momento (como los pintores con sus pinceles o paleta). No sabemos si al autorretratarse de esta manera, eran conscientes que sus retratos quedarían para la posteridad, o eran un juego consigo mismos, o ambas cosas a la vez, pero han llegado hasta nosotros y nos muestran parte de su Yo más íntimo que queremos creer. Los dos artistas, muy alejados estéticamente y conceptualmente, se tocan sin embargo en ese fatal narcisismo que hace que hasta en sus peores momentos (como REMBRANDT, PICASSO, FREUD o BACON) necesiten mostrarse o exhibirse.

10.4.6. Multiplicidad y autorreconocimiento.

La última imagen múltiple de WARHOL, de este apartado, es uno de sus más completos autorretratos, un *collage* de retratos de fotomatón, de los años 60. En ella nos muestra la complejidad de la persona y del artista que hay en WARHOL, pero también muestra su peculiar sentido del humor, pues no duda en aparecer serio pero al mismo tiempo descomponiendo su figura, maltratándose, mostrándonos lo repulsivo que su imagen o su persona le parecen o pueden llegar a ser. Quizás en acto de sinceridad mostró a un WARHOL verdadero, o quizás mostró sólo al reflejo del reflejo que capta el objetivo.



AUTORRETRATO (en fotomatón), 1986. WARHOL.

Lo que no sabemos es si conocía esta imagen del poeta Raymond Queneau, donde el sentido del humor predomina por encima del autorretrato en sí.



Autorretratos en fotomatón, 1928. Raymond Queneau. París.



KATE MOSS SIN MAQUILLAJE, 2007. Corinne Day. Fotografía y cartel de exposición en la National Portrait Gallery, Londres.

Quien sí creemos que conocería las imágenes de fotomatón de WARHOL, es Corinne Day¹⁹⁵, que retrata, una vez más a Kate Moss, en otra especie de doble homenaje, como en Kate Moss a lo Marilyn por WARHOL, de Banksy.

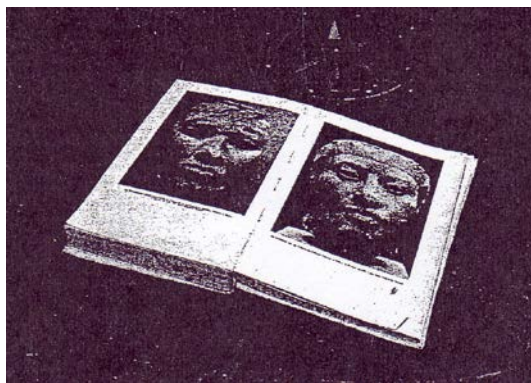
¹⁹⁵ Fotógrafa inglesa (1962-2010), del mundo de la moda, cuya obra se ve expuesta actualmente en la *National Portrait Gallery*, por su singularidad a la hora de hacer retrato de moda. Trabajó para numerosas revistas, entre las que estuvo *Vogue*.

10.5. LUCIAN FREUD (1922 -). RETRATOS y AUTORRETRATOS

10.5.1. La obra plástica de FREUD.

La formación de FREUD fue, en parte, autodidacta, y sus pinturas parten de su relación directa con la vida. Sus primeras obras se han relacionado con su infancia en Berlín donde fue muy importante para su pensamiento la influencia que recibe de su abuelo Sigmund Freud.

Más adelante, se pueden percibir influencias de algunos autores de la Escuela de Londres, como Auerbach y BACON, que están obsesionados con la precisión y de las ilustraciones cómicas de Max y Morritz y las caricaturas y los retratos grotescos de George Grosz y Otto Dix, aunque al imaginario de FREUD se añadirán las influencias, incluso, del antiguo arte de Egipto, y un libro concreto de J. H. Breasted: "Historia de Egipto", junto a los ejemplos de los grandes maestros Velázquez, Rubens y Frans Hals, que le sirven para enriquecer su técnica pictórica y el aprendizaje en sus estudios del dibujo y la pintura.



Ejemplar de L. Freud de J.H. Breasted, GESCHICHTE AEGYPTENS, Phaidon Press, Viena, 1936.

En 1933 LUCIAN FREUD emigró a Inglaterra adquiriendo la nacionalidad, donde fijó su residencia en Londres hasta nuestros días.

En 1939 se matriculó en la Central School Art de Londres, anteriormente ya había pintado en un club de pintura al óleo en Bryanston porque le gustaba esta práctica artística, y alguien de un bar donde tomaba café le recomendó la East Anglian School de dibujo y pintura de Dedham. Allí había modelos y el artista podía trabajar en un espacio propio. La amistad con Meter Watson, un fabricante de margarina, multimillonario, fue importante, y a que le ofreció costearle las clases en la escuela de arte y en 1942 le encontró una habitación para vivir y comenzar su trayectoria.

Según Gombrich: “ las pinturas de LUCIAN FREUD poseen con abundancia la forma de la expresión viva. El artista consumado conjura la imagen de un ser humano que vivirá de la riqueza de su textura emocional cuando el modelo y su vanidad hayan quedado atrás”.

La técnica de LUCIAN FREUD se fue desarrollando a través del método de ensayo y error, pintando y eliminando después lo que no interesa. A partir de 1945 el artista pinta “Mujer con tulipán”, y a partir de entonces, se puede observar la primera expresión de intensidad emocional en la pintura de LUCIAN FREUD. Son retratos en miniatura ampliados y exagerados, con la expresión vacía y sufrimiento, de rigidez de lo primitivo.



MUJER CON TULIPÁN. 1945. FREUD. Colección particular, Londres.

Al pintor le gustaban los animales y las plantas y esto se puede ver en muchas obras de su **primer periodo**.



MUCHACHA CON GATITO. 1947. FREUD.
Colección particular.



MUCHACHA CON HOJAS, 1948. FREUD. The Museum of
Modern Art, Nueva York.

En su pintura podemos observar que su preocupación por la mirada es casi inevitable. Su manera de pintar implica un control, por parte del espectador del objeto-sujeto percibido. Sus pinturas parecen resumir el dominio e incluso la crueldad de la visión, Y su realidad resulta excesiva, chocante, pero a la vez nos intriga y fascina.

En las primeras pinturas que elaboró pintaba con gran delicadeza: ojos líquidos y a grandados, labios sensuales y narices en tensión, entre sus principales características, pero además, podemos observar:

- Las capas finas de pinturas superpuestas.
- Las transparencias y las veladuras.
- Añade carbón pulverizado a las pinturas.
- La utilización de barnices para obtener efectos y transparencias.
- El empleo de pinceles pequeños con puntas finas y planas.
- La luz y el color ya no son protagonistas del cuadro.

Hacia finales de los años 1950, podemos mencionar que LUCIAN FREUD cambia su técnica pictórica y que empuja el *segundo periodo*. El pintor abandona el pincel fino y busca una nueva expresividad. La pintura pierde su rigidez, se hace más táctil y todavía más provocadora. Actualmente el artista mantiene la misma línea.

En 1954, en la Bienal de Venecia, el pintor conoce a BACON, al que ya admiraba enormemente como artista. Durante los *años sesenta* LUCIAN FREUD abandona lo que podría llamarse su fase de transición. Ahora podía hacer lo que quisiera con la pintura: ranúnculos¹⁹⁶, pieles, el reflejo de la luz en una ventana oscura, el brillo de un tórax, los colores abigarrados de una corbata de seda. Destaca también en las pinturas del artista el efecto táctil y visual que obtiene pintando la piel de sus modelos.

Para obtener los *colores londinenses* (los grises claros de la lluvia y los cielos grises) el pintor machacaba el carbón en un mortero para mezclarlo pulverizado con las pinturas.

En este ***segundo periodo*** el pintor realiza:

- El empaste con pinceladas gruesas obteniendo el efecto de volumen y textura.
- El empleo de muchas capas de pintura y trabajando la piel de las personas de manera impresionante. La piel pintada parece “*carne viva*”.
- La aplicación de colores grises, rosados y amarillos de una manera especial.
- Las transparencias y utilización de barnices.
- Carbón pulverizado añadido a las pinturas, (siempre lo ha utilizado).

¹⁹⁶ Un tipo de plantas herbáceas muy decorativa, normalmente silvestre y con flores de colores, que suelen refrescar mucho el ambiente. Son sencillas, pero vistosas. Quizás FREUD las utiliza por ser silvestres, normales, no unas flores con tanta carga simbólica como otras más representadas (la rosa, el clavel, margaritas, etc.), más recurrentes en la pintura históricamente.

- Utiliza ahora pinceles más grandes de tamaños planos y de punta.

Ahora, en su obra, podemos encontrar la intensidad emocional, y el estilo pictórico que se recrea en la superficie matérica del cuadro.

10.5.2. El Realismo de LUCIAN FREUD.

“FREUD es conocido por haberse relacionado siempre con personajes de lo más variopinto: de poetas a gánsteres, de artistas homosexuales de performance a supermodelos, de taquimecanógrafas de oficina a la Reina de Inglaterra. Entre sus amistades que han pasado a mejor vida se cuentan Orson Welles, Raymond Chandler, Greta Garbo, Count Basie, George Formby. Siempre tuvo tantos amigos en los salones de la aristocracia como en los bajos fondos londinenses”¹⁹⁷.

Podríamos relacionar el realismo del artista con el concepto “*still life*” (vida quieta), lo que se entiende en español por bodegón o naturaleza muerta. Para LUCIAN FREUD somos un gran bodegón, y así nos trata, sesiones interminables, localización y observación minuciosa, como si se tratara de objetos. Es como un científico que espera sacar de un experimento alguna conclusión trascendente, exprimir al modelo, diseccionarlo como un taxidermista y dar apariencia de vida.

Por eso, quizás, es tan interesado en el desnudo. El concepto de LUCIAN FREUD del desnudo no es solamente artístico, podemos considerarlo científico-analítico, ya que hasta en la relación con su madre el pintor la coloca como si se tratara de un objeto, describiendo minuciosamente su edad en sus arrugas, como veremos en esta obra más adelante (en la página 388).

¹⁹⁷ CORNWELL, JOHN. El retrato de Lucian Freud. *El Semanal. ABC*, 2005, n. 921, p. 50.

Las personas están como ausentes e implican al espectador de observar, analizar y pensar. Es una participación activa de reflexión y estudio entre pintor y espectador, ambos son observadores de las escenas representadas.



INTERIOR EN PADDINGTON, 1951. FREUD. Colección particular, Londres.

10.5.3. El concepto del espacio.

El espacio de LUCIAN FREUD es un espacio real, es decir, su estudio, su casa, donde vive, duerme, ama, etc. En su obra las personas representadas se muestran con fondos reales.

Su espacio en la pintura es un espacio “convivido” con sus modelos que le rodean, en movimiento o posando. El ser humano “desnudo” y sus rostros estarán observados y estudiados minuciosamente en su espacio real.

LUCIAN FREUD somete a sus protagonistas a puntos de vistas poco habituales para el arte occidental, por ejemplo, utiliza la perspectiva caballera y

axonométrica. Estos puntos de vista producen distorsiones agresivas que refuerzan el sentimiento de extrañeza ante el mundo.

Además, las figuras aparecen en escenarios elementales, tumbadas sobre los trapeos que el artista utiliza para limpiar la pintura, en un suelo entarimado, encima de la cama o en una silla. Con estos elementos LUCIAN FREUD desnuda (física y emocionalmente) a sus personajes, y los muestra por completo, otorgándoles el máximo protagonismo, pero quizás, quitándoles personalidad, porque, como hace Spencer Tunick en sus obras, el desnudo se convierte en masa anónima en determinados momentos, incluso llegando a recordar a la exposición de animales en sus tiendas, como exhibición.

10.5.4. El Contexto de lo humano de LUCIAN FREUD y su relación con la mujer.

La lengua inglesa distingue el desnudo corporal (*the naked*) y el desnudo artístico (*the nude*). La desnudez corporal es aquella en la que no encontramos vestidos, despojados de nuestras ropas; por lo que dicha expresión entrafía en cierta medida el malestar que experimentamos la mayoría de nosotros en dicha situación. FREUD une los dos conceptos de desnudo.

El artista nos superpone al ser humano literalmente despojado de sus ropas y somete a sus personajes a puntos de vista inhabituales, “descarnados” y con distorsiones agresivas que refuerzan el sentimiento de extrañeza ante el mundo. El artista va más lejos de representar la figura humana o de hacer un retrato tan sólo, porque:

1. Manifiesta un profundo deseo de hacer que sean reales para los demás sus sentimientos más profundos y sobre todo lo que importa.
2. La pintura para emocionarnos nunca debe recordarnos simplemente a la vida, sino que ha de adquirir vida propia.
3. Tiende a hacer hincapié en el aislamiento social del individuo retratado.

4. El hombre aparece en un extrañamiento absoluto, la individualidad se encierra en sí mismo y sólo la percibimos gracias a ciertas claves visuales externas.

Su obra es totalmente autobiográfica; es sobre su persona y lo que rodea. El convivir con sus modelos, que es tan muchas veces desnudos, posando y en movimiento alrededor suyo.

En cuanto a su relación con las mujeres, algo importante en su obra, como es el caso de REMBRANDT y GOYA igualmente, en 1950, cuando comenzó a triunfar como pintor, LUCIAN FREUD ya era conocido como un *playboy* (o “Don Juan”) al que pocas mujeres se resistían.

Sus modelos suelen ser miembros de su familia. Muchas de las veces son sus mujeres e hijas quienes posan (como única forma de relación con él, según las declaraciones de una de sus hijas), cosa que le ha valido el reproche de cierto sector de seguidores del arte de tendencias conservadoras.

En 1948 se casó con Kitty Garman, ya embarazada de su hija Annie.

Durante su vida, hasta el día de hoy, se le atribuyen muchas amantes e hijos (14), y a los 88 años, sigue hechizando a mujeres que podrían ser sus nietas. Su última novia tenía 27 años.

Podemos mencionar que FREUD es una persona sexualmente muy activa; tiene relación muy íntima con muchas de las modelos femeninas que frecuentan su taller. No solamente le obsesiona la sexualidad entre hombres y mujeres, tiene curiosidad por la homosexualidad y otras conductas sexuales y comportamientos eróticos del ser humano. También suele tener amistad casi con todas sus modelos, para así poder dar una imagen del “interior” y el pensamiento del retratado.

Como ya hemos comentado anteriormente en las obras desde DURERO, hasta el presente FREUD, la pasión (por la vida, en cualquiera de sus formas, como el sexo, o en el arte) es el factor dominante en todos estos artistas estudiados; aunque estas cuestiones son importantes en la obra de Freud, sabemos que es capaz de trabajar catorce horas diarias, pues según ha declarado “quiere morir con el pincel en la mano”. Eso nos da una clara idea de un LUCIAN FREUD apasionado, trabajador, investigador, creador incansable y uno de los grandes pintores de nuestro siglo XX-XXI. Lejos de ser un artesano, vive el acto de pintar, se emociona y siente la pintura dentro de su piel.

10.5.5. LUCIAN FREUD (1922) y sus retratos en la plástica del S. XX.

Entre los pintores actuales y de más proyección, podemos considerar a LUCIAN FREUD como uno de los grandes de la pintura figurativa, y dentro de ella, en el género del retrato es donde mejor se encuentra.

Según el artista “*todo es autobiográfico, y todo es un retrato*”. El pintor ahonda en la vida emocional de sus modelos humanos, cada uno de ellos único en sí mismo y sus cuadros son una “intensificación de la realidad”, según él mismo cuenta.

A partir de 1951, y tras una primera etapa de búsqueda de su propio modo de expresión, FREUD encuentra en la pintura una forma de reflexión.

“La pintura, para emocionarnos, nunca debe recordarnos simplemente a la vida, sino ha de adquirir vida propia, precisamente para reflejar la vida”, escribe LUCIAN FREUD en 1954.

En sus retratos, además, podemos observar que FREUD hace un a interrogante a la sociedad actual, transmite, al ver sus obras una preocupación social, y las personas pintadas tienen una mirada ausente. Están solos ante nuestra mirada y sentimos al observar sus cuadros una cruda y dura realidad. El pintor suele contratar, muchas veces, personas pobres para posar, y a no

espera un encargo particular o corporativo de mayor o menor interés para el artista, como antaño.

“La relación entre pintor y modelo, práctica, profesional, necesariamente explotadora, implica una conspiración íntima, una familiaridad que se traslada a la pintura al convertirse en el tercer miembro de la relación y la principal preocupación: literalmente el objeto a moroso. En estas circunstancias, la ternura es un impulso peligroso; puede convertirse en una excusa para el sentimentalismo”.¹⁹⁸

LUCIAN FREUD dice: “*hay algo en una persona desnuda cuando la tengo delante que apela al respeto. Hasta incluso podría llamarse caballerosidad por mi parte: en caso de mis hijas, es el respeto de un padre además de un pintor. Se toman bien que las pinte. No me hacen sentir incómodo*”.

Analizando estos comentarios podemos observar que LUCIAN FREUD huye de las formas de representación tradicionales, pero toma como ejemplo y referencias a los grandes maestros clásicos, como Tiziano, Velázquez, Frans Hals (por mencionar algunos). El pintor no quiere idealizar ni embellecer la realidad, la quiere representar como observador, analizando minuciosamente cada detalle y para esto se toma su tiempo. Cada obra le puede llevar hasta ocho meses de trabajo porque LUCIAN FREUD piensa y dice: “*Sospecho de todo lo que hago. Cuando voy rápido, pienso: debo de estar haciéndolo mal*”. También le interesan mucho los sentimientos y emociones de sus personajes y los representa de manera personal, transformándolos para mostrarnos su versión de la realidad.

A LUCIAN FREUD le importa, y observa, todo lo que le rodea: la naturaleza, los animales, los comportamientos humanos, y no se le escapa nada, para después volverlo a utilizar en sus representaciones. Hasta tal extremo, que en una conversación con el autor en “Third Ear”, de la *BBC radio 3*, grabado el 10 de diciembre de 1991, dice: “*En realidad, me interesan las*

¹⁹⁸ FEATHER, W. *LUCIAN FREUD. Catálogo de la exposición organizada por la Tate Britain*. Londres. Fundación la CAIXA, 2002, pp. 36-37.

personas en tanto que animales. Parte de mi inclinación a trabajar con personas sin ropa es esta razón. Porque así veo más cosas; también es muy interesante ver como las formas se repiten por todo el cuerpo y a menudo también en la cabeza. Me gusta que las personas se muestren tan naturales y cómodas físicamente como los animales, como Pluto, mi perra de caza”.

Reflexionando y observando las obras del pintor podemos constatar que muchos comportamientos y situaciones representados en sus trabajos sobre personajes, reflejan cierta similitud con poses de animales de compañía.

En general FREUD no pretende obtener el parecido de sus modelos (ni de él mismo), intentan que “sean”, que sean en el lienzo, con todo el riesgo que implica tal pretensión.

Entre los retratos de LUCIAN FREUD podemos diferenciar:

1. Los **retratos individuales**.
2. Los **retratos dobles** y los **retratos de grupo** (familia o bodegón).
3. Los **autorretratos**.

1. Los **retratos individuales** transmiten imágenes de seres humanos aislados con una expresión viva, pensativos y con una emoción contenida. Percibimos la individualidad gracias a ciertas claves visuales como: ojos líquidos y agrandados, labios sensuales y narices en tensión.

No sabemos con certeza todavía cuántos retratos de este tipo ha realizado el pintor porque está vivo y sigue pintando; hasta fecha de hoy por lo menos había unas 300 obras, de su persona y lo que le rodea, y por ahora hay 20 autorretratos, que sepamos. La mayor parte de su producción consiste en personajes y objetivos elegidos. Siempre necesita cierta puesta en escena que construye él mismo y después pinta. LUCIAN FREUD afirma que quiere que su pintura “*sorprenda, perturbe, seduzca y convenza*”.



MUCHACHA CON ROSAS, 1947-1948. FREUD. British Council, Londres.

En sus retratos traduce, casi literalmente, la vida al arte; el pintor trabaja siempre con la persona y el objeto delante, y pretende hacer realidad para los demás, sus sentimientos más profundos sobre lo que le importa, es decir, llama la atención sobre lo que más le interesa de los modelos del retrato.

Analizando este método se puede considerar que LUCIAN FREUD trabaja de manera obsesiva y su expresión roza todos los límites de lo que se puede entender por realidad. No deja nada al azar: controla, manipula y huye de colorido llamativo.



FRANCIS BACON, 1952. FREUD. (Actualmente se desconoce su paradero).

Entre los temas pintados LUCIAN FREUD ha hecho muchísimos estudios de cabezas y, según él, cada aspecto de un retrato es provisional, cambiante, así que el modelo debe estar disponible durante semanas, meses o años. . Por ejemplo para el retrato de la Reina Isabel II de Inglaterra empleó dos años.

Este retrato de BACON, se debe a su gran amistad con el pintor, y conociéndolo, a nivel público, vemos que ha sabido captar parte de su condición humana, no sólo su parecido, casi caricaturesco, físico.



RETRATO DE SU MADRE, 1975. FREUD. Colección particular, Londres.

2. Los **retratos dobles** y los **retratos de grupo** revelan seres humanos posando juntos, posando con un animal o con un objeto, una planta o desnudos, sin tener ninguna actividad en común. El aislamiento y las personas y objetos transmiten situaciones extrañas, y una realidad deprimente. Muestran la sociedad del momento que le toca vivir a FREUD.

La nueva sociedad vivía fascinada por la apariencia exterior como medio para evaluar el estatus, la inteligencia o el talento. El retrato, por tanto, debía reflejar realidades sociales y convenciones de comportamiento y, como consecuencia, se otorgaría un nuevo énfasis a las representaciones de los emblemas propios de cada oficio, como ingeniero, escritor, médico, músico o arquitecto. Ahora bien, a causa de la desconfianza del mundo moderno en la

posibilidad de la pintura de reflejar una imagen real, la retórica visual realista no resultará suficiente para representar un individuo y, como veremos, este nuevo Realismo esconderá una cierta impostura, un elemento distorsionador, que puede resultar tan subversivo como las osadías más vanguardistas.

Como opina R. Hughes, “La singularidad de las obras, de Freud se deriva, en parte, de las circunstancias de su realización: van más allá de la realidad y a la vez son rabiosamente respetuosas”.

Podemos incluir aquí los múltiples desnudos que ha realizado el pintor.

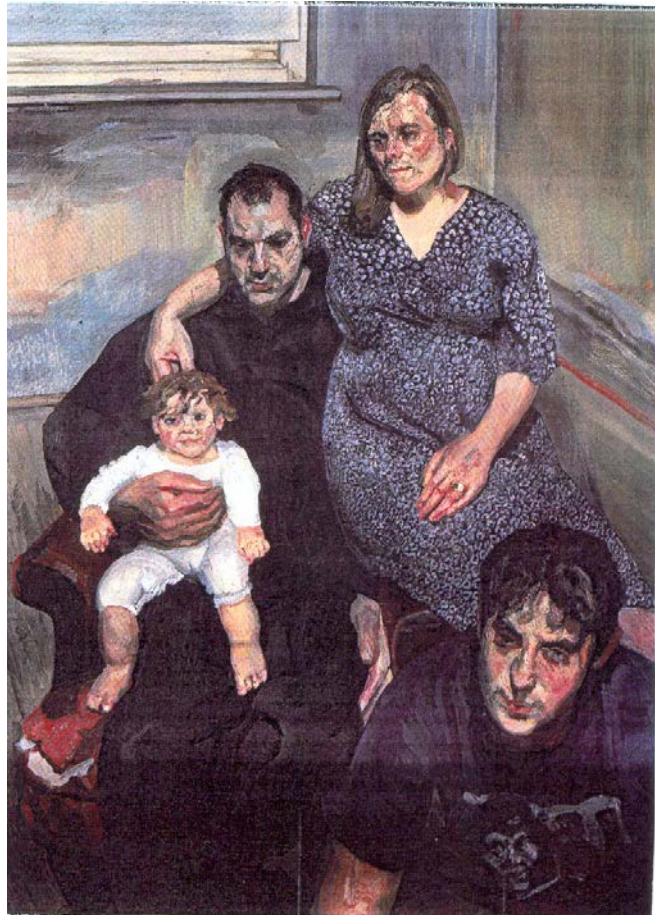
En los retratos dobles y los retratos de grupo aparentemente no hay relación entre los que posan entre sí. Las figuras posan juntas, pero la apariencia es que están solos. Cada uno con sus pensamientos y emociones, aislados del mundo del tiempo y en un espacio cerrado.



RETRATO DOBLE, 1988. FREUD. Nacional Gallery. Londres.

En casi todos sus retratos el artista empieza a trabajar con la cara, para él es el centro de interés y después trabaja el resto de partes y detalles.

También el pintor se interesa por tener información y saber algo de sus modelos, o quiere tener algún tipo de relación con ellos. Como precedentes podemos mencionar el retrato doble alemán, los del autor Anton Van Dyck y los retratos dobles de REMBRANDT.

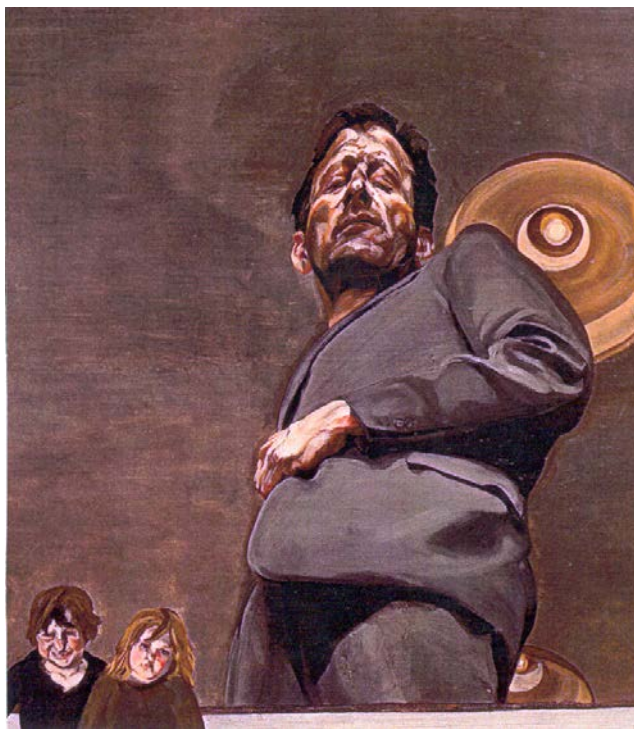


GRAN INTERIOR W11 (A partir de Watteau), 1981-1983. FREUD. Colección particular.

3. Los **autorretratos** ponen de manifiesto una autoafirmación del artista y un estar con su propia presencia ante un espejo. Esta situación le resulta extraña y su presunción es representarse a sí mismo sin ser consciente de ello. Se representa de lado, de frente, de arriba, de abajo y desnudo. LUCIAN FREUD se autorretrata como espectador de él mismo y en situaciones poco habituales.

FEAVER, W. afirma que LUCIAN FREUD en 1992 había pintado por lo menos unos veinte autorretratos. En este año el artista cumple setenta años y se hace un autorretrato de cuerpo entero, completamente desnudo. El elemento psicológico le resulta muy difícil y el pintor afirma que: *“pinto todo tipo de expresiones y luego las tapo”*.

Podemos observar en los autorretratos de LUCIAN FREUD que le resulta extraño su presencia física al verse en el espejo. De alguna manera juega con su imagen y transmite al espectador: sorpresa, confusión y numerosos interrogantes. Además, se autorretrató desde múltiples puntos de vista, parece como si el pintor se criticase así mismo ridiculizando su apariencia.



REFLEJO CON NIÑOS, 1965. (Autorretrato). FREUD. Museo Thyssen-Bornemiza. Madrid.

Los retratos de BACON (ver en p. 387) y de su madre (p. 388), nos muestran unos nuevos conceptos y cambios en la forma de representación. En estos dos retratos podemos observar que:

1. La concepción antiacadémica del Género Retrato. FREUD pertenece a la Escuela de Londres, llamada "Pinturas del desastre", también Kitaj, a parte de BACON o Auerbach fueron miembros. El artista no quiere la apariencia ni busca el parecido del retratado, pretende sacar el "yo secreto" para reforzar el mensaje.
2. Los rostros ocupan casi todo el espacio del cuadro y el artista elimina el ambiente.
3. La belleza tradicional en la representación no le preocupa en absoluto.
4. El color es menos llamativo, a favor de una paleta neutra, más acorde con el contenido de su obra.
5. La mirada es diferente, ojos grandes con miradas ausentes pretenden que el espectador participe más en descubrir el mensaje del artista.

**10.6. GERHARD RICHTER (1932-). RETRATOS y
AUTORRETRATOS**

10.6.1. La primera generación de Neoexpresionistas.

En realidad, lo que genéricamente se denomina pintura neoexpresionista alemana agrupa dos generaciones distintas: La primera, a veces denominada "Generación de 1961", cuyos componentes nacieron antes de la Segunda Guerra Mundial y constituye el núcleo de Düsseldorf, y la segunda, la generación de artistas nacidos en la postguerra, integrada básicamente por los grupos: "Neue Wilde" (denominados también "Heftige Malerei", o *Pintura salvaje*) de Berlín, "Mühlheimer Freiheit" o "La Libertad de Mühlheimer", de Colonia, y por los llamados "Artistas políticos" de Hamburgo.

Los pintores de Düsseldorf:

Respecto a la primera generación, vinculada a la ciudad de Düsseldorf, destacan dos pintores: GERHARD RICHTER y Sigmar Polke, que, en un proceso similar al seguido por Joseph Beuys en el campo de la escultura, y paralelamente a las aportaciones de Konrad Fischer-Lueg y Blinky Palermo, replantearon las nociones supuestamente en crisis de estilo, autoría, expresividad y autenticidad.

Formados en Kunstakademie (*Academia de Arte*) de Düsseldorf, aunque sin ser alumnos de Beuys, en 1963, RICHTER y S. Polke, acompañados de Manfred Kuttner y K. Fischer-Lueg abrieron una exposición en un antiguo local de Kaiserstrasse en la que planteaban una rotunda oposición, ideológica y formal, tanto al Arte Pop norteamericano, que en aquellos momentos se imponía como la vanguardia internacional por excelencia, y al Realismo de la Europa del Este. Era la primera vez, tal cual se lee en un texto suscrito por los artistas que publicó el periódico local *Neue Deutsche Wochesdag*, que en Alemania "se mostraban imágenes asociadas al Pop Art, a la *Junke Culture*, al

realismo imperialista y capitalista, al concretismo, al naturalismo y al llamado German Pop."¹⁹⁹

En su afán de convertirse en un "pintor sin pintura", uno de los partícipes en esa crítica exposición será G. RICHTER (Dresde, 1932), que había llegado a Düsseldorf en 1961 (dos meses antes de que las autoridades del Berlín oriental construyeran el muro en la frontera de 48 kilómetros que separaba los dos sectores de la ciudad). Como cuenta Ana María Guasch en *El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo multicultural*, (en Alianza Forma):

RICHTER, inició su obra personal cuestionando la naturaleza de la representación a partir de la relación fotografía-pintura. En su creencia de que el arte "*no tiene nada que ver con la expresividad personal, la composición o el color*", y de que la fotografía era la alternativa más válida a la pintura, RICHTER empezó a reproducir al óleo motivos extraídos directamente de imágenes fotográficas.



LANCHA A MOTOR. 1965. RICHTER.

¹⁹⁹ WISE VON, S. "Düsseldorf, Punt de confluència, una crònica", en *Punt de confluència*, Joseph Beuys. Düsseldorf. 1962-1988, p.19.

En el proceso de ejecución de esos trabajos correspondientes a los primeros años de la década de los sesenta, G. RICHTER proyectaba sobre telas transparentes o cuerpos opacos con escenas de la vida cotidiana, retratos, paisaje, etc., extraídos de álbumes de familia, revistas ilustradas, periódicos o enciclopedias ("algunas fotos de aficionados son mejores que el mejor Cézanne", afirmó en alguna ocasión el artista), que manipulaba pictóricamente -borrados, desenfoques, repintados, etc.-, por lo común con gamas de blancos, negros y grises fotográficos para evitar respuestas de carácter emocional o interpretativo: "*El gris* –afirmó RICHTER- *garantiza la indiferencia y evita afirmaciones definitivas*".

Tras estas primeras obras, como cuenta también Ana María Guasch, RICHTER se interesa por la Historia almana y la Historia de la pintura, y "versionará" cuadros de distintas épocas desde Tiziano hasta Duchamp, como "Anunciación según Tiziano", 1973, o "Ema -Desnudo en una escalera-", 1966, y "Paneles de vidrio", 1968.

RICHTER puede compararse, pues, a PICASSO y BACON, en sus referencias directas a obras de artistas del pasado para su propia obra, bien desde la admiración, bien desde la reflexión o simple obsesión (como en el caso de BACON).

En general, el propio RICHTER opina del arte que: "*Esencialmente, el arte siempre está relacionado con la necesidad, la duda y la impotencia; frecuentemente no consideramos esta relación cuando aislamos estéticamente la parte formal*". (...) "*Por otra parte, determinados cuadros evidencian la recreación personal en el deleite voyeur sexual: placer insatisfecho e ilusión obscena masculina claramente manifiestos, por ejemplo, en las pinturas de desnudos femeninos y veladamente presentes en no pocos de los retratos de mujeres sonrientes, adolescentes escasamente vestidos, o en los motivos familiares; sobre todo los de playa en los que las personas adultas aparecen abrazando y sujetando posesivamente junto a sí a niños y niñas de corta edad.*"

En la grisura de la mayoría de estos retratos las piernas de las mujeres destacan luminosamente y juegan un papel central a nivel compositivo."²⁰⁰

En su primera época, RICHTER nos muestra numerosos retratos, desnudos, de grupo, y autorretratos, donde trascendía una relación entre modelo y pintor, y a que muchas obras son de personas de su familia o cercanas a él, como ya comentaremos más adelante.

En cuanto a su técnica, el artista empleaba una derivada de la fotografía (como WARHOL), ya observado antes, en parte: borrar, difuminar, manchar o desenfocar sus imágenes era parte de su método; también pintaba al óleo sobre sus fotografías, las ampliaba o utilizaba los grises o un color cercano al fotográfico; todo ello para eliminar aún más detalles de verosimilitud con la realidad, ya que estos recursos le servían para cuestionar tanto la existencia de la veracidad de la pintura realista convencional, como la de la fotografía como verdad objetiva y de descripción científica; o como afirma Imeline Lebeer: G. RICHTER "no pretende ni copiar fotografías ni pintar telas que se parezcan a fotografías, sino crear fotografías a través de medios plásticos".



UEKER, 1964. RICHTER.

²⁰⁰ NASGAARD, R.; RICHTER, G. *Paintings*, Nueva York: Thames and Hudson., 1988, p. 79.



RETRATO DE DIETER KREUTZ, 1971. RICHTER.

En “Retrato de Dieter Kreutz”, G. Richter, representa al retratado como una mancha, eliminando la expresión e identidad propia y quedándose con una sombra a modo de huella. También puede parecer que el retratado, se hunde, en medio de un paisaje al atardecer, pero a la fuerte abstracción del conjunto se contrapone el título, el darnos a conocer y a entender que no es una mera abstracción, sino que ahí hay una persona concreta. Es el ejemplo del nuevo romanticismo que muchos críticos e investigadores de la Historia del Arte han intuitido en este período artístico. De manera que observamos en RICHTER a uno de los precursores del Nuevo Romanticismo Contemporáneo, al igual que GOYA lo fue en su momento, con retratos como “La familia de los duques de Osuna”.

Además, opinamos que el artista dentro de su línea de **experimentación** continua con diversas técnicas va aplicando novedades constantemente, y esto lo podemos observar en las obras aquí analizadas.

En la obra podemos observar como ejemplo, lo siguiente:

1. Pictóricamente podemos relacionar la técnica empleada con el “sfumatto” de Leonardo da Vinci, al difuminar y eliminar elementos.
2. Gráficamente, incorpora la llamada “manera negra”, la técnica utilizada en el grabado.

Este retrato que veremos más adelante, el de “Ema, desnuda en una escalera” (2,00m. x 1,30m.), RICHTER retrata a su primera mujer, en la escalera de su estudio. La técnica que sigue aquí es la de ampliar la fotografía sobre un soporte de lienzo pintado al óleo, y luego utiliza la técnica de borrar y difuminar, en unas zonas más que en otras.

Quien no haya practicado la fotografía o sepa algo de su técnica, quizás no podrá apreciar lo que logra mostrar RICHTER en esta bella obra, pues los

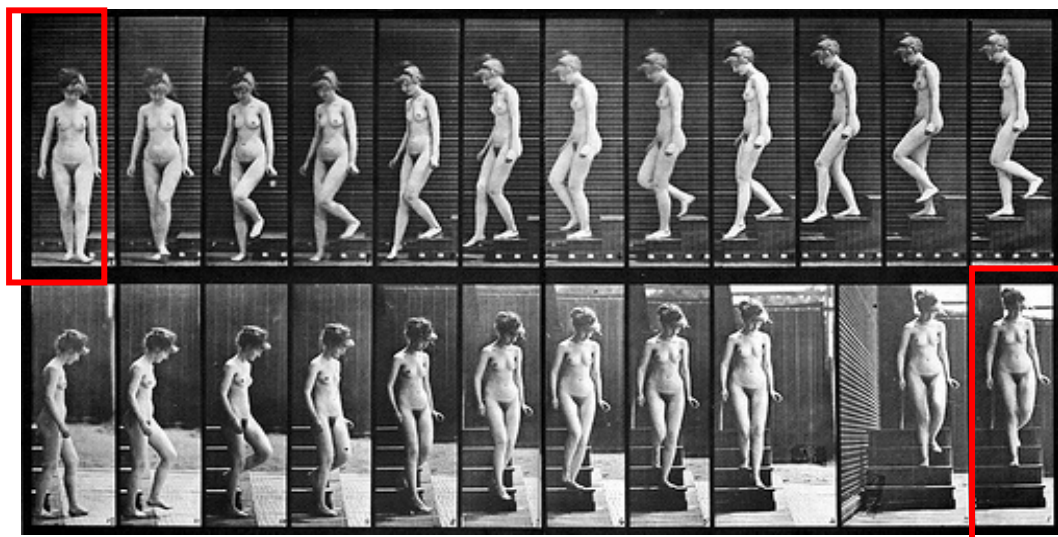
objetivos de las cámaras fotográficas a veces son tan precisos que es difícil captar la atmósfera de, por ejemplo, la penumbra, sin dar la sensación de que la imagen no está nítida o está directamente borrosa, o con una tonalidad rojiza, etc. Pero la técnica experimentada por GERHARD consigue, sin embargo, transmitirnos una “instantánea” fotográfica de ambiente diáfano y oscuro al estilo pictórico, no fotográfico, aunque se base en la fotografía. Con lo que Ema ha sido inmortalizada de una forma única, experimental y novedosa.



RETRATO DE EMA -DESNUDO EN UNA ESCALERA-, 1966. Museo Ludwig de Colonia. RICHTER.

En su Ema bajando una escalera, es evidente la influencia de Muybridge en primera instancia, y de Duchamp también, en segunda instancia e

influenciado, a su vez, también por Muybridge, como resulta evidente, y a continuación mostraremos.



MUJER BAJANDO ESCALERA (sin datar, fines de s.XIX). Eadweard Muybridge.

Aunque Duchamp nunca admitió conocer esta imagen de la descomposición del movimiento, pero sí otras de Muybridge, está clara la interconexión de los dos artistas con la obra, también experimental, de Muybridge.

También BACON utilizó los estudios cinéticos y fotográficos de Muybridge, fotógrafo cada vez más apreciado por la gran huella que dejó tras de sí en sus estudios del movimiento.

En la exposición sobre BACON que llegó al Museo del Prado, en Madrid, en invierno de 2009, se puede observar cómo entre los cientos de papeles (recortes y libros) que acumulaba en el estudio donde pintó la mayoría de su obra, aparecen las ilustraciones de Muybridge. Y cómo utilizó sus estudios de hombres luchando en los personajes que pululan, moviéndose y retorcidos, por

la mayoría de sus cuadros, (algo en lo que entraremos mejor en el apartado dedicado a las conclusiones y relaciones entre los artistas aquí estudiados).



DESNUDO BAJANDO UNA ESCALERA, 1911-1912. M. Duchamp.

Duchamp reproduciendo el cuadro anterior en una fotografía, 1922. M. Duchamp.

En el caso de Duchamp, creó un hito en la pintura del momento al captar el movimiento y mostrando su descomposición en la pintura, algo que ya quisieron captar pintores desde el Renacimiento, como Paolo Ucello. Y en el caso de RICHTER, su cuadro pretende, como opina Stefan Gronert²⁰¹, más que captar el movimiento, reflexionar sobre el desnudo, en concreto sobre:

- La categoría del desnudo en la Historia del Arte, como un punto de referencia aparente en su pintura.
- Aunque RICHTER no pretendía esto solamente, porque a partir de este desnudo sigue investigando temas relacionados con la pornografía, como podemos observar más adelante en su obra "Estudiante", de 1967 (página

²⁰¹ GRONERT, S. *Gerhard Richter, Retratos*. London: Hatje Cantz. 2008, p. 74.

412), así como en otros desnudos de esta época.

- Además, realiza estudios de retratos de familia y personas de su entorno como amigos íntimos, etc., no sólo sobre desnudos.



LA FAMILIA Y EL MAR, 1964. RICHTER. Kunstmuseum Bonn. Colección Grothe.

Lo que opina RICHTER de la fotografía, la pintura y su proceso de trabajo (aunque también ha dicho en algún medio de comunicación que no tiene "teorías" sobre el Arte) lo explica en su "Notas, 1964-1965", y es relevante para comprender mejor su obra:

"La vida nos habla a través de convenciones, juegos de salón y leyes de la vida social. Las fotografías son efímeras representaciones de esta comunicación, como también lo son los cuadros que pinto basándome en fotografías. Pero al ser pintados, ya no hablan de una determinada situación y

la representación se vuelve absurda. Como cuadros adquieren, pues, otros significados y proporcionan otras informaciones.

La fotografía se hace para informar de un suceso. Al fotógrafo y al observador les importa como resultado final la información inteligible, el suceso fijado en una imagen. Aparte de eso, la fotografía también puede verse como pura imagen; en este caso, la información adquiere un sentido distinto. Pero como resulta muy difícil convertir la fotografía en pura imagen mediante una simple declaración, me veo obligado a pintar una copia.

Pintar a partir de una fotografía forma parte del proceso de trabajo. No es una característica distintiva de mi visión, es decir, no sustituyo la realidad con una reproducción de ella, con un mundo de segunda mano. Yo recurro a la fotografía como Rembrandt recurrió al dibujo y Vermeer a la cámara oscura, para hacer un cuadro. Podría prescindir de la fotografía y el resultado seguiría presentando el aspecto de una fotografía copiada. Así, de hecho, los conceptos "reproductivo" o "directo" carecen de sentido.

Difumino para hacer que las cosas sean iguales, iguales en su importancia e iguales a su falta de ella. Difumino para que las cosas no tengan un aspecto artístico-artesanal sino técnico, liso y perfecto. Difumino para que los distintos elementos se compenetren mejor. Y al difuminar, elimino tal vez algo del exceso de información insignificante".²⁰²

Y, como seguía explicando RICHTER en estas interesantísimas notas para cualquier investigador de su obra, y resumiendo, la fotografía le sirve para documentar espacios reales, pero al desarrollarlos mediante la pintura crea un espacio pictórico especial. Al eliminar esa "información insignificante" a la que aludía antes, busca una representación más "pura", pero cargada de esencia, en la línea de un nuevo romanticismo al que se adscribe al actuar mediante estos procesos; de esta forma, además, el pintor puede evitar los discursos ocultos y las dobles o triples lecturas de su obra plástica, y el resultado es superficialmente neutro, pero impresionante en esa neutralidad, una especie de

²⁰² RICHTER, G. "Notizen 1964-1965", Text, Insel Verlag, Frankfurt, 1993, pp. 22-96.

pathos enmascarado por lo homogéneo, igualitario, pero cargado de tensiones al segundo vistazo y, por supuesto, en un análisis más profundo.



MAO, 1972. WARHOL.



LA REINA ELIZABETH, 1967. RICHTER.

En la obra de RICHTER, pocas veces encontramos personajes públicos, porque su condición política era socialista, y se manifestaba públicamente en contra del Capitalismo, o del “The American way of life”, del que el movimiento Pop se hizo eco y, paradójicamente, representante.

En este retrato de Mao (del que hablamos en la página 337), WARHOL realiza una crítica política al sistema comunista con el que no comulga. Tras éste, de 1972, realizó unas 500 collografías, con lo que la reflexión y la crítica se multiplican, pues a la vez, lo convierte en un producto de uso y consumo capitalista (como ya apuntamos en el apartado dedicado a WARHOL). Trata la representación del líder político comunista como la de Marilyn, plenamente asentada en el sistema capitalista.

En cuanto a RICHTER, en su retrato a la Reina Isabel II, sigue mostrándonos su afán por la experimentación técnica y visual, y sus influencias de otros artistas contemporáneos, que no le dejaban indiferente, como es el caso, sin duda, de WARHOL en lo referente al empleo de las artes gráficas, pese a estar en polos opuestos en estéticas e ideologías seguramente.

Aunque en este retrato, hay más trasfondo de lo que parece, pues, aunque es complaciente en principio con la retratada, no sabemos a ciencia cierta si hay halago o más bien crítica, puesto que es raro ver un retrato de la reina Isabel II de Inglaterra tan sonriente, con la dentadura resplandeciente, casi más que su collar de diamantes. Además, el tratamiento de la piel (tan marcadamente morena y de tonos anaranjados cercanos al *cómics* o a los dibujos animados de Walt Disney) y la expresión del rostro, pese a que representa a la aún joven reina, resulta, tras el primer vistazo, algo grotesca, casi caricaturesca, con lo que pierde el rango de retrato oficial o palatino. No llegamos a concluir que sea un retrato para ensalzar a la monarca, aunque el difuminado de los rasgos más duros nos la hagan más amable a su vez. Visualizando otros retratos del autor, observamos que RICHTER puede representar la belleza y la dignidad de otras formas, y no con esta técnica, cercana a las máscaras que crea WARHOL con sus retratos de fotomatonés.

Ante este retrato de la reina, pues, RICHTER se muestra muy ambiguo, no como WARHOL (en la imagen que veremos a continuación), que toma una imagen de la reina en plena belleza juvenil, bien parecida y vestida para la ocasión (y como efigie para uso postal), o FREUD, en su, más conocido, retrato de la misma monarca, donde directamente decide ser extra realista, sin hacer concesiones, como es su costumbre, a lo políticamente o estéticamente correcto. Si en WARHOL veíamos una imagen de la reina algo estereotipada, pero totalmente halagadora, y en FREUD todo lo contrario, pero como rasgos de su pintura “sincera”, RICHTER parece situarse en la crítica sutil, entre la versión *kitsch* y el retrato complaciente para los llamados peyorativamente “nuevos ricos”.



LA REINA ELIZABETH, 1967.
RICHTER.



REINA ISABEL II, 1985. WARHOL.



REINA ISABEL II, 2001. FREUD.

A diferencia del retrato de la reina Isabel II de Inglaterra, en otros muchos de los retratos de RICHTER, observamos la supresión de excesiva expresividad de los rasgos individuales o posible teatralidad buscando un retrato “puro”, pero, en el avance de nuestra investigación, valoraremos si lo consigue realmente o no.

Vistos los tres retratos de la misma persona, representada como su cargo obliga, como reina, no podemos dejar de admirar lo diferente que puede llegar a ser vista la misma personalidad por tan distintas miradas. Sólo WARHOL intenta centrarse en la reina joven y aun bella de los sellos postales. Ante estas tres obras, resultan más evidentes las afinidades personales de los artistas en relación a sus retratados. RICHTER no admira al personaje que retrata, y FREUD, aunque forma parte de su línea “feísta”, tampoco, pero no ya porque haya decidido retratar todos sus defectos, sino por el gesto, el rictus de su boca, y la dura mirada de la anciana reina. Mientras que en RICHTER, el elemento que nos hace pensar en que su retrato es más crítico que halagador, está en el colorido (ese ocro que hoy día nos hace recordar los dibujos animados de los Simpson), y en la sonrisa forzada de la reina, mas todo lo que hemos mencionado anteriormente (la sonrisa de marca de dentífrico publicitaria, con los dientes más blancos que los diamantes que luce).



AUTORRETRATO, 1969. BACON.



GILBERT. 1975. RICHTER, Colección particular de Antonio d'Offay, Londres.

Frente a ese realismo caricaturesco y *kitsch* con que retrata a la reina Isabel II, el retrato de "Gilbert", muestra una abstracción a través de sus desenfoques distorsionantes. Una distorsión que puede, en algún momento, llevar a un Bacon, incluido la oscuridad donde sumerge a su personaje y la carnalidad de la piel del rostro, que parece intensificar su mirada "oblicua" desde detrás de sus lentes también distorsionadas y semi borradas.



BETTY. 1987. RICHTER. Colección particular.

Este óleo sobre lienzo retrata a una de sus hijas, Betty. El colorido responde a la estética típica de los años 80, y nos muestra la versatilidad con que RICHTER se va amoldando, pese a conservar sus técnicas y estilo propio, a las nuevas estéticas imperantes o sensibilidades de cada momento (hasta hoy día; por ello desde el Periódico *The Guardian* lo han tildado de PICASSO del siglo XXI, por su versatilidad y capacidad de novedad dentro de su idiosincrasia).

En Betty podemos ver a una *madonna* del *Cinquecento* por la finura con que han sido delimitados sus rasgos y por la propia belleza formal del rostro y la fuerza de la mirada, sobre la que gira el epicentro del cuadro, donde una vez más resplandece la piel, como fuente de luz que emana desde dentro del cuadro, contrastado con el claroscuro donde se sumerge parte del rostro, como dándonos un toque de misterio anti renacentista y más conceptual.

La pose y el color rojo carmín de los labios y de la camiseta nos hacen olvidar que estamos ante el retrato de una niña, la hija de RICHTER, para contemplar un retrato contemporáneo de extraña belleza sensual.



BETTY, fotografías preparatorias, hoja de ATLAS. RICHTER.

10.6. 2. Contrapintura.

En GERHARD RICHTER encontramos una forma de *anti-retrato*, al igual que en BACON o PICASSO, e incluso WARHOL (cuando se autorretrata de forma desmitificadora o provocativamente desastrosa), y es una forma de rebelarse, de ruptura con el retrato convencional, de eliminar esas “insignificancias” para quedarse con la idea, con lo sublime, al modo romántico, pero sin hacer concesiones a la forma, a lo bello entendido tradicionalmente, sino a las sensaciones visuales primero y luego sentimentales. Así podemos entender por qué es capaz de retratar así a su propia hija, como un ente, más que como una niña pequeña.



BAKER (su hija), 1965. RICHTER. Museo Frieder Burda, Colección Baden-Baden, Alemania.



LA MAJA DESNUDA, 1797-1800. GOYA. Museo del Prado.
Madrid.



ESTUDIANTE, 1967, RICHTER. Colección
Olbricht, Alemania.

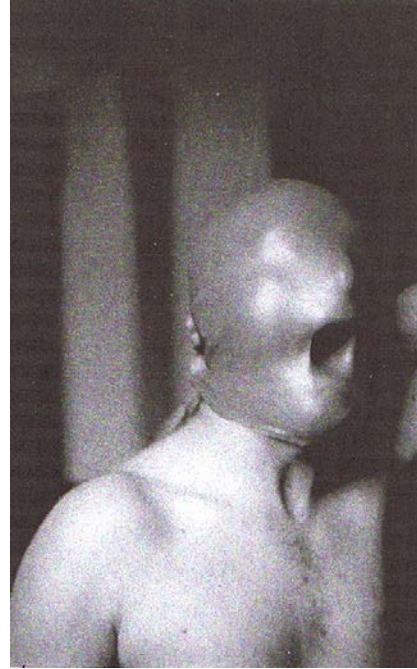
En “Estudiante”, 1967, RICHTER realiza su propia interpretación sobre la sexualidad, de forma pornográfica así. Salvando las distancias de ambas épocas, algo así fue lo hizo GOYA en su “Maja desnuda”.

Pero en estas dos obras queda clara la mirada hacia el público, cómplice, de la modelo. Ambas son mostradas conscientes de su exhibición, sin alardes, con naturalidad, pero con una franqueza dada el tema; cada una, en su época logra provocar al espectador y, con ello, los pintores parecen querer establecer un diálogo directo y sin autocensura con nosotros.

En cuanto a lo meramente formal, es asombroso el parecido físico de ambas mujeres, cuerpos bellos, de carne clara, cabellos morenos y de mirada sensual pero tranquila, seguras de sí mismas, y de su fuerza y poder, en ese momento, que contradice la postura de su cuerpo, abierto hacia nosotros y totalmente voluptuoso. La maja con una postura más recatada (aunque ya es suficientemente “impúdica” para su época), y la estudiante liberada totalmente de decoro, una supuesta conquista de esos años. Pero, ambas nos producen la misma sensación: la mirada perturbada está en nosotros, no en ellas. El pudor es nuestro, no del pintor ni de las modelos. Y ambos retratos de mujeres desnudas destilan de este modo una rabiosa contemporaneidad que contrasta con la, aún, mirada llena de tabúes de los que las observamos.



LOS DESASTRES DE LA GUERRA, GOYA. Grabado.



SIN TÍTULO, 1966. RICHTER. Colección particular. Berlín. Fotografía (Puede ser un autorretrato).

En la obra “Sin título”, de 1966, RICHTER nos muestra una cara oculta cuyo significado puede ser el de la asfixia (literalmente) la falta de libertad, la opresión (como la que se experimentaba al otro lado del muro de Berlín, donde vivió) o puede relacionarse también con los horrores de la guerra, el dolor, el miedo o la muerte, y encontramos otra aproximación a la obra de GOYA en sus Desastres de la guerra. GERHARD RICHTER puede experimentar parecido dolor tras la II Guerra Mundial (1940-45) y nos ofrece este testimonio, asfixiante. Posiblemente es el artista mismo quien se tapa la cara y manifiesta así su horror, como un retrato-autorretrato, de nuevo, plenamente contemporáneo. Una especie de retrato del sentimiento colectivo de gran parte de la sociedad occidental ante la impotencia de una guerra de tal magnitud en pleno siglo XX. Lo que siguió a la guerra en estado puro, tampoco fue mucho mejor con la guerra fría, a la que también puede que aluda la obra por las fechas en que está realizada y sabiendo que vivió durante un tiempo en zona afectada, en tan convulso momento.

Esta expresión de horror también podemos verla en DURERO, en algunos de sus grabados, como estos que mostramos a continuación:



MUERTE DE ORFEO, 1494. DURERO. Museo Hamburger Kunsthalle. Dibujo.



CAÍN MATANDO A ABEL, 1511. DURERO. Xilografía.

En ambos casos y con contexto, en el primero mitológico y en el segundo caso, religioso, DURERO muestra el dolor extremo en sus obras. No así en óleo, pero si en obra gráfica hay muestras de la representación de la violencia evidente. En el caso de “Caín matando a Abel”, se cree que DURERO se autorretrata o autorrepresenta en Caín, por sus rasgos fisonómicos a esa edad, y porque la firma está, justo, sobre el hacha; la lucha real sería consigo mismo. Pero al margen de interpretaciones varias, lo importante es que así como el tema amoroso y galante es poco llamativo en la obra del artista, estas ilustraciones, como en “El rapto de las sabinas” (otro dibujo y grabado), denotan su aproximación también a la representación de la violencia en el cuerpo humano.

RICHTER creció físicamente en Dresde e ideológicamente entre Nietzsche y Marx, recibió educación artística en la escuela de Bellas Artes de aquella ciudad, donde se especializó en pintura mural. En 1961 emigró definitivamente a Alemania Federal. En la Academia de BBAA de Düsseldorf completaría sus estudios, que finalizaría en 1963.

Como Lebrero Stals dice sobre RICHTER, y nos sirve para ahondar en su forma de pensar y ser: es un: "pintor polifacético, de disciplina férrea e insólita coherencia que a principio de los sesenta tomó la decisión de destruir la mayoría de la obras que hasta entonces había realizado en Alemania del Este. Únicamente conservó un álbum fotográfico que confeccionó al poco de llegar a Düsseldorf y que documenta metódicamente gran parte de lo experimentado hasta entonces. Este volumen constituye testimonio y aviso del compendio que hasta hoy ha ido acumulando en su extenso archivo fotográfico conocido por el nombre de *Atlas. La fotografía, medio de reproducción propio de las tecnologías contemporáneas y por lo tanto reflejo intenso de la realidad, le sirvió para liberarse del peso de la historia del arte. Ver, fotografiar, y pintar valiéndose de la cámara como herramienta catalizadora ha sido desde entonces uno de los principios metodológicos esenciales de su trabajo. Se trata, pues, de encontrar al go y de intentar controlarlo: acéptándolo, cambiándolo o incluso destruyéndolo. Para RICHTER, el cuadro es en primer lugar un objeto que el artista manipula manualmente. Este reconocimiento personal de la *artefactualidad* de la obra de arte, aunque sea pintada, le acerca a la idea del "ready-made" de Duchamp. Además de constituirse como manifestación de una apariencia, en su opinión, la tela pintada se encuentra más cerca de la realidad que la fotografía, debido a su mayor materialidad física. Es su procedimiento artesanal lo que casi la convierte en una realidad. Constituida en modelo gracias al proceso intelectual que consiste en el mero hecho de seleccionar individualmente un fragmento del mundo material y transformarlo en cuadro (imagen-objeto) contribuye a esclarecer lo inexplicable."²⁰³*

²⁰³ LEBRERO STALS, J.: Gerhard Richter. En catálogo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: Grupo 3, Barcelona. 1994, pp. 7-9.

En el caso de RICHTER, la utilización de la fotografía le permite objetivizar la observación, corrigiéndola. Así trata de evitar la estilización y las alteraciones que su punto de vista particular y su proyección memorística podrían provocar en el sujeto estudiado: "*cuando pinto una foto -decía ya en 1972- puedo olvidar todos los criterios de referencia y, por decirlo así, pintar en contra de mi voluntad; algo que creo enriquecedor*" (...). Y como señala el autor Lebrero Stals: " Formalmente, el proceso que aplica no consiste meramente en pintar la foto, como sería el caso de sus coetáneos *fotorrealistas*. Le caracteriza una premeditada alteración de los contornos del original. En los trabajos foto-pictóricos de su obra completa, la imagen resultante parece desenfocada y lvemente movida, contradiciendo voluntariamente la capacidad de alta resolución reproductiva inherente a l propio proceso fotográfico. Así se pudo alejar de la pintura, acercándose a la fotografía y a la vez falseándola"²⁰⁴.

Así pues, la relación dentro del proceso pictórico con la fotografía, es muy diferente en RICHTER y en CHUCK CLOSE, como podremos apreciar más adelante.

Antes de esta etapa de discurso fotográfico-pictórico (sin duda hoy totalmente en boga con la interdisciplinariedad de las artes visuales) tuvo una gran avidez investigadora, que había agotado en la RFA en su etapa muralista y tras sus experiencias en el Tachismo (Informalismo); justo cuando él empezaba a situarse en el panorama artístico, a primeros de los años 60, el movimiento Fluxus entraba con fuerza en el panorama vanguardista, junto al Pop Art norteamericano y el nuevo Realismo francés, y él asumirá conceptos y los transformará desde su perspectiva y formación, y será a su vez motor, desde la vertiente alemana, de parte de los cambios que los nuevos artistas quieren para el Arte.

En una especie de reacción contra el Cubismo generalizada (en Francia con el Tachismo en concreto), RICHTER se suma a los movimientos más libres, de dejar a lo instintivo crear (como en el Happening) fuera de tanta

²⁰⁴ LEBRERO STALS, J. "Gerhard Richter". *Op. cit.*, p. 8.

racionalidad y pre-reflexión. RICHTER, consigue extirpar el "alma" del lienzo para sentir la libertad de expresarse matéricamente, en una comunión con su estado psíquico del momento. Pero a la vez llama la atención su factura minuciosa y precisa, "la preciosista mecánica de confección de la imagen o el delicado gusto compositivo que caracterizan su trabajo" hacia un significado central; "sin ser meramente formalista" -nos acerca Lebrero- "su obra ejemplifica la desviación forzada del contenido más allá de la propia imagen ante la dramática falta de trascendencia de un aura que el autor encuentra en el cuadro"²⁰⁵.



DIANA, 1967. Richter.

El contenido de la obra de RICHTER es, en sí mismo, una representación de su conocida "ausencia de contenido que representar", algo que formó parte de la Vanguardia de los años 60, con la desacralización y

²⁰⁵ LEBRERO STALS, J. "Gerhard Richter". *Op. cit.*, p. 9.

desmitificación de los estamentos y bastiones del Arte tal como se concebía hasta las primeras Vanguardias.

Y tampoco podemos olvidar el origen socialista de la obra de RICHTER, aunque huyera de todo ese mundo encerrado en la Europa oriental, nunca podrá ver el Arte como mero espejo del capitalismo imperante en la Europa occidental, pero a su vez, y dentro de la compleja realidad del Arte en general, tampoco dejará de ver lo implícito del Arte en los sistemas y engranajes capitalistas.

Respecto a este factor no mercantilista de su arte, podemos relacionar su obra con la de REMBRANDT en cierto modo, pues este también trabajó en obras por puro placer, por amor y gran respeto hacia la pintura, no sólo lo hizo para vender; por ello experimenta continuamente, se arriesga y crea apasionadamente. Así pues vemos actitudes semejantes, activas, en su afán por dar respuestas a preguntas tanto técnicas como estéticas, no se conformaron con tener un estilo propio y vendible sin más.



SECRETARIA, 1964. RICHTER.



MUJER CON PARAGUAS, 1965. RICHTER.

Por otro lado, debemos incidir en otro parámetro dentro de la obra de RICHTER (y de otros artistas desde los años 70 principalmente, como WARHOL claramente, por ejemplo): se trata del público y su mirada sobre la obra de arte nueva. " Un aspecto esencial de esta caída en grado cero del significado atañe directamente al espectador y a su posición de *mirar* como elemento constitutivo del sentido de la obra. Artista o no, la audiencia empezó a entender definitivamente la cultura como un archivo, la biblioteca en la que los valores acumulados en las más dispares esferas ganaban o pierden relevancia en función del lugar desde donde se miren y lean." ²⁰⁶

Es decir, ahora el espectador podía dejar de ejercer como juez, externo a la obra, y se podía convertir en un lector (entendido o no); la proposición artística, del momento, pues, se centra en la potencial capacidad de revelar algo por sí misma, relegando a un segundo plano la problemática personal del autor. Y en palabras de Grace Gravity: "El arte conserva entonces su radical autonomía como tal, brindando al espectador un espacio propio de interpretación abierta. (...) La autoridad pasa del artista a una autoridad de interpretación conferida en y por la audiencia"²⁰⁷.

Y es to, la **nueva consciencia del público** ante la obra de arte, creemos, afecta de manera importante en la obra de GERHARD RICHTER.

Lo que sí que nos consta que importa y ha guiado a nuestro autor en gran parte de su obra (si no toda) es la idea de archivo, visual y en general (como concepto de compendio de conocimiento) que observamos, como ejemplo magnífico, en sus 48 retratos de célebres intelectuales:

En la Bienal de Venecia de 1972, cuando RICHTER fue invitado al Pabellón de la República Federal de Alemania para presentarla con su obra, y seleccionó "48 retratos", 48 retratos de célebres intelectuales (todos hombres), sacados de material documental (de archivo), con los que crea una instalación

²⁰⁶ GRAVITY, GRACE. *Nuevos tiempos, nuevos pensamientos, nueva escultura*. Catálogo. Galería Solen Thompson, Hayward. 1993, p. 34.

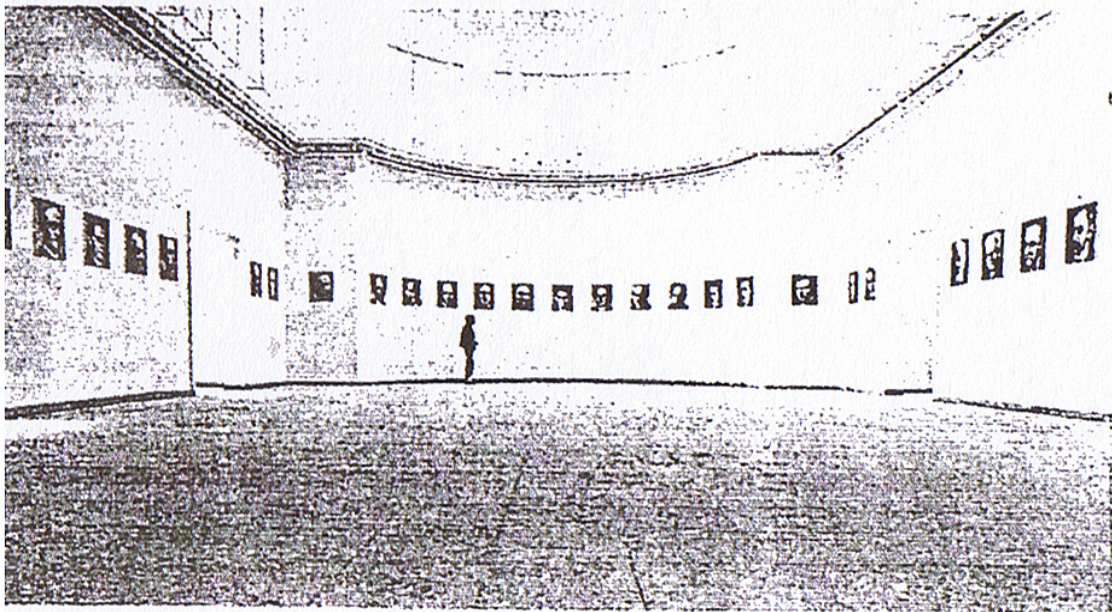
²⁰⁷ GRAVITY, GRACE. *Op.cit.*, p. 36.

a base de esas imágenes-retratos fotográficos; en esta especie de *collage* de retratos desaparece la jerarquización en un magma homogeneizante; donde los rostros se "vulgarizan" intentado parecerse unos a otros, diferenciándose tan sólo por sus propios rasgos fisonómicos, pero con un tratamiento idéntico e igualitario de grises, que llega a una "conformidad" así mismo ideológica.

En esta obra observamos, a nuestro modo de ver, que RICHTER aún tanto un elemento, casi político, de igualitarismo, como otro tema en el que hemos entrado, su utilización del arte como medio de conocimiento. En suma, y como apunta G. Gravity, la instalación "forma una compacta y desjerarquizada galería de la figura estereotipada del intelectual garante del conocimiento social".

Nuestro posicionamiento respecto a lo que GERHARD RICHTER nos quiere decir y aporta al Arte en esta obra es:

1. La **desjerarquización** de un grupo social con funciones o dignidades como literatos, filósofos, políticos, etc. En los 48 retratos "neutros" podemos ver, como ejemplos al filósofo español José Ortega y Gasset (1883-1953), al músico ruso Stravinsky (1882-1971) o al escritor checo en lengua alemana, Kafka (1883-1924).
2. Una **clasificación** simplificada de un grupo con diferentes funciones sin distinción de su función social.
3. Un **posicionamiento** respecto a lo que el espectador debe valorar y sobre lo que debe reflexionar, dentro de la nueva situación entre espectador y la Obra de Arte. Pues parece que RICHTER nos empuja aquí a situarnos y comprender su visión desjerarquizada, su nuevo ordenamiento, esto exige, a su vez, que nos de esa libertad ante su propia obra.



Instalación de los 48 retratos, Bienal de Venecia, 1972. Pabellón de República Federal de Alemania.

Llegados a este punto, y retomando el tema respecto a la nueva situación del espectador ante el Arte como un ente autónomo del propio artista, puntualizaremos que *la categoría de la autonomía del arte* en relación con la sociedad nos resulta algo confuso.

Peter Bürger ilustra bien este problema en su "Teoría de la vanguardia" (1974), para quien la *categoría* se oculta en la sociedad burguesa, que "olvida" su carácter histórico, y ve la autonomía del arte como conjugación de un momento de verdad y otro de falsedad: (...) la *categoría* (de la autonomía del arte) no permite captar el hecho de que esa separación del arte de sus conexiones con la vida práctica es un proceso histórico, que está por tanto socialmente condicionado. Y precisamente la falsedad de la categoría, el momento de la deformación, consiste en que cada ideología (...) está al servicio de alguien. La categoría de autonomía no permite percibir la aparición histórica de su objeto. La separación de la obra de arte respecto a la praxis vital, relacionada con la sociedad burguesa, se transforma así en la (falsa) idea de la total independencia de la obra de arte respecto a la sociedad. La autonomía es una categoría ideológica en el sentido riguroso del término y combina un momento de verdad (la desvinculación del arte respecto a la praxis vital) con un

momento de falsedad (la hipostización²⁰⁸ de este hecho histórico en una "esencia" del arte)."²⁰⁹



48 Retratos, 1971-71. RICHTER.

Tras esta última aclaración, y en la línea de lo dicho anteriormente, podríamos decir que RICHTER trata a sus "48 Retratos" como dentro de una "suerte de identidad colectiva" (suma de identidades), o como Rosa Olivares la llama: "trascendencia de los sujetos", la afirmación de los sujetos en una colectividad, como también hará después Gottfried Helnwein, en su réplica 48 Retratos (1991), de mujeres famosas en rojo. Helnwein siguen la misma disposición y diseño de conjunto de los retratos que RICHTER: rostros famosos (sujetos importantes por sus obras sociales, políticas o artísticas), componiendo un retrato de grupo, pero donde se amalgaman y pierden su protagonismo individual, bien por la estética a la que se les somete (tonos grises idénticos en el caso de los 48 retratados de RICHTER) o bien por lo

²⁰⁸ *Hipostización*: tomar como realidad algo que sólo existe como concepto.

²⁰⁹ BÜRGER, PETER, *Teoría de la vanguardia*. Península, Barcelona, 2000, pp. 99-100.

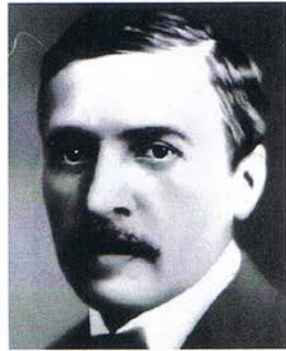
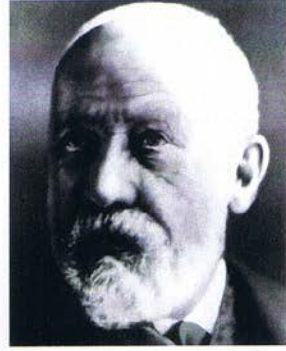
acumulativo y masificado (exhibirlos uno tras otro en hilera, de la misma forma, tamaño y colorido).

Una de las lecturas posibles de esta obra, dentro de su magnitud, es la crítica a lo poco que en realidad hemos avanzado, pese a la ciencia, la técnica, y la investigación puesta a nuestros pies, la civilización sigue siendo caótica, injusta y capaz de seguir generando conflictos de todo tipo y carácter. Es esa visión pesimista de la sociedad en la Historia.

Por el lo quizás emplea un proceso tan evidente, de presentación de representaciones; RICHTER reinterpreta los retratos de estos 48 intelectuales, al óleo, en blanco y negro, donde estaban Max Planck o Rilke entre otros, seguramente personalidades admiradas por él. Pero la gran paradoja es que estas fotografías, tomadas por él en ocasiones y otras extraídas de libros y revistas, eran luego copiadas literalmente por RICHTER, y en ocasiones incluso, fueron proyectadas en diapositivas sobre el lienzo y luego copiadas por él. Este proceso sería hasta aquí mera reproducción servil que se nos antoja estéril o extraña, pero, una vez terminado es este proceso de apropiación, el artista procede a despintar la imagen, a degradar los contornos, a desmentir la nitidez, a oscurecer y reformar hasta hacerla en muchas oportunidades ilegible. El resultado es inquietante. Sus pinturas niegan la aspiración convencional del fotógrafo porque lo que le interesa es lo contrario; su propósito es desenfocar lo que reproduce o “sustraer la materialidad de las imágenes”, como el mismo aclaró respecto a estos retratos.

O quizás, como nosotros apuntamos aquí para nuestra tesis, en realidad retrata su idea de retrato, el concepto de retrato que ha tenido en la Antigüedad hasta sus días debe ser desmitificado con un acto así. El supuesto valor de la imagen de un personaje importante, erudito, para más intensificación del mensaje debe ser revisado (por ser personas de las que no se puede dudar de su valía y por tanto de la imagen que proyectan hacia la sociedad y su bien común), el posible icono que representan estos 48 grandes hombres y nombres, debe ser examinados en la contemporaneidad y expuestos, y casi juzgados de nuevo como posibles meros clichés ante el reto del futuro.

Al igual que los retratado deben ser tratados en su justa nueva medida, el retrato, como representación de alguien, también debe serlo, y RICHTER lo consigue, quizás no de forma explícita, pero si al analizar el conjunto de su obra, su pensamiento y su compromiso con el saber a través de su arte.



Detalle de los 48 RETRATOS, 1971-72. RICHTER.



Detalle de los 48 RETRATOS, 1971-72. RICHTER.

En "48 Retratos", además, RICHTER deja la mirada del espectador indefensa en la soledad y rudeza del aislamiento; por su forma y contenido, pues, podríamos calificarlos de Retratos "neutros", donde prima, simplemente, el "factor humano" o el "factor individuo", por encima del típico retrato al uso donde se intenta captar algo especial del retratado. Aquí el significado último, según nosotros lo vemos, es un compendio de los significados individuales. Lo característico de un retrato, se multiplica en su búsqueda, y se divide en su propio ser dejando de importar como retratos en sí mismos. Trasciende de la mera suma de retratos, no la propia trascendencia del ser individual.

Al margen del significado social (casi didáctico) de estos 48 retratos o antirretratos, el resultado estético e intrínseco de estos "retratos" es impactante.

Como Lebrero nos confirma: "La obra de G. RICHTER manifiesta la verdad de la no-verdad categórica: proponiendo en forma de imagen pintada, una situación que se desvela como mentira, o sea, como negación de lo que aparentemente muestra, logra formular una opinión afirmativa referente a la imposibilidad personal de hablar de otra cosa que no sea la impotencia de hacer una afirmación. El resultado carece de significado inmanente. Su sentido e interés conceptual radican precisamente en la contradicción que el decir del no poder- decir conduce a eliminar "idea, composición, objeto, forma, imagen" y sin embargo a mantenerlo todo. En el núcleo de su decálogo hay un principio: seguir pintando a pesar de haber perdido cualquier esperanza en la capacidad de decir del medio".²¹⁰

Nuestra hipótesis al respecto de lo anterior es que no hay designación indiferente en una elección, puesto que ésta es dictada por un comportamiento, por complicado e inconsciente que éste sea. Toda elección conlleva un significado o representa algo por el mero hecho de existir, y en el caso de la obra de arte, por el hecho de ser elegida por el artista para estar expuesta en un espacio público.

²¹⁰ LEBERO STALS, J. "Contrapintura". *Op.cit.*, p. 25.

Opinamos también, que quizás RICHTER juegue al des concierto, pareciendo que nos da unas claves sobre algunos temas, pero no siendo así realmente. Porque, lo que en ocasiones nos parece es que quiere seguir investigando a través de ciertas pistas, desmontando el universo de la crítica del arte y a la propia crítica en sí misma.

De manera que dentro de esta reflexión nos preguntamos:

¿Utiliza RICHTER el arte como estrategia, absolutamente consciente de su existencia social?, y, ¿esta supuesta “labor social” de la arte, la utiliza como reacción contra el mecanismo asimilado de la absorción burguesa del mercado del arte?, o sea, ¿utiliza RICHTER su obra contra la absorción de la obra de arte como mero intercambio mercantil?, en definitiva ¿quizás está volviendo a los postulados de los primeros dadaístas, que luchaban, en parte, contra el aburguesamiento del arte y el artista?.

Nuestra respuesta a estos interrogantes es que sí, que RICHTER pretendía luchar, a su forma, contra lo mercantil y burgués del arte, pero la realidad en la que se mueve, finalmente, es otra.

Así como los “Ready made” de Duchamp terminaron entre las paredes de los museos, los trabajos de GERHARD RICHTER se han revalorizado en el Mercado del arte, y tanto como las obras de un WARHOL o un BACON a día de hoy.

Pero antes de concluir con el estudio de esta obra, “48 Retratos”, y a l mencionar a ANDY WARHOL, hemos de mencionar el parecido que encontramos entre el proceso y exposición de estos retratos y la obra, también, y curiosamente, para una gran muestra en un Pabellón de exposición con “Los 13 hombres más buscados”²¹¹, de WARHOL. Aunque el primero sí que llevar a término su proyecto, y el de WARHOL quedara anulado, es curiosa la relación, una vez más, entre los recursos de artistas tan diferentes, estética e ideológicamente hablando.

²¹¹ Ver en p.331 del presente estudio.

Desde los años 90, en su última, o más reciente, etapa, G. RICHTER, se ha introducido más en una estética abstracta, con reacciones de gran belleza y serenidad, pero dentro, siempre, de su tónica experimental. Además, sus últimos cuadros, del 2005, medían unos nueve metros, por ejemplo, poniéndose al día respecto a los formatos que más se han puesto de moda (o a lo que él mismo ha contribuido a poner de moda, pues es ya un decano del arte en el panorama actual).

Se le ha intentado "encasillar" dentro de numerosos grupos y estéticas, pero ha sido difícil, quizás en lo que más han coincidido sus analistas, críticos y compradores o galeristas ha sido en situarlo como (y nosotros así lo vemos en parte también) "romántico", no sólo por determinada parte de su producción, sino por la actitud que parece tomar ante el Arte y la Vida.

Y resulta un ejemplo de esta toma de posición ante los hechos de la vida y respecto a su obra, lo que opinaba sobre las quince telas que componían la serie titulada "October 18, 1977", basadas en las fotos que publicó la prensa alemana a raíz de la tragedia del supuesto "suicidio múltiple" ocurrido en la prisión de Stammheim de los miembros de la banda de terroristas "Baader-Meinhoff", y que conmocionó a Alemania en octubre de 1977; las obras las realizó once años después de los hechos, pero los hechos parecían estar aun vivos en su memoria: *"Todas las pinturas son apagadas, grises. La mayoría muy borrosa y difusa. Su presencia marca el horror al incómodo rechazo de proporcionar una respuesta, de explicar, de emitir una opinión. No estoy muy seguro de que estas pinturas propongan una interrogante. Provocan contradicciones a través de la desesperanza y la desolación, así como de su falta de compromiso"*.

La descripción anterior de las obras, y todo lo que nos pueden decir de aterrador las propias telas, respecto a la condición humana, y la muerte de personas jóvenes en extrañas circunstancias, pese a su condición de encarcelados terroristas está intrínsecamente relacionado con lo que ocurrió en realidad, aun no aclarado del todo.

Los hechos de los que habla con sus pinturas RICHTER, el tema en sí, es lo suficientemente estremecedor como para conmovernos ya antes de

observar las pinturas con detenimiento. En este caso, temática y forma están perfectamente acompañados:

Hacia finales de los años 60, dentro del clima contestatario de los hijos de la última Guerra Mundial, muchos jóvenes se encontraban huérfanos de ideales, en este caldo de cultivo surgió la de nominada R.A.F., "Facción del ejército rojo" en español, en el seno de la aún dolida Alemania del Muro de Berlín. Debido a los apellidos de dos de los cabecillas más importantes de este grupo, la banda fue conocida popularmente como "La banda de Baader - Meinhof", que comenzó a reivindicar cambios políticos y sociales desde el seno estudiantil y desde la izquierda radical más activas de la República Federal Alemana, y terminó expresándose mediante las armas y la violencia (con numerosas víctimas entre y fuera de sus filas) tras decidir formarse junto a terroristas palestinos. Pero, en un principio no tenía carácter terrorista, la RAF sólo pretendía ser un grupo de resistencia al estilo de las guerrillas urbanas de Sudamérica; entendían la guerra de guerrillas como una lucha contra el sistema, el capitalismo y el imperialismo de los Estados Unidos en una contienda internacional de liberación. Hasta la detención de los 5 primigenios cabecillas, la banda, nunca había matado a nadie, siendo ellos los que habían sido siempre duramente reprimidos (llegando a la muerte de varios de ellos antes de convertirse en terroristas violentos) en sus protestas, encierros y actividades anti-sistema.

Los cinco "jefes" del grupo originario fueron detenidos por la policía en 1972 tras numerosas proyecciones activistas, y fueron encarcelados en una prisión de máxima seguridad, hecha ex profeso para ellos y para que no se pudieran comunicar entre sí, pero aparecieron otros miembros como sucesores de la banda y ésta sobrevivió hasta 1994.

Tras el encarcelamiento de 1972, de los principales organizadores, y en una segunda reorganización de simpatizantes, se fue conformado como un movimiento armado, y la banda asesinó, entre otros, a Hans-Martin Schleyer, jefe de la patronal y Siegfried Buback, fiscal general.

Pero por lo que se les recuerda hasta hoy día (y lo que creemos que critica RICHTER) es por los hechos acaecidos entre el 9 de mayo de 1976 y el 18 de octubre de 1977 (en 1975 el primero de los cabecillas murió tras una

protesta interna en la prisión, en una huelga de hambre) los cuatro restantes miembros fundadores de la Fracción del Ejército Rojo aparecieron muertos en sus celdas de alta seguridad en la prisión de Stuttgart-Stammheim, por separado y como hechos aislados unos de otros. La versión oficial fue el suicidio para cada uno de ellos, pero al ser la prisión de alta seguridad y ser los hechos poco claros (ella, Ulrike Meinhof apareció ahorcada con una toalla, dos de ellos con varios balazos y otro acuchillado de forma que difícilmente podía haberse infligido sus propias heridas) pocas personas creyeron la versión oficial.

Al margen de que el grupo terminara como cualquier banda terrorista, RICHTER y otros muchos, no olvidan que en sus inicios, los cuatro miembros y cabezas principales (mas o tres tres que murieron en la lucha, el mencionado en la huelga de hambre y otros dos víctimas de la represión policial de aquellos tiempos en las manifestaciones y revueltas estudiantiles) fueron ajusticiados tras ser condenados a cadena perpetua sin tener delitos de sangre realmente, sino por su actitud rebelde y pro activista que sin duda daba muchísimo miedo al régimen político y social del momento. Su juventud, sus ideales por transformar el sistema en el que no creían (eso sí, por la fuerza, como sus “verdugos”) y sus abruptas y oscuras muertes, a manos del propio estado, los hacen ver casi como mitos para un sector de la población alemana, entre los que, seguramente, se halla GERHARD RICHTER, por la visión que en sus retratos nos muestra. Sus lienzos parecen un triste tributo funerario; el blanco y negro resalta las peculiaridades de escándalo mediático, a modo de fotografías de periódico sensacionalista.



BAADER-MEINHOFF, 1988. RICHTER.

Opinamos al respecto de esta obra, que el mensaje que RICHTER quiere transmitir es claramente político, criticando la cuestión de que se engañara a la población diciendo que aquellas muertes habían sido suicidios.

Pero además, creemos que va más allá de la crítica al hecho concreto, en los retratos de estos conocidos jóvenes, retrata la muerte en sí, retrata el asesinato de los cuerpos y también de los ideales. No es que defienda que eran inocentes, sino que esas muertes son atroces, en la forma y en el fondo.

De nuevo encontramos en RICHTER una ambigüedad aparente. Porque el tema y la forma hablan en una dirección, pero sus palabras no apoyan al cien por cien lo que parece transmitirnos sus obras. Prefiere mantenerse al margen de ideales o ideologías concretas y simplemente expresarse con su trabajo artístico:

“Desde que soy capaz de pensar he sabido que toda regla u opinión, en tanto que estén motivadas por una ideología, son una falacia, un estorbo, una amenaza o un crimen”.

Estas palabras de G. RICHTER no nos deben extrañar, y marcan una parte importante de su obra, puesto que huyó de su nativa Dresde a Occidente en 1961, y a partir de entonces sus simpatías políticas han permanecido

“neutralizadas” (que no neutralizas). Durante sus años en la Alemania Democrática, sin embargo, había apostado por la llamada “tercera vía”, que abogaba por un socialismo más humano, al ejado tanto del socialismo de Honecker como del capitalismo occidental más salvaje. Aunque, paradójicamente es ahora uno de los pintores alemanes más cotizados en el mercado del arte actual, junto a Polke.

Para Alejandro Oliveros, profesor y poeta venezolano, RICHTER es un pintor con una carrera pr oteica: “ expresionista y muralista, figurativo y abstracto, pop y clásico...y un retratista que trabaja a partir de fotografías, algo nuevo diferente, difícil de fijar con palabras”²¹².

Para nosotros, en la actualidad, es ya un clásico que no termina de anclarse a ningún estilo que lo pueda encorsetar o comprometer con su sentido de la creación artística, sino que pretende avanzar con los tiempos: *"Creo que mi obra es reflejo de nuestros tiempos. Tengo la sensación de que en la actualidad uno no puede querer quedarse parado. Los tiempos son demasiado inquietos y siempre hay que contestar."*

Pero, volviendo al caso concreto de los quince lienzos sobre el extraño y dramático “suicidio” colectivo de la prisión de Stammheim, donde concluimos que no se mantiene en absoluto neutral ideológicamente, aunque lo intente, e incluso pueda llegar a conseguirlo en una primera y rápida vista por su aparente frialdad (pero no tras un análisis concienzudo, como ocurre con los 48 retratos anteriores), RICHTER, utiliza de nuevo procedimientos tributarios de la fotografía, conectando, en primera instancia, con WARHOL y su gusto por fijarse e inspirarse en fotografías de periódicos sensacionalistas y por hechos escandalosos y turbios, y hacia quien ha reconocido su deuda siempre en cuanto al uso de las técnicas gráficas y de reproducción mecánica, pero también con BACON, Rauschenberg, Rosenquist o Feldman, Kiefer o Bolstanski.

²¹² OLIVEROS, A. Gerhard Richter: “Cuarenta años de pintura”. *Verbigracia*, Caracas: *El Universal*., N° 30, Año V, 27/04/2002.

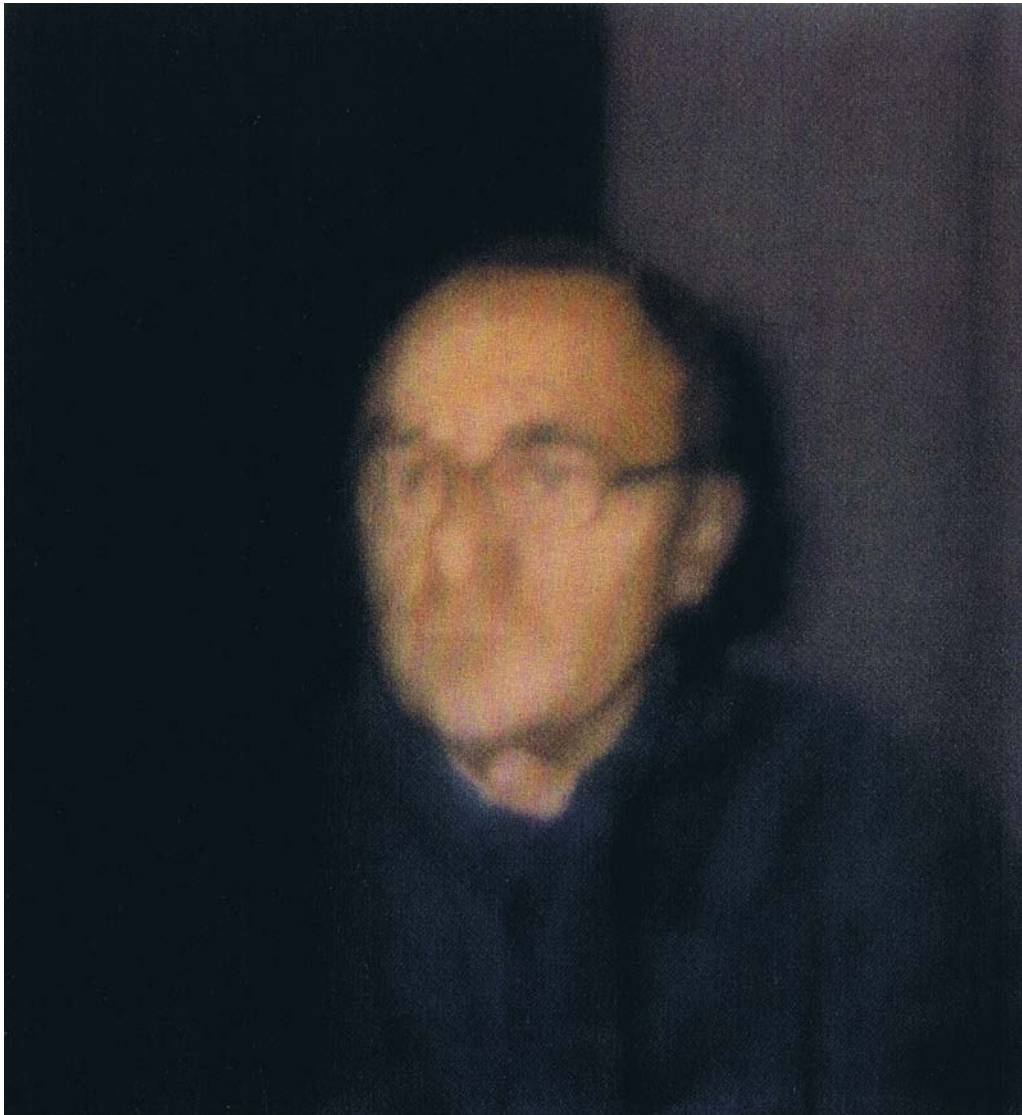
En las 15 pinturas sobre "Baader-Meinhoff", observamos una inmaterialidad reiterada por el dramatismo de lo representado, como en todas sus anteriores y posteriores pinturas "fotográficas" (por así decirlo). Pero además se enriquecen con esa sensación de compilación de conocimiento analítico, como si las imágenes fueran de un estudio forense (dotado de un halo de romanticismo, pero con pretensión científica); como si quisiera aunar lo creativo con lo archivístico, si esto fuera posible dentro de lo contradictorio a priori. Pero estos representados son muertos de verdad, en un lugar y momento concretos de su presente, y, ni siquiera, el velo de la neutralidad romántica que RICHTER ha derramado sobre esos rostros y cuerpos ya inertes pueden cambiar un hecho político de tal calibre, algo de lo que, nos atrevemos a afirmar, es totalmente consciente el artista.



Tres obras de la serie de 15 lienzos OCTOBER 18, 1977. 1988. RICHTER.

El caso "Baader-Meinhoff" estuvo rodeado del mayor de los escándalos, y supuso una tragedia contemporánea para el pintor alemán, como atestiguan los 15 lienzos cargados de misterio y de un cierto aire sacro, que nos lleva a pensar en el sentimiento de un G OYA ante los horrores de la guerra. Al contemplar la muerte de los jóvenes de la banda en las 15 telas, sentimos un encuentro inmediato con algo que va más allá de la realidad, y que hace a RICHTER una especie de chamán en una "experiencia con lo otro". Como Alejandro Oliveros escribe a propósito de la retrospectiva a RICHTER en el

Museo de Arte Moderno de Nueva York: “Gerhard Richter: Cuarenta años de pintura”²¹³.



AUTORRETRATO, 1996. RICHTER.

Si volvemos la vista a los autorretratos, RICHTER, según sabemos a día de hoy, se ha retratado unas quince veces.

En este autorretrato, en concreto, juega con el desenfoco de sus rasgos al difuminarlo todo, como técnica de la que hablaba anteriormente para

²¹³ OLIVEROS, ALEJANDRO. *Gerhard Richter: Cuarenta años de pintura. Op. cit.*, p. 38.

focalizar la pintura en lo importante. En este caso RICHTER sólo “es”, aparece en esencia y estado puro según su propia visión, sin alardes detallistas.

Entrando más en los por menores del tipo de retrato de GERHARD RICHTER, podemos adelantar, aunque lo explicaremos con más detenimiento en las conclusiones de esta investigación, que hemos observado una evolución en el tipo de retrato que trabaja, dentro de una búsqueda del Retrato Contemporáneo, algo a lo que sin duda, ha contribuido en gran medida:

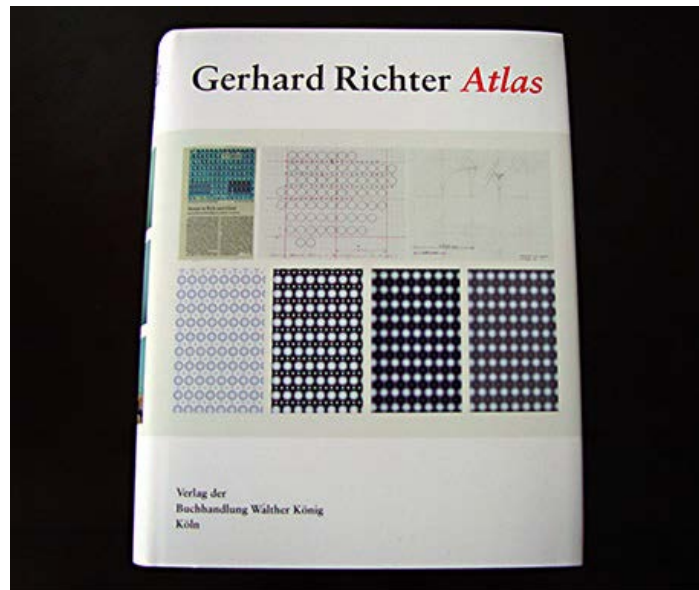
Así que nos aventuramos a decir que RICHTER pertenece al grupo de pintores que han trabajado el retrato desde su íntimo significado, más allá de formas o estilos, desde la autonomía del arte que comenzó a ejecutar y a FREUD, por ejemplo, y que otros muchos han seguido, como algo imparable dentro del panorama artístico general. El Arte, después de llegar a las cotas más altas de la expresión estética y conceptual (en el Barroco, por ejemplo, o con el Minimalismo), ha empezado a vaciarse de contenidos cercanos y concretos para conformar expresión más personal, más íntima, lejos del público, del gran público y del público afín, para ganarse su autonomía, la de las formas y la de los contenidos –como comentábamos a lo largo del punto 9.3. -. De manera que podemos ver que el retrato contemporáneo, y en concreto el de RICHTER, pasa por varios estadios, del de la “autonomía”, donde RICHTER deja mayor espacio de lectura al espectador, al otro; donde su propósito es mostrar simplemente, más que encubrir ideas o pensamientos. Quizás deja más, por el lo, autonomía a la obra en sí misma, como obra al exterior; pasando por la “neutralidad” (como retrato objetivo sin elementos explícitos, sin doble lectura, que induce a una mirada fría), y llegando pues, como fin, a un retrato “puro”, el retrato más íntimo del artista, para no vender ni exponer, con la única función de crear y experimentar, sin vínculos hacia otros. Serían los retratos “de estudio”, con los que realmente investiga y, por tanto, logra evolucionar en su obra pictórica. Con el cúmulo de adjetivos que hemos usado anteriormente, RICHTER consigue su máxima expresión, la obra y el retrato “puro”.

Respecto a este último punto (el retrato “puro” en RICHTER) encontramos numerosos referentes en REMBRANDT, G OYA, FREUD o

incluso CLOSE. Sobre todo, los mencionados en primer lugar, todos coinciden en captar de forma fugaz en lo espacio-temporal sus rostros (sus autorretratos), a modo de presencia efímera; podríamos tomarlos como un “ensayo” literario de sí mismos, un ensayo visual, claro, con sus propios lenguajes, los más personales, no los que les dan fama o dinero, sino quizás los más veraces para consigo mismos.



ATLAS (detalle de edición), 1964 -1997. RICHTER.



ATLAS (detalle de edición), 1964 -1997. RICHTER.

A principios de los noventa, G. RICHTER presentó en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (en la exposición: *G. RICHTER, Atlas*, Abril de 1999) la obra en la que lleva trabajando prácticamente toda su vida de artista, a modo de "work in progress" o "macro-album" documental, denominado "Atlas", iniciada en 1969, y que constaba en aquel momento de "641 plafones de un total de 5000 imágenes (recorte de prensa, fotografías personales, fotografías pornográficas, experimentos espaciales y formales, cartas de color, paisajes, vistas aéreas de ciudades, etc.) que constituyen un verdadero archivo enciclopédico ordenado cronológicamente que invierte, en todos los aspectos, las apropiaciones utópicas de las Vanguardias, como es, por ejemplo, la aspiración del fotomontaje de transformar las relaciones jerárquicas de clase que determinan la autoría y la producción artísticas: "El Atlas de G. RICHTER - comenta Buchloh al respecto- parece considerar la fotografía y sus prácticas diversas como un sistema de dominación ideológica o, más precisamente, como uno de los instrumentos en los que se inscriben socialmente la anónima, la amnesia y la represión colectivas." ²¹⁴

²¹⁴ Un repertorio de 345 plafones se expuso por primera vez en el Museum Hedendaagse Kunst de Utrecht. Desde 1997 Atlas es propiedad de la Städtische Galerie im Lenbachhaus de Munich.

10.6.3. El Romanticismo en GERHARD RICHTER. Relación con DURERO, REMBRANDT y GOYA.

Pese al minimalismo de los años 90 y el “clasicismo” al que es tá llegando actualmente en su trayectoria, y a la frialdad que algunas obras puedan inspirar en determinado momento y, siempre, tras un primer vistazo -repetimos, que no tras una observación a posteriori más profunda-, RICHTER aparece en el panorama actual de la pintura como un neorromántico si generalizamos su obra total, como lo fueron, o al menos se adelantaron, REMBRANDT o GOYA en momentos de su carrera –y hacia el final-. Aunque recalcamos aquí, ninguno perteneció al movimiento exactamente, porque como tal no existía.



LA PEQUEÑA EN EL BAÑO, 1994. RICHTER. Colección privada. Dresde.

RICHTER, pues, podríamos encuadrarlo en un Nuevo Romanticismo, aunque algunos resuman su trayectoria incluyendo dentro del grupo de la

fotopintura (dentro de un movimiento en cierto modo reconocido, pero de difusos contornos estilísticos, y de difícil enmarcación ciertamente).

Pero es precisamente ese no conformarse o basarse simplemente en lo fotográfico lo que lo aleja del hiperrealismo o realismo esperado, y lo envuelve con mayor fuerza en un halo tan cercano a lo romántico, pues desdibuja por completo la realidad para hacerla suya a su modo. Ese desenfoque, el tratamiento técnico y estético que da al modelo fotográfico es totalmente evasivo, nos quiere traducir sus sentimientos de la forma más directa y “clara” posible, y la obra de RICHTER está llena de momentos emotivos. Su obra es sentimiento, y enlaza con lo más básico de la historia del arte alemán, con una de las primeras y más importantes manifestaciones del protorromanticismo, el movimiento del *Sturm und Drang*²¹⁵, y con escritores o pintores como Goethe y Friedrich (por no enumerar a tantos otros en otros campos).

G. RICHTER es heredero del romanticismo nórdico, como Anselm Kiefer, entre otros, según se señalaba en la exposición “La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto”, realizada por la Fundación Juan March entre fines del 2007 y principios del 2008. Y creemos que no es algo descabellado, sino una profunda realidad. La subjetividad con que trata sus obras pese a su distanciamiento racional, ese desenfoque y alteración de las formas (que no deformación violenta siempre, como BACON, PICASSO o WARHOL) buscando el desvanecimiento de las mismas que consigue un toque de inacabado eterno, una obra eternamente imperfecta dentro de su perfección (sus técnicas pictóricas lo son) y los sentimientos que observamos y presentimos en ellas, nos dan las claves de su fuerte relación con el romanticismo pictórico.

²¹⁵ Puede traducirse, literalmente, por “tormenta e ímpetu”, el nombre de este grupo de escritores alemanes de mitad del siglo XVIII, como Goethe, Schiller o Herder, que pusieron el acento de lo artístico en lo creativo, en la subjetividad y el dejarse llevar por la naturaleza de lo más personal o sentimental, en contraposición al racionalismo y enciclopedismo de la Ilustración.

RICHTER, como continuador de la tradición romántica en la plástica de los siglos XX y XXI se definiría por las siguientes características que encontramos en él:

1. La **libertad** del artista: El neorromanticismo no acepta normas, y sigue libremente su propia "inspiración".
2. La libertad de los **sentimientos**: El amor se describe sin recelos, como una fuerza a la que no se debe poner fronteras.
3. **La intimidad se convierte en tema**: Con la fotografía como herramienta principal en la expresión plástica visual del siglo XX y XXI, podemos constatar que el factor "parecido" se recupera. En nuestra investigación lo vemos en WARHOL, RICHTER Y CHUCK CLOSE.

Pero, también hemos de señalar que, dentro de las distintas estéticas que ha adoptado para sus obras RICHTER, al igual que también le han visto relación con lo *barroco*, como Alejandro Oliveros, que opina que "es uno de los mejores y eficaces retratistas desde Vermeer y Velázquez". (...) "Al español le rinde homenaje con una serie de retratos de su hijo recién nacido. Borrosos, difícilmente proporcionados, fuera de foco, contrastados. Barrocos en suma"²¹⁶.

²¹⁶ OLIVEROS, A. *Op. cit.* p.13.



WACHENFELD, 1965. RICHTER.



LIZ KERTELGE, 1966. RICHTER.

Los rostros que mostramos sobre estas líneas nos muestran esa especie de idealización del rostro de la mujer. Y aunque tras observar los retratos de WARHOL, podríamos encontrar una misma tendencia a resaltar los rasgos más femeninos y, podríamos de nominarlo así, superficiales, no encontramos la misma finalidad o motivación en ambos.

A diferencia de todos los retratistas aquí seleccionados, respecto al retratado (como FREUD, o BACON, que sólo retratan personas muy próximas a ellos), éste opina: "*No creo que el pintor necesite ver o conocer al modelo. Un retrato no debe expresar nada del alma, la esencia o el carácter*". De manera que es por esto que no vemos un gran intimismo a la hora de retratar a parte de su familia o a personas anónimas, a diferencia de lo observado en el punto 10.6.2. anteriormente, respecto a su obra en general. Sólo observamos un cierto acercamiento "sentimental", por la calidez de su paleta, por ejemplo, hacia varios retratos de su hija Betty, mostrados en este estudio: Betty, de 1987, y Betty (de espaldas), de 1988, que analizamos más adelante.



SASKIA CON FLOR ROJA, 1641.
REMBRANDT. Gemäldegalerie de
Dresde.



LA DUQUESA DE ABRANTES,
1816. GOYA. Museo Nacional del
Prado. Madrid.



LEYENDO, 1994. RICHTER. MOMA, San
Francisco.

En estas tres obras seleccionadas de los tres grandes autores, podemos observar, por la paleta de coloridos cálidos entre otras cuestiones, el gran sentimiento que son capaces de transmitir en sus retratos. Y podríamos decir que nos movemos, en concreto, entre el romanticismo y lo barroco, lo primero por el tratamiento de la imagen de las tres mujeres (muchachas), esa belleza candorosa que emana luz de ellas, pero a la vez, envueltas en esa dramática oscuridad del fondo, propia del claroscuro barroco.

Las tres mujeres muestran una vez más, un ideal de belleza, de tranquilidad y candidez, de serenidad, y se les representa posando con un objeto femenino, una flor o partituras, en el caso de RICHTER, modernizando el contexto, la chica presenta una especie de revista de su tiempo, claro.

Al igual que Saskia era una persona querida y muy cercana a REMBRANDT, “Leyendo” es el retrato de Sibil, una de las hijas de RICHTER.

Si REMBRANDT y GOYA se adelantaron al Romanticismo, RICHTER podría ser el colofón del mismo sentimiento que inspiró a tantos románticos.

No sólo encontramos similitudes en obras, y actitudes, sino en hechos concretos, como las numerosas obras que dedicaron a la mujer, al go que

enlaza, no sólo con la gran cantidad de grabados eróticos de REMBRANDT, sino con PICASSO, principalmente en sus grabados de los últimos tiempos, donde muestra a la mujer, en su abstracción cubista o deformación *fauvista*, casi como un objeto de deseo continuo, como un elemento material más de su estudio de pintor (como un caballete o silla); en RICHTER podemos encontrar, a mujeres de sexualidad desinhibida, así como una nueva imagen de la mujer, la mujer moderna, que puede mostrarse claramente como fetiche, aunque en RICHTER podemos poner en duda que sea la mujer que desea, sino más bien, retrata a la mujer como no querría verla en esta sociedad, como un objeto más de uso y consumo. En este caso creemos que actúa como con el retrato de la reina Isabel II, con una crítica soterrada, pero que está ahí y va saliendo conforme más miramos obras como las que a continuación mostramos.

Respecto a las posibles analogías entre DURERO y RICHTER, traemos aquí el ejemplo de la representación de esta dama en relación con los anteriores retratos de la anterior página.



RETRATO DE UNA JOVEN CON BIRRETE ROJO, 1501. DURERO.

En este retrato de una joven sin nombre concreto, DURERO parece dejarse llevar por el ideal de belleza renacentista y de la mujer a la moda del momento, no por la belleza concreta de la retratada, tratada más como ideal

clásico de belleza y dotada de un gesto universal a una madonna joven, cargada de sentimientos puros. Además, los rasgos que vemos se repiten en algunos otros rostros para mujer, por ejemplo en “María rezando”, también de facciones y ojos netamente redondeados, tez algo sonrosada y una piel muy blanca, además de una expresión dulce y beatífica, nada parecidas (en estética y expresión) a otras mujeres de sus retratos, dibujos y grabados, donde predomina el carácter y los rasgos duros, e incluso feos y algo grotescos.

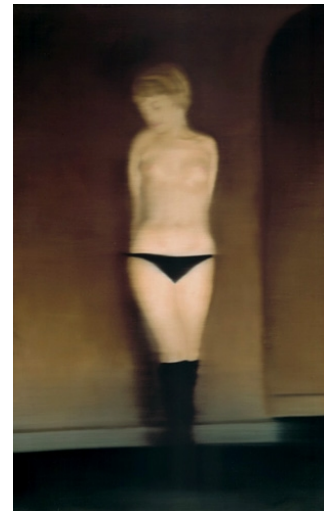
Algo similar a esta “otra visión” de la mujer de su momento, que en DURERO se deja observar mejor en sus grabados, vemos en RICHTER con la representación de la mujer en clara exhibición carnal o provocación sexual:



CHICAS WEEN, 1967. RICHTER.



OLYMPIA, 1967. RICHTER.



PEQUEÑO DESNUDO, 1967. RICHTER.

Respecto a las representaciones de este tipo de mujer en RICHTER, como en las obras seleccionadas aquí arriba incluidas en Atlas, de los años 60, y aunque un poco menos en la en la última obra (pues recuerda a “Ema desnuda en la escalera”), en las dos primeras, encontramos el estereotipo de la mujer contraria a los retratos que realiza a su familia, es posa e hijas, pero utiliza el mismo tratamiento de difuminar y borrar los rasgos principales, consigue mostrar a la mujer en las dos vertientes, la más familiar, maternal (ideal) y sensible, y la más provocativa sexualmente.

Para corroborar esta hipótesis sobre sus dos visiones de la mujer contemporánea mostramos las dos obras de abajo (al igual que los rostros de la página 442), una de una mujer con su hija, y otra de la hija de él, Betty, nuevamente retratada, en la visita a un museo.



MUJER CON NIÑO, 1965. RICHTER.



BETTY, 1988. RICHTER.

Es clara la diferencia estética entre ambas obras, pertenecientes a periodos distintos del pintor. La primera corresponde a la etapa donde se inspira con frecuencia en fotografías en blanco y negro, o bien de periódicos o bien realizadas por él mismo, donde la estética y los temas están cercanos aún al Pop-Art. Mientras que en la otra obra, de los años 80, el color ocupa su trabajo y revela un realismo mayor; pero un realismo teñido de ese halo neorromántico, aunque de paleta e iluminación barroca, también reafirmando el neofiguratismo ya asentado en Europa.

Betty de espalda representa a la hija del artista, pero lo sabemos por el título, ya que en este retrato (realmente un antirretrato) la protagonista da la espalda al espectador y al autor, como hiciera en 1818 Juan Bauzil con su “Retrato de Carlos IV, de espaldas²¹⁷”. En esta obra podríamos decir que se está negando el retrato y RICHTER hace frente a las normas convencionales del retrato.

Y como última relación, en este capítulo, entre la obra más sentimental de RICHTER y la obra de DURERO (más alejado del término Romanticismo o protorromanticismo, pero cuya obra ha inspirado, por ejemplo, a los Prerrafaelitas²¹⁸) encontramos las semejanzas de obras muy dispares en el tiempo y en estética, pero cuyos rasgos básicos observamos hermanados.

Se trata de Eva, de DURERO, y de Emma bajando la escalera, de RICHTER.

Ambos cuadros con proporciones grandes, de tamaño natural, algo que hace que nos impresione aun más las obras, ya de por sí cargadas de belleza y cierto misterio.

²¹⁷ Ver imagen en p. 33.

²¹⁸ Un movimiento este, al fin y al cabo, entre la línea pura del Neoclasicismo y el sentimentalismo del Romanticismo, pero ambas corrientes bebiendo de las fuentes de la Antigüedad grecolatina, aunque por distintos motivos; tomando temáticas los primeros y estéticas los segundos del clasicismo antiguo.



EVA, 1507. DURERO.



EMA-DESNUDO EN UNA ESCALERA, 1966. RICHTER.

En ambas mujeres desnudas, hay un buen estudio del movimiento, aunque en ambas el paso se haya congelado, parándose en la misma pierna. En las dos obras destaca la luminosidad de los cuerpos esbeltos y de largas piernas, ambas tienen la mirada distraída del espectador, lo que les confiere un aire enigmático. Las dos mujeres son un ideal de belleza de su época y seguramente para el artista que las ha inmortalizado. Los cuerpos de ambas muestran el pudor de cada momento, el de DURERO debe tapar con una rama y hojas la parte pública de la mujer, que además está desnuda con coartada bíblica, pero el de RICHTER ya no necesita ningún subterfugio y se muestra libremente, aunque velado por la propia pintura, esdibujado y como una impresión óptica y semi fantasmal.

Pese a que ambos desnudos están cargados de sensualidad y belleza, los dos gozan, sin embargo, de cierta frialdad, Eva por el detallismo y su visión nórdica donde las redondeces de la musculatura es casi escultórica, y Ema por la gama grisácea de color, pese a que ambas están realizadas con una paleta cálida, pero de tonalidades oscuras a excepción de los cuerpos luminosos que antes comentamos, quedando así más en marcados y c entradas, por el lo, dentro de la composición de cada obra. Además, Ema es una mujer distante o demasiado tímida que viene hacia nosotros sin conocer bien sus motivos, y Eva está a punto de darle la manzana a Adán, de la serpiente que tiene al lado, por lo que tampoco puede congratularse del todo con el espectador.

10.7. CHUCK CLOSE (1940-). RETRATOS Y AUTORRETRATOS.

Nunca antes se había utilizado la fotografía de una manera tan sistemática como herramienta artística; se buscaba un alto grado de libertad y precisión que convirtió a la cámara en aliado; la fotografía podía fijar de forma exacta y más objetiva un fragmento de realidad bi-dimensionalizándolo, inmovilizándolo y congelando el movimiento vivo. Hasta el punto de observaciones como las que realiza CHUCK CLOSE: "*la cámara fotográfica no es consciente de lo que observa. Se contenta en registrar el todo, tal cual. Es sobre esta imagen que quiero trabajar (...), una imagen en dos dimensiones*"²²⁰



**GRAN AUTORRETRATO, 1967-68 CHUCK CLOSE, Colección del Walter Art Center.
(273,1 x 212,1 cm.) Óleo sobre lienzo.**

²²⁰ NEMSER, C. "An interview with CHUCK CLOSE", en Artforum. Enero, 1980, p. 51.



AUTORRETRATOS, 1967-1968. CHUCK CLOSE. Fotografía en b/n para GRAN AUTORRETRATO.

Una muestra de esta línea es el "Gran autorretrato", 1967-1968, autorretrato de CHUCK CLOSE a partir de una fotografía tipo carnet, en b/n, mirando a cámara y de frente, aunque con una actitud totalmente diferente a lo habitual (fumando y con pose de desafío casi); tal como explica Robert Storr

para el Catálogo del Reina Sofía: “ Chuck Close, pinturas (1968-2006)”²²¹, CLOSE: “(...) posaba con el torso desnudo pero no tanto como para llamarlo “desnudo”, y encaraba la cámara a través de la cual capturaba la imagen sobre la que se iba a basar la pintura como si se estuviese confrontando a un fotógrafo de la policía para su fichaje en una comisaría”. Así pues, el pintor juega a representar, a representarse a sí mismo, como si él fuera una cámara en una acción (como un *happening*, paradójicamente, sin público), donde reconstruye los hechos tras la sesión fotográfica. Dicha sesión fotográfica es desde donde parte una especie de dramatización artística, y es desde donde parte el proceso artístico para CHUCK, que culmina en el retrato pintado. Otra observación interesante de Storrs sobre esta obra es que el autor quiere aparentar que se reproduce en una fotografía de ficha policial, pero donde se note que no está, realmente, hecha de una forma mecánica; por ello aparece, suponemos, con la actitud del personaje de una ficha policial, pero con un cigarro, y semidesnudo, apelando a un sentido del humor implícito en el acto de posar de esa manera tan informal. Algo en lo que al principio no reparamos ante el choque que produce el ver a alguien en una pintura en blanco y negro y aparentemente tan serio y desafiante.

Pero, como ocurría con muchas de las obras de RICHTER o WARHOL²²², tras una visión y análisis más minucioso, CLOSE, así puede llevarnos en este autorretrato a personalidades y tipos del cine como Groucho Max o Woody Allen, lúcidos actores y guionistas de personalidad y obra brillante que supieron reírse de cuestiones sociales y de sí mismos adoptando roles hilarantes tras sus poses y rostros aparentemente circunspectos y formales.

Y de la misma forma que realiza este proceso de teatralización desde la sesión fotográfica con su autorretrato - realizada por él mismo, algo a lo que le da suma importancia como parte de ese proceso artístico-, hace cuando posan

²²¹ STORR, R. *De la manera más difícil*. Catálogo. Chuck Close. Pinturas. 1968-2006. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2007, pp. 31-32.

²²² Recordemos que WARHOL trata el tema de la violencia policial en sus obras sobre las fotos de descargas policiales ante manifestaciones y disturbios, y en algunos de sus films *underground*, donde muestra la cara B de la sociedad y la violencia policial, como parte de la nueva forma de vida de la población joven norteamericana.

sus conocidos. Aunque esta forma de preparar los retratos terminó tras los años 70.

Otro aspecto importante de este autorretrato (y de los retratos en blanco y negro de entre los años 60 y 70 que siguieron este mismo proceso) es que juega con la idea de cambiar (de forma sutil pero real) la prueba documental objetiva inicial, que sería la foto, por un resultado final subjetivo, la pictorialización, y por tanto subjetivización, de la imagen consiguiente posterior.

Parece muy sencillo una vez visto, pero lleva un gran entramado de reflexión y pensamiento conceptual detrás. Lo que CHUCK CLOSE consigue es una *performance* desde la sesión fotográfica hasta el resultado final de la pintura conclusa, donde la ficción se superpone a la realidad mecánica de lo que capta una cámara fotográfica. Ambas partes del proceso son reales, en sí, son paralelas pero distantes., y nos mueve a reflexionar sobre qué es lo que nuestra mirada ve, sobre la realidad y la ficción, lo subjetivo y lo supuestamente objetivo.

En definitiva CHUCK CLOSE nos mete de lleno en la discusión sobre el Realismo, conformándose como uno de los precursores del Nuevo Realismo que se puso en plena boga entre los años 80 y 90.

Creemos que WARHOL y RICHTER hacen o buscan algo similar a CLOSE, pero la diferencia es tá, pensemos, a la luz de nuestras investigaciones, que este último es plenamente consciente de ello, en el sentido de que camina, o trabaja, de forma más directa hasta un objetivo concreto. La obra de WARHOL y RICHTER pasa por distintas etapas y formas, es más rica, y muchas veces sus caminos escapan a un entendimiento concreto por parte de los estudiosos y críticos de su obra, pero la obra de CLOSE es más uniforme, evoluciona dentro del mismo cauce, se adapta a los nuevos materiales y técnicas y simplifica procesos, pero el resultado y objetivos son prácticamente los mismos desde el inicio de su carrera.

Como señala William C. Seitz en un artículo en el que analizó las diferencias entre el New Realism y el Photo Realism, "los fotorrealistas sustituyen el ojo humano por el objetivo fotográfico y sus consecuencias, para aproximarse al mundo contemporáneo, sea el de la realidad banal y cotidiana de cualquier anónimo ciudadano, o sea el de las imágenes mediáticas apropiadas de los periódicos, de los carteles o de las propias fotografías, o, incluso, y redundando en la idea, en el mundo de las "imágenes de imágenes"²²³.

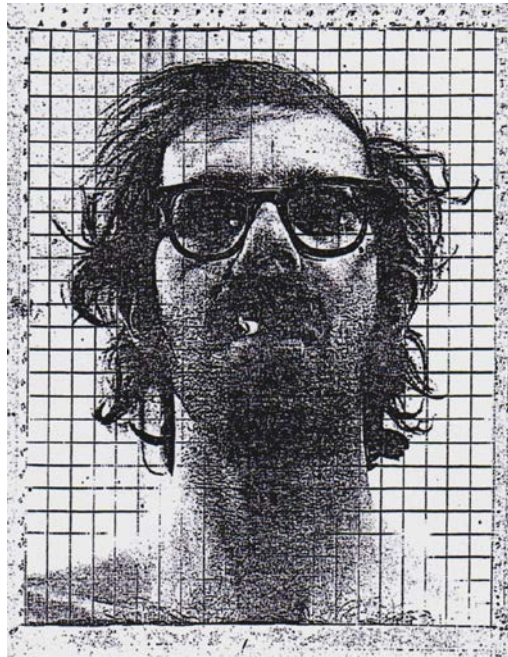
Según vemos, y si recordamos lo observado sobre la relación entre fotografía y pintura de GERHARD RICHTER, hay gran diferencia entre lo que él hace y lo que hacen los fotorrealistas, porque él sólo toma la fotografía como base, no es en sí un motivo, no es el objeto o trasfondo de la imagen sino sólo parte de sus recursos.

Y de la misma forma, tampoco se asemeja esta actitud a la de WARHOL exactamente, pues este juega con la fotografía, si acaso, expone como icono a la fotografía como objeto sobre el que reflexionar, lo "utiliza" para sus fines, pero no es su fin último, tampoco, el trabajar sobre, por y para lo fotográfico.

Como señala A. M. Gush: "Tomando como precedente los trabajos fotográficos del pintor pop californiano Ed Ruscha y parapeitados tras una mirada fría y abstracta, supuestamente desnuda de todo contenido crítico, los fotorrealistas pusieron su máximo empeño en asegurar que el paso de la fotografía a la pintura se ejecutase dejando de lado cualquier componente subjetivista y con la mayor meticulosidad, exactitud y fidelidad posibles. E se llevar el realismo mimético a sus límites extremos lo consiguieron bien a través de la proyección de transparencias sobre las telas, proyección que actuaba a la manera de imagen subyacente, bien realizando la transferencia con ayuda de un sistema de cuadrícula y pintando el resultado con aerógrafo o, en cualquier

²²³ SEITZ, W. C. "Art in the Age of Aquarius", 1955-1970, en *Post Pop and Photorealism*. Londres: Smithsonian Institution Press, 1992, pp. 185-200.

caso, con pincel utilizado de tal manera que consiguiese los mismos efectos de "distanciamiento" que el aerógrafo."²²⁴



Boceto para GRAN AUTORRETRATO. CHUCK CLOSE. 1968. Museo de Arte Moderno de Nueva York (donación de Norman Dubrow). 47,3 x 34 cm.

(...) "este proceso reduccionista (como apunta Ana María Guasch de nuevo) pretendía neutralizar la carga narrativa de los temas y de los motivos extraídos de la realidad cotidiana y, especialmente, aunque no en sentido exclusivo, del paisaje urbano norteamericano en una nueva edición del *The american way of life*: es cenas callejeras, coches, motocicletas, grandes almacenes, habitaciones de hotel, ranchos, caravanas, anuncios publicitarios, retratos, etc. Pero aunque en este sentido, los fotorrealistas pueden considerarse sucesores de los artistas pop, en su obra no había (...) ni un ápice

²²⁴ GUASCH, A. M. *Op cit.*, p. 201.

de ironía (...)."225. Aunque en el tema de la ironía y sentido del humor, CLOSE, según nuestra opinión, si que se implica, haciendo gala de ello en todos sus autorretratos.

CHUCK CLOSE, nacido en 1940, procedente de una de las regiones más desoladas de Norteamérica como Monroe, Washington, y de familia de clase media-baja, se enfrenta, en grandes formatos, a la imagen humana en retratos donde importa poco la persona en sí, el individualismo también se pierde a primera vista, como en "48 Retratos" de G. RICHTER -pero en sí mismos, no al alinearse junto a otros-; "utilizando su rostro como icono, un rostro frontal que remeda al de los fríos y objetivos fotomatonos de la época" - cuenta Ana María Guasch-, y entre 1967 y 1971, pinta en blanco y negro toda una galería de personas a modo de catálogo de identidades, retratando a personajes como Richard (Serra), Phil (Glass), Nancy (Graves), o su Gran autorretrato (contextualizado anteriormente), etc.; en 1972 incorpora los colores primarios para imitar la técnica de la impresión de anuncios, y en 1973 el "puntillismo", una técnica "que pueden sugerir tanto una composición abstracta próxima al diseño geométrico y serial del Minimalismo, o incluso al arte de Warhol, como una imagen figurativa, aunque en este caso, cada vez más alejada del modelo fotográfico de partida."

Tras estudiar en el programa académico de verano de Yale, en Norkfolk y tras quedar impresionado con las pinturas chorreantes (las "all over") de Jackson Pollock, CLOSE continuó sus estudios artísticos en la Escuela de Arte de Nueva York, donde se graduó y estudió entre 1962 y 1964.

CHUCK participó en la documenta de Kassel V y VI en los años 1972 y 1977 y en 1979 comienza a pintar sobre *polaroid* ampliadas y manipuladas, y más tarde utilizará el *collage* de *papier maché* en imágenes para cine. "En sus obras de los ochenta, elimina progresivamente las referencias fotográficas y las sustituye por información computerizada"²²⁶, nos comenta Ana María Guash.

²²⁵ GUASCH, A. M. *Op. cit.*, p. 202.

²²⁶ GUASCH, A. M. *Op. cit.*, p 203.

Con esta última estética basada en la imagen generada por ordenador (un paso más en la re-visión de la imagen virtual hacia donde hoy caminamos), CLOSE define una renovada nueva realidad donde él mismo opina: "*Me parece que la figura puede ser usada como una fuente de nueva información, pero sólo si las nuevas estrategias y técnicas hacen posible nuevas maneras de crear formas*"²²⁷.

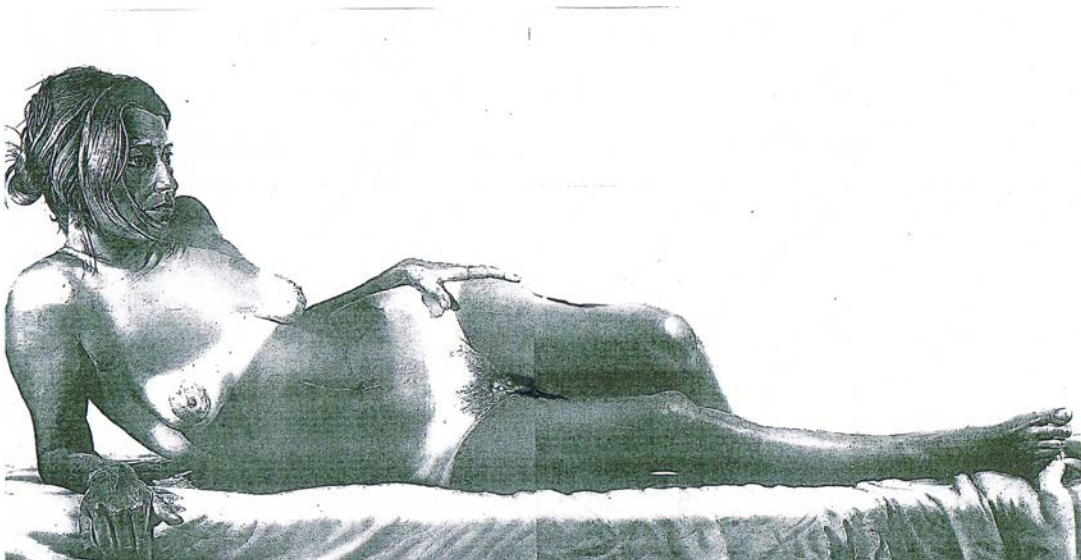
Para los que opinan que es tan sólo "copia" del original fotográfico, podemos decir que, desde el principio, CLOSE, se toma libertades con la verdad determinada de la fuente en que se inspira. El primer ejemplo obvio de esto se puede comprobar fácilmente si comparamos el "Gran autorretrato", volviendo de nuevo a esta obra, con la fotografía que cuadrículó y luego "copió" de forma ostensible. Algunas discrepancias entre los dos se deben a la exageración de los efectos fotográficos inherentes al prototipo, específicamente el hábito del artista de ajustar la profundidad de campo del rostro contra el fondo blanco insondable, de tal forma que los detalles se perciben o muy cerca, o lejos, del primer plano, quedando desenfocados. Esta técnica explica el pelo borroso (a modo de *sfumato*) en el "Gran autorretrato" del que antes hemos hablado, o la "aparición" de vello en el pecho en la pintura, inexistente en la fotografía del estudio por eliminar, pero por que encuadra la imagen hasta el cuello, sin llegar al inicio del tórax apenas.

Respecto al procedimiento de la ampliación, muy propio del Pop Art, que CHUCK aplicó sobre detalles de objetos más que sobre los propios rostros, también ha sido retomado por los nuevos fotógrafos alemanes, como por ejemplo, Thomas Ruff, con gigantescas dimensiones.

"Tales imágenes producen, por este mismo procedimiento, una impresión claramente estatuaría: frialdad, irrealidad e incluso inhumanidad, a la que habría que añadir, además, la voluntaria ausencia de expresión de los modelos (ojos vacíos, boca neutra) y la propia frialdad de la técnica (*hiperobjetiva*), pero también al hecho mismo de la ampliación que, sin duda,

²²⁷ NEMSER, C. "An Interview with CHUCK CLOSE", pp. 51-55.

hace perder humanidad a la figura. Richard Avedon ya había empleado la ampliación del rostro en sus retratos, una práctica que el pintor CHUCK CLOSE practica hasta los límites existencialistas de esta expresión y la curiosidad sobre la interacción entre el artista y el modelo²²⁸. Todo rostro agigantado se diferencia del rostro ordinario en que éste fundamentalmente comunica, puede eventualmente seducir, pero su papel es hacer circular palabras: contraseñas, mientras el rostro en primer plano impresiona, fascina, impone su mundo. Un rostro en primer plano despliega siempre un aspecto totalitario de la visión: el espectador no se puede dedicar a ver más que una cosa a la vez, olvidando todo lo demás. Se trata de ver una cosa y sólo una, lo esencial es que no se vea nada más que este pequeño mundo cerrado. Con el rostro agigantado sucede aquello que dijera Eisenstein respecto al primer plano: "una cucaracha filmada en primer plano parece más terrible que una manada de elefantes en plano general."²²⁹



GRAN DESNUDO, 1967. CHUCK CLOSE. Colección particular de J.M. Shirley (3 m x 6,50 cm.).

²²⁸ De hecho CLOSE llama a sus retratos, "Heads" (cabezas), algo que nos lleva a las famosas "Cabezas colosales" del arte precolombino, aunque estos rostros son anónimos para nosotros a día de hoy.

²²⁹ RUIZ DE SAMANIEGO, A. "La pérdida de nuestros rostros" en *Retratos*. Cuadernos del IVAM, nº 04. 2005, p.4.

Este cuadro de gran formato es tá r realizado u niendo fotografías, q ue combinan, ya de por sí, diversas técnicas.

CLOSE s e a dentro así en el retrato de cuerpo desnudo, un tema académicamente clásico, la pose que el artista es cogió también se puede calificar de clásica, a pesar de que su mujer, a la que CLOSE persuadió para que posase para él, “no tiene ni la gracia divina de Afrodita ni la elegancia aristocrática de Madame Recamier. Más bien se trata de una secretaria ordinariamente mona, una agradable pero poco atractiva "maja desnuda" de los tiempos de mocráticos”, según apuntaba Robert Storr²³⁰. Pero además, lo individual de este retrato, queda en segundo plano al hacerse ostensible la experimentación a la que ha sido sometido el retrato desnudo; ella ha sido sujeto experimental, donde no solamente observamos los efectos del aerógrafo, sino dispositivos de pulimentación y hojas de afeitar para rasar el pigmento y volver al apr esto inicial, gracias a lo cual aparecen realces luminosos en medio del color oscuro y frío, a la par que se destaca la textura de la carne y el vello de la modelo.

Queremos apuntar, no obstante, que aunque el tema del desnudo pasa a un segundo plano frente a la forma experimental de mostrarlo, CLOSE vuelve aquí a hacer gala de su sentido del humor, tal como hacía en su Gran autorretrato, pues aunque Storr acuse a esta modelo de no tener elegancia ni méritos para ser retratada, eso es precisamente lo que busca CLOSE al hacerla posar así, como a regañadientes y obligada, distraída y, sobre todo, con las marcas del bikini blancas resaltando el resto de la piel morena. Es la representación de la anti modelo más bien. La mujer normal, de la calle, no perfecta ni universalmente bella o deseable, elevada a categoría de obra de arte. Con lo que también se adelanta a uno de los rasgos de los nuevos realismos que vendrán posteriormente, donde detalles cotidianos de la vida diaria se abren paso entre los grandes temas de género. Algo que tampoco es una novedad en sí misma, puesto que ya Velázquez lo hizo en su época, pintando a un aguador, unas hilanderas o enanos, e introduciendo lo vulgar en el mundo del Arte culto, y visibilizando lo invisible para los estetas.

²³⁰ STORR, R. *Op.cit.*, p. 31.

10.7.2. Reinventar el retrato.

A raíz de sus procesos de trabajo, el artista reflexiona sobre el retrato en el arte contemporáneo.



PHILIP GLASS (Phil), 1969-83. CHUCK CLOSE. Óleo sobre lienzo. 274,3 x 213,4 cm.

Al contemplar el conjunto de los retratos dedicados a un sólo individuo, por ejemplo los de Philip Glass (1969-83), vemos la evolución de los límites de la percepción de la unidad icónica según la técnica aplicada (acrílico, acuarela, lápiz, óleo, tinta, linóleo, pasta de papel), los utensilios (el dedo, aerógrafo, gubia, pincel, lápiz-goma), las diferentes cuadrículas o la aplicación de la pintura. De Fanny (1985) a Elisabeth (1994) o Mark (1997), el proceso ha ido deshaciendo las referencias en las que se apoya la percepción visual para estimar proporciones y encontrar formas reconocibles: el espacio de la cuadrícula. En estos retratos la unidad mínima ha adquirido también forma (círculo, raya, punto, elipse, rombo).



BILL, 1990. CHUCK CLOSE.

Durante la década de los ochenta CLOSE desarrolló también retratos de grandes dimensiones, a partir de la fotografía, en diferentes técnicas.

CLOSE pintó con el método de una imprenta para dar color (baños sucesivos de magenta, cian y amarillo, aplicados con el rigor de la cuatricromía), respetando el desenfoque fotográfico de algunas partes de la cabeza, del pelo, o los hombros. Hasta el aumento del detalle y la deformación, producidos por el objetivo fotográfico situado demasiado cerca del rostro al tomar la instantánea, eran también objeto de imitación.

"El referente de verosimilitud, ya se ha dicho, es el lenguaje fotográfico. Sus retratos se clasificaron como "fotorrealistas", aunque él negara su adscripción al término. Conforme evolucionó su técnica comenzó a usar una cuadrícula (*grid*) cada vez más pequeña en formatos de hasta tres metros de altura. Y la cosa cambió. Ya fuera con acrílico, pasta de papel, tinta o lápiz, la trama divisionista protagonizó su trabajo haciéndolo abstracto a una distancia corta. El efecto píxel, emulando desde la pintura la descripción de la tecnología digital en los retratos de CLOSE, el signo plástico se muestra autónomo mientras fija un rostro. El efecto de balanceo perceptivo se produce según la

distancia al cuadro, el rostro está a punto de desaparecer pero no desaparece, las pequeñas piezas que se acumulan traen en este caso, no trágico contraste sino colores, colores cada vez más ceteros para la rama pictórica de la ilusión. Otra vez la pintura como objeto de la mirada pero dentro de los parámetros de los prestigiosos del género del retrato: unidad de forma y elocuencia del sujeto con el oficio pictórico capaz de crear matices cromáticos como Rembrandt, Van Gogh o Cézanne."²³¹ Y también consiguió uno de los efectos más buscados en su trabajo, el efecto *all over*²³² de Jackson Pollock, ganando importancia la impresión de la superficie pictórica.

En la entrevista que Mercedes Vicente pudo realizar para *Lápiz* en el 2000, CHUCK CLOSE nos cuenta lo siguiente a cerca del retrato ("Reinventar el retrato" se tituló el artículo): *"Ahora que miro con perspectiva puedo entender perfectamente por qué acabé haciendo lo que hago. Una es que tengo verdadera dificultad en reconocer las caras de la gente, lo que me impediría dedicarme al retrato. Mi memoria es infinitamente mejor cuando se trata de cosas bidimensionales. Si ahora me muevo ligeramente a un lado al mirarle a la cara, ésta ha cambiado totalmente, pero si es una fotografía que no se mueve, puedo escanear con la mirada la imagen plana inmutable. Creo que elegí el retrato porque quería captar en la memoria las imágenes de las personas que realmente eran importantes para mí. Y por la misma razón, no podía lidiar con el todo, así que me ayudaba poder romper la imagen en trozos pequeños con los que luchar y eventualmente conseguir la imagen completa, en lugar de tener que enfrentarme a ella de golpe (...) Las unidades incrementales se han ido haciendo con los años más grandes y el elemento pictórico más prominente. Y la artificialidad de la que hablaba antes se va haciendo mayor. La ecuación entre la artificialidad y la realidad es tal que realmente se produce una tensión entre la imagen deconstruida y reconstruida en el cuadro, los bordes de la imagen se van haciendo más sueltos: en cuadros como Dorothea, la cara adquiere una apariencia líquida o como los cristales de una lámpara de araña. He llegado a un punto en que me he tomado una*

²³¹ MARTÍNEZ ARTERO, R. El retrato. Del sujeto en el retrato. Montesinos. Madrid. 2004, pp. 234-235.

²³² Podemos traducida el nombre de esta técnica en inglés por "cobertura total", o sea, "totalmente cubierto" de pintura, en este caso.

libertad tal con la imagen que amenaza con perderse y no permitir que se lea como un todo."²³³

Respecto al tema de sus retratos, familiares y amigos siempre, comentó en otra entrevista concedida a Shiff R. hace años: "*Pinto a familiares, amigos y personas que conozco. No hago retratos de encargo. Pinto a personas que me importan. Necesito tener una relación importante con ellas, son mi familia, o mi mejor amigo, o son otros artistas con los que tengo relación a través de su obra.*" ²³⁴

Aunque es todavía muy temprano para haber cambiado en los últimos años, haciendo fotografías para revistas a numerosas personalidades. Eso no quita para que sea selectivo y tenga establecida una relación anterior al proceso actual artístico y gracias al mismo con quienes retrata actualmente.

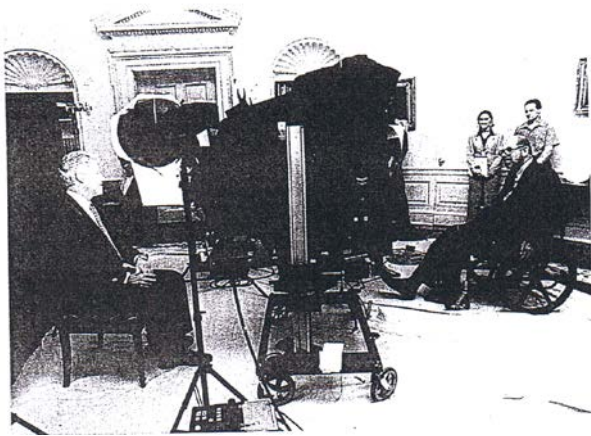
Como podemos recordar, no solamente él siente esa necesidad de tener algo que ver con sus retratados, algo que da un valor añadido quizás a las obras, también REMBRANDT, FREUD o RICHTER comparten este gusto por retratar a la familia o a un ser muy cercano preferiblemente.

Por el momento, CLOSE no es de los pintores que a más personajes públicos ha retratado, por los motivos anteriormente mencionados por él mismo. Aunque entre 1995 y 1996 realizó el retrato de Bill Clinton, entonces Presidente de los Estados Unidos, en la Casa Blanca, y posteriormente ha retratado a la modelo Kate Moss y otros personajes del cine o la moda.

Uno de los más recientes retratos de un personaje famoso fue en 2009, con el de Brad Pitt, para la entrevista en *W Magazine*. Brad Pitt, un actor apreciado por su físico, aparece en blanco y negro, joven, como aun es, pero ya con todos los signos del tiempo en su rostro, como veremos más adelante tras los retratos mostrados tras los de Bill Clinton.

²³³ VICENTE, Mercedes: "Entrevista con CHUCK CLOSE. Reinventar el retrato". *Revista Lápiz*. nº 145, 2000, p. 68.

²³⁴ SHIFF, R. "Conversación con CHUCK CLOSE" Catálogo *CHUCK CLOSE. Pinturas*. 1968-2006. Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía. Madrid. 2007, p. 73.



Daguerrotipo de CHUCK CLOSE. Bill Clinton siendo fotografiado en la Casa Blanca. Agosto de 1996.



Fotografía. SIN TÍTULO (Bill Clinton). 1996. CLOSE.



PRESIDENTE BILL CLINTON. CLOSE. 1995. Óleo sobre lienzo. 275,6 x 213,4 cm.

Como podemos observar en el retrato del ex presidente de los Estados Unidos, Bill Clinton, CLOSE domina una amplia gama de técnicas gráficas y plásticas para la producción de sus inmensos retratos. Hay que reconocerle su gran labor y su afán de experimentación, donde dos de sus herramientas principales son (algunas ya mencionadas):

- Las técnicas gráficas de impresión tradicional, como el aguafuerte o el *mezzotinto*, y los nuevos medios de impresión *Offset*.
- Los medios fotomecánicos normalmente utilizados, como la *polaroid*, o la fotografía analógica, y en los 90, también ha utilizado, y ayudado a volver a emplear, medios olvidados, como el daguerrotipo²³⁵.

Respecto a su trabajo con este antiguo medio de reproducción de imagen (entre los hitos del grabado y los albores de la fotografía). CHUCK ha contribuido a “rescatar” este proceso de la oscuridad y a refundirlo con las opciones de las técnicas contemporáneas.

- Las técnicas aplicadas: como el acrílico, acuarela, lápiz, óleo, tinta, linóleo o pasta de papel.
- Los utensilios: los dedos, aerógrafo, gubia, pincel, lápiz y goma.
- Las formas como el círculo, raya, punto, elipse y rombo.
- Diferentes tipos de señales, como cuadrículas.
- Los dibujos con almohadilla de estampar.
- Las impresiones pictóricas de huellas táctiles.
- Tecnología punta digital.

²³⁵ El daguerrotipo es un aparato fotográfico inventado por Daguerre en 1839, mediante el cual obtenía imágenes por daguerrotipia. Con este procedimiento se fijaba químicamente, en una lámina de plata pura dispuesta sobre un soporte de cobre, la imagen obtenida en la cámara oscura. No se podía obtener copias. Quedaba revelada y fijada una sola imagen.

Actualmente, los retratos que CHUCK CLOSE realiza a famosos, los ejecuta con estas técnicas, primero las tomas en fotografías con daguerrotipo, para captar todos los matices posibles de la luz y las sombras (unas fotografías de gran calidad) y luego, tras el procesado en ordenador, la imagen se imprime en los grandes telares, a modo de grandes tapices de antaño, y con el evolucionado sistema del antiguo y famoso telar belga²³⁶; mientras que en los antiguos retratos, en pintura (a mano, por así decirlo), representaba a sus amigos y familiares.



BRAD, 2009. CHUCK CLOSE. Tapiz de Jacquard. 104 x 78 pulgadas. Edición de 10.



BRAD PITT. 2009. CHUCK CLOSE. Daguerrotipo para tapiz, en revista *W Magazine*, edición de Febrero de 2009.

²³⁶ El telar de Jacquard, el telar mecánico inventado por Joseph Marie Jacquard en 1801, basado a su vez en otras máquinas de tejer, que utilizaba tarjetas perforadas para poder tejer patrones en la tela, permitiendo que casi cualquiera pudiera entretejer diseños complejos.



**LESLIE (su mujer), 1972-1973. CHUCK CLOSE. Acuarela sobre papel y lienzo (184,2 x 144,8cm.).
Colección particular. Nueva York.**

El increíble retrato (por dimensiones y por su *fotorrealismo* pictórico) de CLOSE a Leslie, su mujer, que abajo o comparamos con otros retratos “familiares” (aunque el de BACON, por FREUD, no es familiar exactamente, es un gran amigo, que le animó y guió en sus pasos hacia un arte más personal) lo encuadramos, al igual que muchos de los retratos de RICHTER, en ese retrato “puro” del que hablamos en el subcapítulo dedicado al pintor alemán.

Aquí mostramos, tres retratos cercanos en esa “pureza” a la que nos referimos como a portación a nuestra tesis. Tras un primer vistazo pueden parecernos fríos, pero luego indagamos en ellos porque no nos dejan inmutables, nos perturban, nos “acosan” en su limpieza, son “autónomos” y “neutrales”, sobre todo los dos segundos. El gran rostro de “BACON”, pintado por FREUD, inicia el camino de este retrato “puro”, neutro”, auténtico, directo, y raramente contemporáneo, que marca el camino para el retrato postcontemporáneo hasta nuestros días, sin duda. Aunque aún hay carga emocional, nos transmite la difícil vida interior de BACON, no como Betty (cuyo retrato hemos girado 90 grados para compararlo con los otros dos) o Leslie, que tenemos que imaginar cómo son, pues los respectivos autores han intentado solamente transmitir una sensación sutil, no una carga psicológica tan fuerte como en el Barroco o en el Romanticismo.



BACON, 1952. FREUD.



LESLIE, 1972-73. CLOSE.

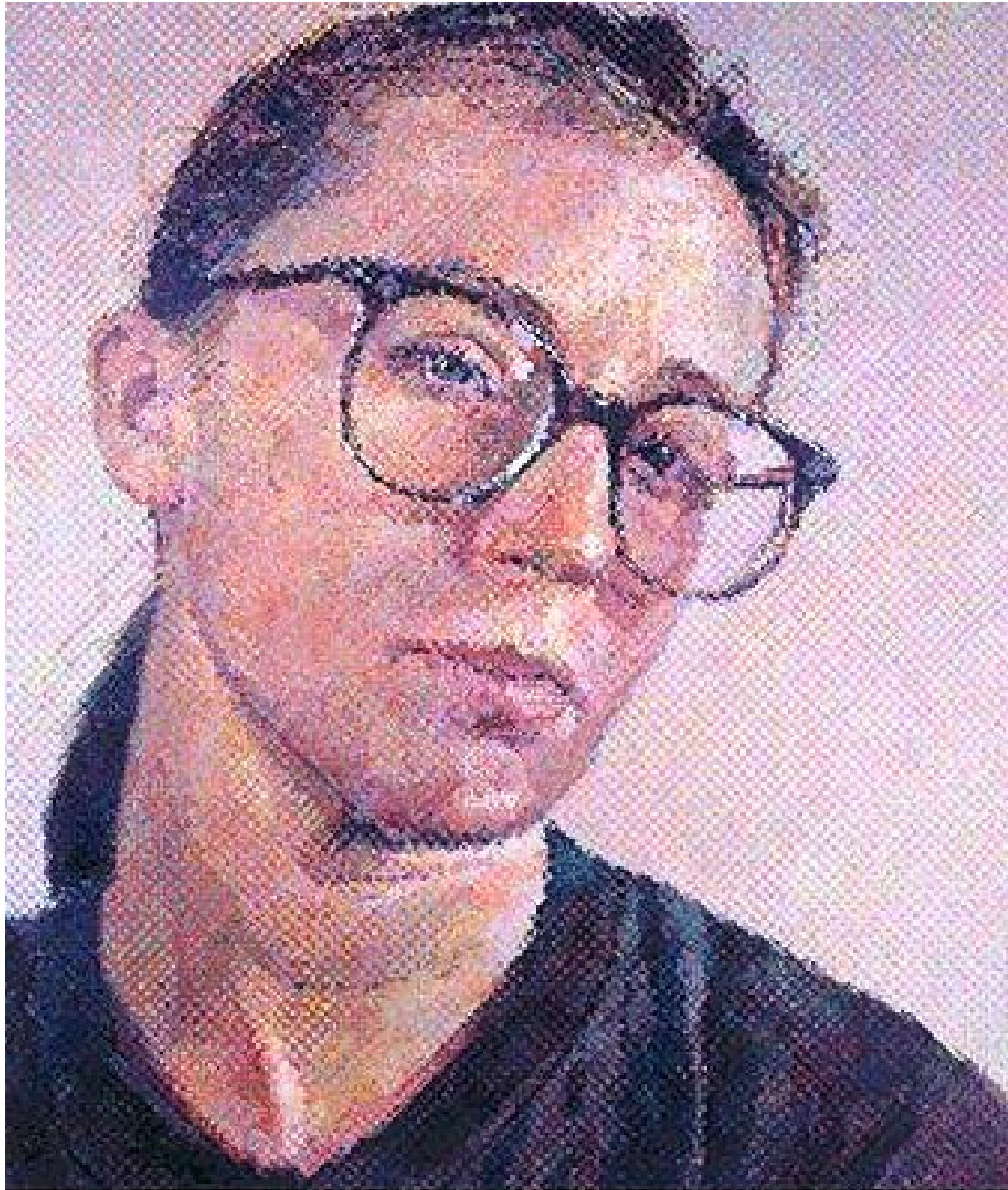


BETTY, 1987. RICHTER. (Original en posición horizontal).

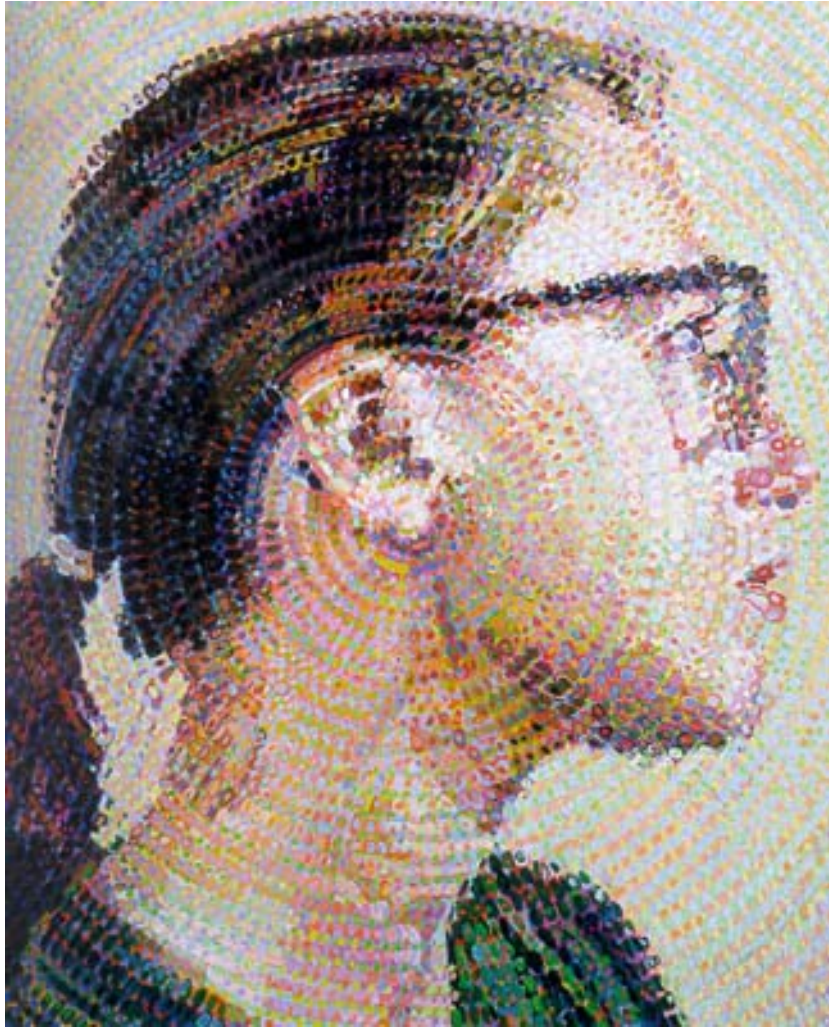
Si PICASSO o BACON trasladan todas sus “distorsiones” mentales a sus retratados (deformando formalmente a sus retratados), RICHTER y CLOSE (sobre todo este último) intenta hacer todo lo contrario, distanciarse para mostrar solamente a alguien pintado, alguien que conocen bien, pero a los que no quieren “traicionar” observándolos desde su propio yo, de ahí la “pureza”, en parte, de la que hablamos en estos últimos capítulos.



**GEORGIA (hija del artista), 1985. CHUCK CLOSE. Pasta mojada sobre lienzo.
Colección particular de John y Mary Shirley.**



CINDY, 1988. CHUCK CLOSE. Óleo sobre lienzo. 102 x 84 cm.



CINDY II, 1988. CHUCK CLOSE. Óleo sobre lienzo. 72 x 60 cm.



MAGGIE (detalle), 1996. CLOSE. Colección particular.



FANNY (Abuela de Leslie), 1985. CHUCK CLOSE. Pintura con los dedos. National Gallery of Art, Washington.

Óleo sobre lienzo. 259,1 x 213,4 cm.

En este retrato de Fanny, 1985, podemos observar un rostro donde las arrugas son los caminos recorridos en el tiempo, su rostro es como un recorrido visual del tiempo, un mapa que nos enseña la edad, la vejez, y también una forma de predecir que se acerca la muerte, aunque de forma afable.

El pretexto de CLOSE era evitar en todo momento la marcación emocionalmente expresiva, pero tampoco podemos observar que este retrato no es impávido en absoluto. También destaca por el proceso gráfico empleado, que da una impresión de craquelado forzado.

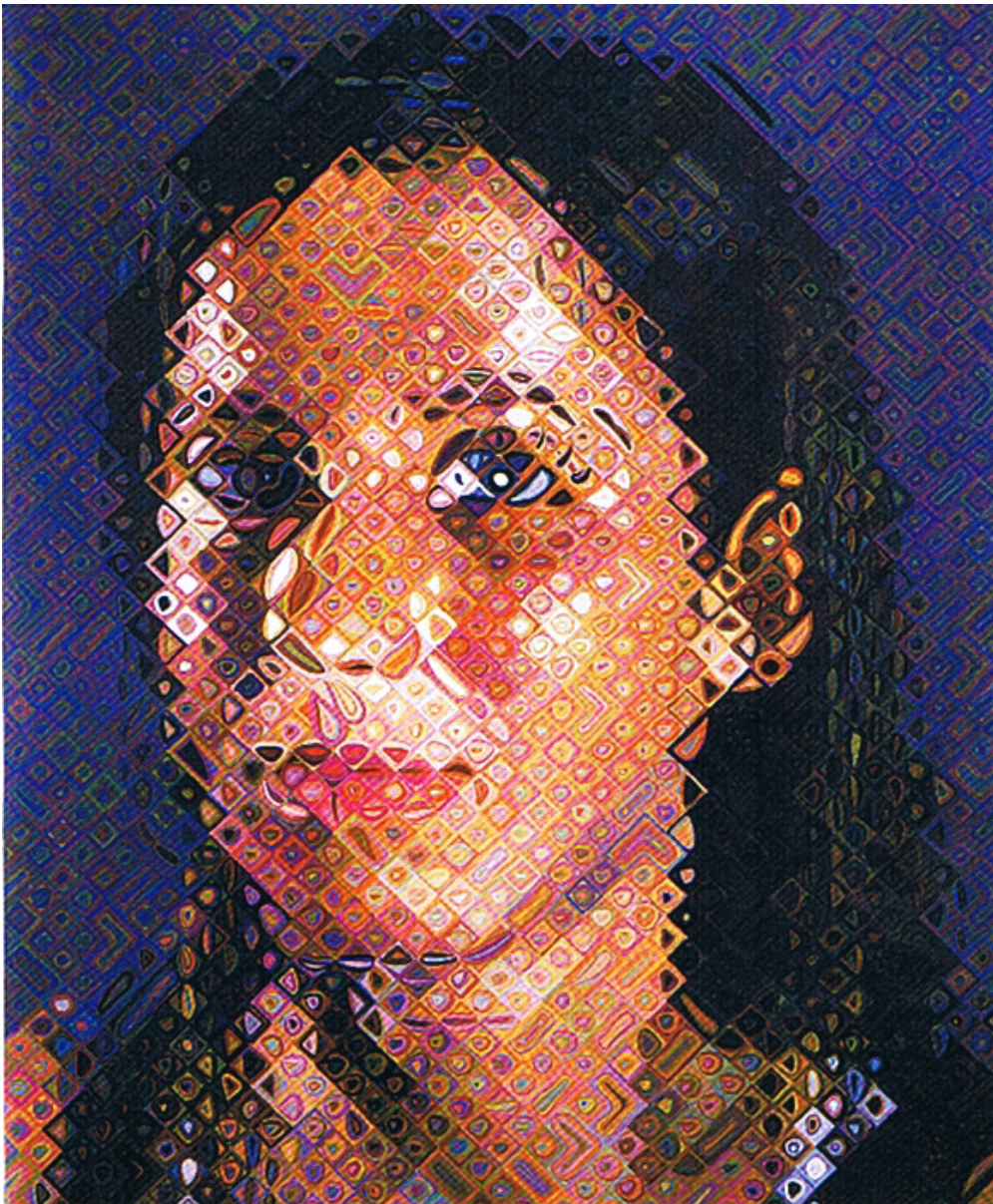
En CHUCK CLOSE forma y fondo siguen de la mano, como en los grandes retratistas de otros tiempos. Los surcos que ayudan a dibujar el rostro de Fanny son esa forma y ese fondo o contenido. Mensaje y técnica se aúnan en un solo esfuerzo para mostrarnos el tiempo.

Y precisamente sobre el tiempo y su paso, o huella, en relación a la obra de CLOSE, se pronuncia Robert Storr, al recordarnos la frase de Roland Barthes, quien lanza la premisa de que todas las fotografías llevan la huella de la muerte, “ya que cada una captura un momento que se ha ido para siempre y del mismo modo alude poderosamente a la naturaleza efímera del propio ser”²³⁷, pero, si esta premisa es aceptada para analizar la obra de CLOSE, entonces, tendríamos que afirmar que la galería de retratos del artista “es un angustioso índice de mortalidad”, en palabras de Storr.

Pero al margen de lo que pueda sugerirnos la obra de CLOSE respecto al paso del tiempo, Storr dice algo importante en el mismo catálogo citado más arriba, y es la cuestión de lo paradójico que resultó, y aún hoy resulta con sus técnicas últimas, su aproximación a la realidad desde esa literalidad, esa forma de copia casi exacta de la realidad. Cuando Walter Benjamin se preguntaba ya en 1936 por el lugar que ocuparía la obra manual de arte en la era de la reproducción masiva técnica (en su obra: *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*) surge como contestación, en los años 60, la figura de CLOSE, simulando esta reproductibilidad, pero en su caso, con el resultado de una copia única, con lo que podemos hablar de un “simulacro”; el simulacro, y

²³⁷ STORR. R. *Op cit.* p. 35.

de nuevo aparece el sentido de performance en la obra de CHUCK CLOSE, de la obra resultado de esa irreproductibilidad imperante. CLOSE copia de la realidad, pero impone su propio “enfoque” para salirse de la cadena de una simple reproducción. Hace una doble pirueta homenajeando a la copia, pero siendo superior a ella, por el componente humano, manual, de experimentación y reflexión que conlleva.



MAGGIE, 2005-2006. CLOSE. Colección particular. Nueva York. Óleo sobre lienzo. (259,1 x 213 cm).

Como podemos observar en varios de los retratos mostrados, CLOSE no solamente ha pintado con técnicas convencionales, sino incluso con sus propias huellas dactilares, y ha empleado toda suerte de técnicas heredadas del grabado y la litografía, como comentábamos en la página 467 del presente capítulo.



AUTORRETRATO, 1980. Stamp-pad ink on paper (estampación con huellas dactilares sobre papel).



Maqueta para AUTORRETRATO, 1975. Polaroid en blanco y negro ("fotografía realizada con lápiz y líquido enmascarador, pasado y tapado con plástico").

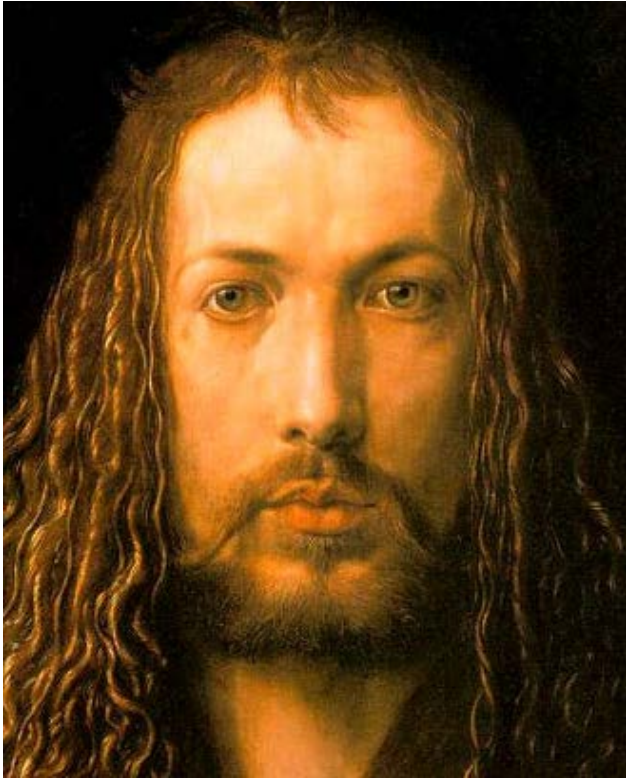
Respecto a los modelos que retrata, aparte de a familiares y amigos o colegas, CLOSE también ha trabajado mucho con su propio rostro, empleando a fondo su técnica y talento, así como experimentando siempre, al autorretratarse unas 80 veces según sabemos hasta hoy.

En 1988 el artista sufrió una tetraplejía incompleta, dejándolo paralizado de cuello hacia abajo, episodio de su vida que CLOSE calificó de "un acontecimiento". Esto lo puede emparentar, en cierto modo, a GOYA, quien sufrió la terrible sordera que lo aisló aun más de la sociedad y ambiente en el que vivía y que tanto le hizo sufrir. Pero la pintura, la pasión por ella, puede más que la enfermedad y el dolor físico, y quizás, para ambos, el arte ha sido su forma de no empeorar o de curar parte de sus males.

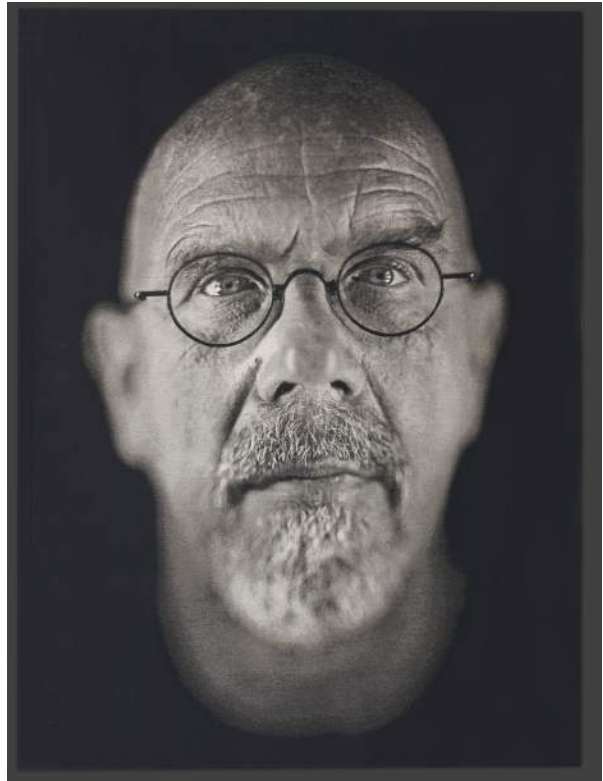
En CHUCK CLOSE pues, también podríamos señalar esa búsqueda, como todos los artistas aquí estudiados, del retrato poscontemporáneo; tras la obra ya autónoma (y CLOSE hace un alarde de la obra por la obra al copiar de forma hiperrealista sus fotografías, pero con técnicas asombrosas, como la influenciada por la tecnología digital) y esa frialdad y distanciamiento que parece buscar la objetividad, pero desde la subjetividad, vemos la "neutralidad" anteriormente señalada.

CHUCK CLOSE, sin duda, es uno de los que más se ha acercado a esa neutralidad y autonomía contemporáneas al autorretratarse continuamente. En un intento, tal vez, de autoconocimiento y afirmación, consigue una visión de sí cargada de "pureza", la que le da el acercamiento desde la autobiografía pintada, pero sin autodestrucción (como en WARHOL, PICASSO o BACON), sino con reconocimiento.

Y en esta tesitura, podemos encontrar cierta relación con la obra de DURERO, por este aparente distanciamiento del objeto representado. Por ejemplo, en el autorretrato con pelliza, donde DURERO se representa como Jesucristo, cercano al hiperrealismo por el detallismo brutal al que se somete.



AUTORRETRATO, 1500. DURERO. Óleo sobre tabla. Detalle del rostro.

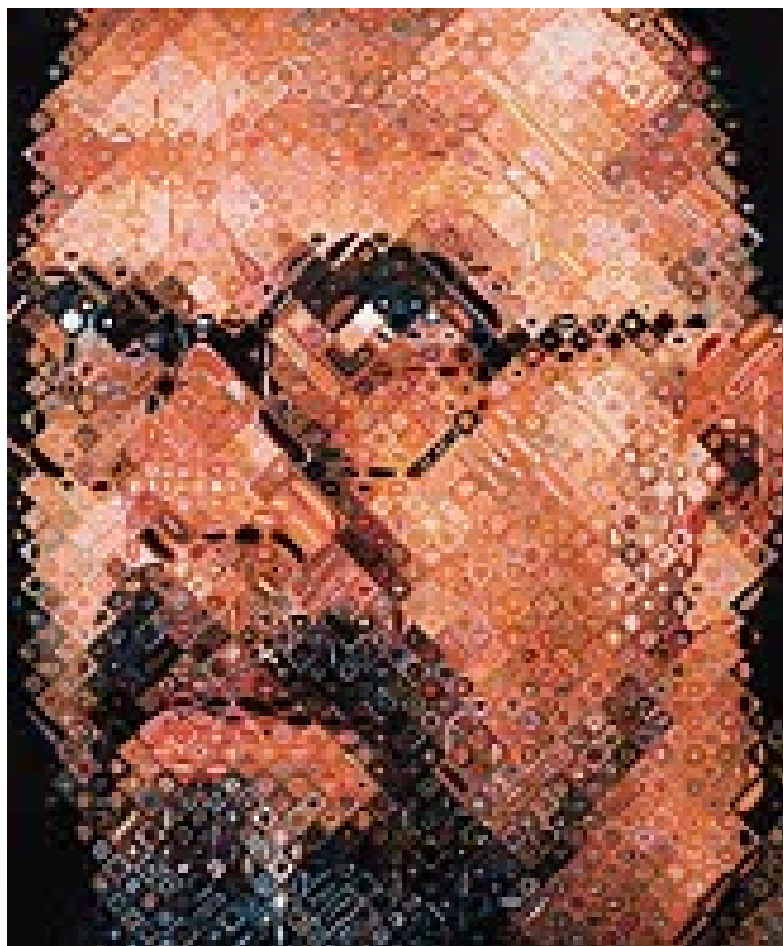


AUTORRETRATO, 2009. CHUCK CLOSE. Tapiz de Jacquard.

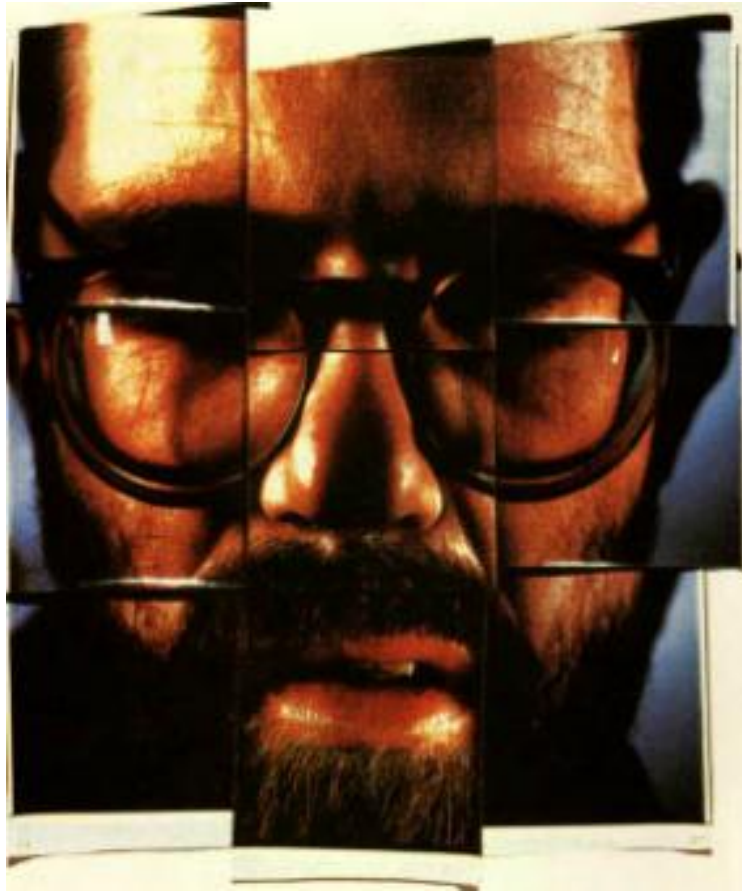
En ambos hay una mirada que quiere decirnos algo, pero que no es expresiva ni abierta, es ambigua; la seriedad está presente, pero a la vez sabemos por otras obras de ambos, que tienen sentido del humor y sentido de la autocrítica, cuando se retratan de la forma tan detallada en que lo hacen. DURERO se autorretrata en dibujos y grabados señalándose el costado con dolor, o enfadado (así como hace rostros de hombres caricaturizados a la manera de Leonardo con sus imágenes grotescas). CLOSE también se autorretrata agigantado con todos sus defectos y en poses nada halagadoras, aunque en estos dos autorretratos, en concreto, han intentado poner un gesto digno. En ningún caso, pese a que a primera vista lo parece, ninguno mira hacia el frente (hacia el espectador) del todo, ambos tienen ligeramente desviada su mirada pese a posar con el rostro (y cuerpo) de frente. Y es aquí, quizás, donde descubrimos que pese a los grandes dosis de hedonismo que representa un autorretrato (y más de cierto calibre como los presentes), ambos

artistas también muestran su más profundo lado humano, terrenal o humilde, al no idealizarse en los rasgos, pero eso, si, querer trascender con sus actitudes y el hecho en sí, de inmortalizarse por sus propios medios, el Arte.

Vemos así una lucha entre Realismo, o la realidad de la forma, y la subjetividad que conlleva autorrepresentarse, automostrarse a los demás. Y de ahí a la actitud romántica de mostrar su yo más íntimo en relación a lo creativo hay poco camino, de manera que ya tenemos parte de las cualidades melancólicas y el grado de narcisismo suficiente que observamos en el artista y el modelo del artista contemporáneo y en relación a RICHTER, BACON o FREUD.



AUTORRETRATO, 1994. CLOSE. Colección particular. 259,1 x 213,4 cm. Óleo sobre lienzo.



AUTORRETRATO, composición de 9 polaroid, (años 80). CHUCK CLOSE. 259,1 x 213,4 cm.

Aquí, al analizar estas imágenes, como a puntábamos y a con anterioridad en esta tesis, CLOSE utiliza la fragmentación pop que promovió ANDY WARHOL, y seguida por muchos otros artistas desde entonces, como David Hockney en especial (como veremos en el retrato de su madre a continuación), y opinamos que podemos observar dicha influencia, como en la obra de composición sobre Kate Moss. Pero también está presente la cuestión de desestructurar el todo en partes para reconocer con mayor facilidad la totalidad que le cuesta más asumir, recurriendo a la frase hecha “divide y vencerás”, podemos explicar muchos de sus retratos y autorretratos, como él mismo explica en las páginas precedentes de este capítulo.



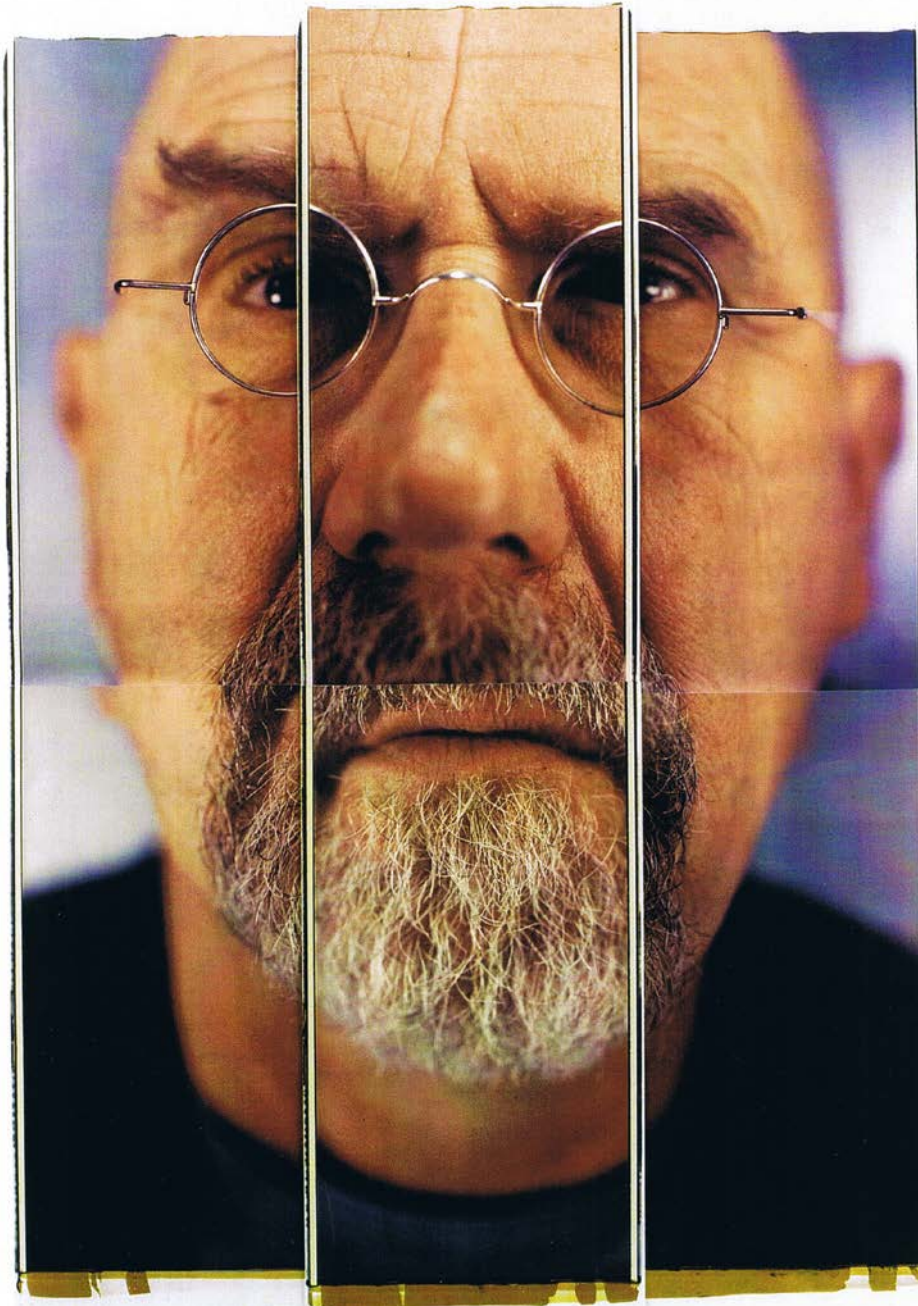
MI MADRE, 1985. D. Hockney.

También observamos, a parte de las similitudes con la fragmentación del cubismo (para mostrar otras realidades posibles en la descomposición de lo convencional), que la cuestión en la multi-fragmentación de los retratos en color de CLOSE (de los años 90 principalmente) parecen aportar un punto desde donde podamos ver al retratado con cierto distanciamiento, para no caer en la observación de una obra hiperrealista. El realismo y la sensación de copia exacta en conjunto llegaría a ser tal que hay que romperla por algún punto, y una de las formas es fracturando o fraccionando la realidad.

Los últimos autorretratos, de las páginas 480, 481 y 482, muestran al mismo C LOSE, pero cada uno rompe la imagen perfecta de alguna forma, distorsionando su propio rostro, en uno a base del juego de simular la fragmentación artificial del vidrio; otra, jugando con la recomposición a modo de *collage* con *polaroid* de distintas partes de la cara que conforman el rostro (fragmentando la cara en cuadrados iguales), y la última también es una reconstrucción del rostro a base de *polaroid* rectangulares, pero, además, simula el desenfoque hacia los lados del retrato, dando un toque desenfocado al conjunto.

Son las diferentes formas que puede adoptar la realidad superando la perfección de la tecnología. La carga subjetiva de la visión de uno mismo se muestra hasta en una estética de marcado realismo que paradójicamente, y a primera instancia, nos lleva a pensar en que es objetiva, volviendo a la ficción del retrato del siglo XV, por ejemplo.

El enmarañado juego de C HUCK C LOSE entre lo aparentemente objetivo y lo subjetivo finalmente, es extraordinario, y nos hace reflexionar profundamente sobre este tema en el arte. Parece haberse querido empeñar en demostrarnos lo flexible del término Realismo. Y parece querer enseñarnos que pese a las técnicas, por encima de todo, en el Arte, está el artista y su idea.



AUTORRETRATO, Composición en seis partes, 2005. CHUCK CLOSE. Fotografía (183,8 x 309,9cm.). Colección Fundación Walker Art Center. Minneapolis.

BLOQUE 4:
RELACIONES,
COMPARACIONES, ANÁLISIS
Y CRÍTICA

En este bloque pondremos en relación, comparando sus obras, los retratos de los artistas seleccionados y estudiados en esta tesis, bien por parejas, o en grupo (donde se incluyen todos o varios de ellos según) al analizar de forma crítica alguna temática o elementos en común que los relacione.

11. LENGUAJES DEL CUERPO

Dentro de los retratos, no solamente el rostro y la expresión facial es importante. Los cuerpos también muestran quiénes somos, nos retratan, hablan de forma categórica y elemental. Y los artistas seleccionados no han huido nunca de mostrarlos, desnudos o no, anecdótica o bellamente.

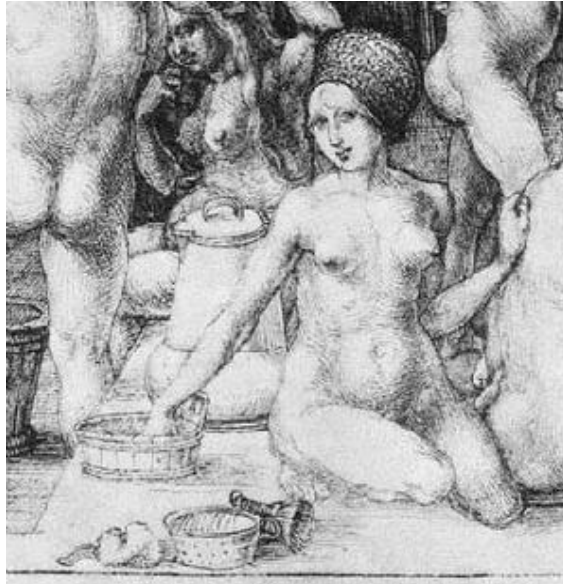
11.1. Lenguajes del cuerpo desde DURERO a CLOSE.

11.1.1. El desnudo femenino y el retrato.

Cada retratista, en su estética, momento y estilo personal, han retratado cuerpos desnudos de una mujer deseable, desinhibida ante nosotros y ante ellos. Los nueve pintores nos muestran el desnudo en estas obras, siempre basadas en mujeres cercanas a ellos, esposas, o amantes, o como en el peculiar caso de WARHOL, su alter ego, travestido en mujer por el maquillaje y la pose.

Todos los retratos seleccionados lo son por que, pese a su contemporaneidad, remiten al desnudo en el arte desde DURERO o REMBRANDT, por ejemplo (menos en el caso de WARHOL, repetimos, que

más bien posa al estilo de las modelos de *Vanity Fair*, *Vogue*, etc., como las han inmortalizado los grandes fotógrafos del mundo del diseño de moda).



BAÑO DE MUJERES (detalle), 1496 DURERO. Kunsthalle, Bremen. Grafito sobre papel.



DANAE, 1636. REMBRANDT.



LA MAJA DESNUDA, 1797-1800. GOYA.



GRAN DESNUDO, 1967. PICASSO.



FLORA CON LAS UÑAS DE LOS PIES AZULES, 2000-01. FREUD.



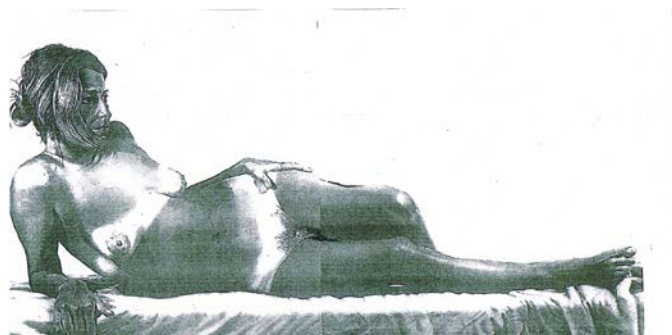
HENRIETA MORAES, 1966. BACON.



PEQUEÑO DESNUDO TUMBADO, 1967. RICHTER.



Serie DRAG QUEEN, 1980-81. WARHOL.



GRAN DESNUDO, 1967. CHUCK CLOSE.

Estos cuerpo significan el ideal de belleza del momento para los autores desde la contorneada joven central del baño de DURERO (que nos trae a la memoria las famosas bañistas de Ingres, en concreto “El baño turco” con todo un harén), y la más robusta Dánae de REMBRANDT (prototipo de la mujer de carnes rotundas de su época), hasta la huesuda esposa de CHUCK CLOSE, prototipo de la modelo de los años 60 ó 70, con menos *glamour*, con las marcas del bikini y el vello corporal, un desnudo “desmitificador”, por así decirlo. O el ejemplo del hombre transexuado en mujer de ANDY, que aunque no es un desnudo total, creemos que en su peculiar mundo (donde no hallamos apenas desnudo de mujer, ni de hombre al completo; sólo en sus retratos de genitales, que por pudor no mostramos, aparecen mujeres y hombres parcialmente desnudos) puede encajar dentro de este apartado por su cercanía a la muestra de deseo carnal (en este caso, deseo de ser una mujer sensual, a lo Marilyn en las últimas fotos para las que posó) y de desinhibición que significa este semi- desnudo.

El desnudo de FREUD, aunque es el más reciente, responde al criterio y gusto del pintor por entero, siempre al margen de modas (recordemos su “gran desnudo”, de la mujer redundante de carnes del que ya hablamos en capítulos anteriores). Aquí, es interesante además, la aparición de la sombra del autor (suponemos) en la cama en la que yace la mujer. Mujer en la que sorprende, de alguna manera, el contraste entre el bonito cuerpo (ni escuálido ni grueso) y el de mudado rostro, rostro que nos presenta a una mujer que debe haberlo pasado mal en la vida. La sombra que observamos en primer plano puede ser tomada de dos formas, o como la sombra del que mira, del *voyeur*, que espera apoyado quizás en una ventana o ante una lámpara, por lo que ella tendría expresión expectativa, o por lo contrario, como una sombra protectora, como alguien que vela por ella.

En la mayoría de los ejemplos mostrados anteriormente, la mujer parece posar, esperando al amante o amante, en actitud típicamente provocativa y sensual y de frente, como “Olympia” de Manet (lo que más escandalizó de su entorno es que se consiguiera además de mostrarse de frente en su desnudez, desafiando al público burgués del momento), y no como otras famosas

desnudas, pero más recatadas, de espaldas, como la Venus del espejo de Velázquez, o algunas odaliscas de Ingres, o “Mujer recostada”, de François Boucher; incluso el autorretrato de WARHOL muestra esa actitud de deseo y espera, pero en este caso, la espera como pose, como una modelo que espera ser fotografiada para una revista donde se la deseará ver (si fuera realmente una mujer bella). En el caso de DURERO, las mujeres en el baño es un tema clásico también, como la odalisca, y aprovecha esta temática para estudiar la desnudez femenina y poder mostrarla. Algo que suele hacer, mostrar cuerpos desnudos (y más en mujer) sobre todo en esbozos, dibujos, aguadas y grabado, y escasas veces en pintura.

Estos retratos son el Retrato del Cuerpo de la Mujer (como concepto) para cada uno de ellos, no sólo de una mujer cualquiera. Son la visión de la mujer que quieren o perciben, o desean.

Pero en el terreno de la alusión, hacia los antecesores, como REMBRANDT o GOYA, el que homenajea más claramente a un predecesor es PICASSO a GOYA, y a su vez BACON a PICASSO, aunque también homenajea directamente CLOSE a PICASSO, en este caso mediante el título principalmente.

En casi todos los casos, además, aparece el componente de una sábana, un tejido bajo los cuerpos desnudos (o alrededor del cuerpo desnudo, como en un autorretrato de WARHOL también travestido de la página 498), intentando, en el caso de todos los pintores mencionados a partir de GOYA, hacer referencia al pasado emblemático y simbólico de los desnudos clásicos (aunque sean de estética barroca, romántica o neoclasicista).

En conjunto, todos, excepto el autorretrato de WARHOL travestido, retoman el tema de la odalisca, tan pintado durante el Romanticismo del siglo XVIII principalmente. La mujer lánguida que espera, normalmente recostada, a que llegue el hombre (que no el amado en todo caso), mostrada de forma insinuante y deseable, tanto por las modelos escogidas como por el especial ambiente en que se las recrea. Aunque en este caso, el desnudo de CLOSE

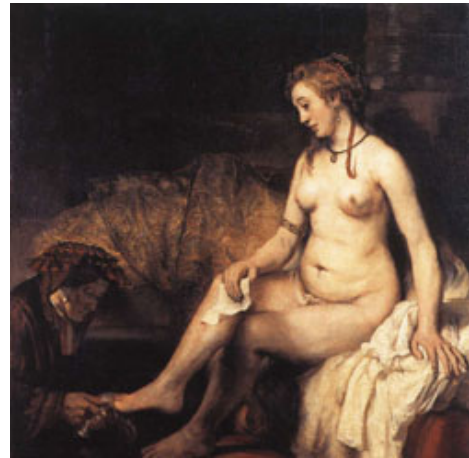
sería el que más aséptico se muestra, dentro de su estética de la aparente “neutralidad” conceptual. Y aun así, lo que nos recuerda, más que llevarnos a un minimalismo forzado, es a un estudio de pintor, como si posara para un escultura o boceto (como en muchos dibujos y grabados de PICASSO). En el caso de las mujeres en el baño de DURERO²³⁸, también están mostradas de forma sensual, incluso la protagonista del centro mira hacia el frente, hacia nosotros (y quien la retrata) de forma directa y hasta divertida. Además, aunque no esperan a sus amantes, pues están en un baño de mujeres quizás, si que están en el previo paso, en el acicalamiento y aseo personal, en la antesala del encuentro con sus hombres, o sus maridos, seguramente.

En los desnudos de cuerpos desnudos, el espectador siente el clímax de sensualidad que se pretende con este tipo de obras. Aunque quizás los que más carga erótica y fuerza sexual tengan, a nuestro modo de ver, sean los de GOYA y BACON. El desnudo de RICHTER tiene un toque “naïf”, con los contornos tan desdibujados, pero que se contrarresta con el decorado, típico de un prostíbulo de la época (con la alfombra al fondo, rememorando el ambiente del harén). Y el parcial semi-desnudo de WARHOL nos desasosiega por lo inusual del mismo (en tema y forma), pero no deja de presentar una provocación de fuerte contenido erótico y sexual.

²³⁸ Posible antecedente, para Ingres, de su gran obra “El baño turco” (1859-63).



DESNUDO, 1495. DURERO. Museo Louvre, París. Dibujo sobre papel.



BETSABÉ CON LA CARTA DE DAVID, 1654. REMBRANDT. Museo Louvre, París.



LA MAJA DESNUDA, 1797- 1800. GOYA. Museo del Prado, Madrid.



DURMIENDO JUNTO A LA ALFOMBRA DEL LEÓN, 1996. FREUD. Colección privada.

Analizando las cuatro obras anteriores, del cuerpo desnudo de la mujer, de nuevo, vemos cuatro desnudos femeninos y cuatro conceptos diferentes al mostrar el cuerpo; “Betsabé” (1654) y “La Maja desnuda” (1797–1800), podríamos calificarlas como representaciones clásicas, destacando características generales, como la importancia de conseguir “el parecido”, la

belleza y la escasa idealización de los modelos, el naturalismo y, en las tres pinturas (que no en el dibujo), una cierta influencia del Renacimiento, cuyo modelo ayudó a forjar el propio DURERO.

DURERO mismo puede ser considerado un “clásico” del Renacimiento en este dibujo, muy al gusto italiano, y alejado de otros desnudos dibujados que representan más el estudio anatómico y geométrico que el deleite; en este dibujo, como en otros datados en 1500, DURERO se afana en la representación de una mujer de gran complexión muscular pero de espaldas, no sabemos si por pudor o como causa del estudio anatómico que siempre vemos en sus obras, sobre todo en los desnudos, poco habituales en él, sobre todo en pintura, y debido, en principio, al clima recatado nórdico y del luteranismo. Aunque no creemos que realmente el desnudo femenino guste demasiado a DURERO. La mujer lleva un paño al modo grecorromano y su silueta se recorta contra él, de un modo casi escultórico y cercano a figuras femeninas rotundas de Miguel Ángel Buonarroti. Es la representación del desnudo clásico por excelencia, aunque esté mostrada de espaldas y sin concesiones a una ideal extremo de belleza, pues no puede DURERO, al parecer, remediar ese toque de realismo en las proporciones, por ejemplo, de los muslos.

REMBRANDT utiliza un tema bíblico para enseñarnos el cuerpo lleno de sensualidad y belleza de su amante (Hendrickje), pero lo que realmente busca es la exhibición del encanto femenino, belleza pictórica y luminosidad. Y él también, como DURERO, muestra las carnes algo flácidas de la zona de la barriga y muslos, algo típico de la escuela holandesa, el no “tapar” los pequeños defectos en la pintura.

Rubens realizó también una “Betsabé” en 1635, pero el desnudo de REMBRANDT fue muy criticado por la Iglesia y el pintor tuvo que aguantar la represión de ésta.

También GOYA tuvo una influencia represiva del Catolicismo español como tantos otros pintores y existen muy pocos desnudos en la historia del arte español antes de la mitad del XIX, y el pintor, según Hughes, R. fue investigado

por el Santo Oficio en su vejez, por haber pintado su “Maja desnuda”. En este cuadro GOYA representa una joven franca y sensual, que a la vez seduce y mide al público con la mirada. Este desnudo provoca al espectador y es diferente y novedosa para la época. Aquí el pintor nos muestra una mujer “moderna” y según Licht, F., ya no es una diosa, donde la cabeza no armoniza bien con el cuerpo. GOYA divorcia la sensualidad del amor, oficialmente la modelo es una mujer pública, prostituta, (quizás la amante de Godoy, Pepita Tudó), aunque hay diferentes opiniones, también podría ser la Duquesa de Alba, viuda en tonces, pues a GOYA se le atribuye una relación secreta con ella, aunque no se sabe con certeza (como señalamos con anterioridad a estas líneas).

La novedad del cuadro consiste en que el pintor nos muestra abiertamente una nueva visión de uno de los papeles que representaban las mujeres de su tiempo, el de “mujer fatal”; el lado oscuro, quizás, de una sociedad hipócrita y falsa.

En la obra “Durmiendo junto a la sombra del León”, de 1996, de FREUD, nos encontramos ante un retrato contemporáneo, la democratización del arte, donde este es público y hay libertad de expresión. La modelo es Sue Tilly, una funcionaria del Departamento de Sanidad y Seguridad Social, llamada “Big Sue”, que fue su amiga. Es impresionante la masa corporal que no presenta el pintor en este desnudo, y lo que le atraía al artista eran las formas barrocas, en su búsqueda de expresar y demostrar que carne y pintura (materia) son en realidad la misma cosa, para lo que Sue demostró ser un vivo recurso. Además, la modelo tenía que posar durante muchas horas en el estudio del pintor, llegaba sin aliento al final de las escaleras y su obesidad era un problema, ya que por esto padecía problemas de respiración y heridas en la piel, que le producían grandes dolores e irritaciones. El pintor decidió regalarle un sofá donde posará repetidas veces después.

FREUD nos la presenta pasiva, sentada y durmiendo, para ser observada, ¿Cuál es el mensaje? ¿Podría ser la obesidad mórbida? Podemos encontrar varios significados:

1. Como enfermedad, el mal de la sociedad contemporánea. Las personas sufren, tienen dolores, heridas en la piel, no respiran bien, tienen falta de movilidad, etc. y puede causar la muerte
2. Como crítica a la sociedad capitalista de consumo, malos hábitos de alimentación y “comida basura”.

El autor, pretende hacer realidad, para los demás, sus sentimientos más profundos sobre lo que realmente le importa.

Entre estos cuatro artistas vemos una interesante evolución en cuanto al tema del desnudo principalmente ligada a las distintas épocas que vivieron, pero podemos decir que GOYA avanza en el desnudo respecto a su tiempo y a REMBRANDT y DURERO al ponerle un título tan claro y tajante a su obra, sin escudarse en que pertenece a una escena bíblica o mitológica; es casi revolucionaria esta actitud de GOYA, aunque sabemos que se supone que lo pintó para la intimidad de una habitación casi secreta de Godoy (junto con “La Maja vestida”, para su despacho, más a la vista de quien estuviera allí). Pero pese a este hecho, es como una irreverencia calculada, una osadía expreso, también propia, seguramente, del carácter del artista.

Sin embargo FREUD y a puede expresarse libremente en todos los temas que escoja, pertenece a una época que sólo puede transgredir las formas como él lo hace, distorsionando o llegando al feísmo (y aún así no será el primero, claro). Su interés radica en su subjetividad de la mirada de FREUD, cargada, de forma paradójica, de realismo extremo, principalmente por la valentía de exponerle cuerpo de su modelo tal cual es, fofo y de rebosantes carnes excesivas (no como y a hizo Rubens, presentándonos cuerpos de mujeres reales, y como máximo celulíticos, pero bellos, al menos sí para la época en que los pintó); como ya apuntamos aquí, FREUD consigue representar la obesidad en sí misma, no a una modelo concreta. Como ocurre con GOYA, que representa la belleza mundana de una maja, de una mujer del pueblo (prostituta o no), representa la belleza en general, pero también

representa la belleza concreta de la mujer joven y lozana que le gusta a él (y a Godoy por extensión si es cierto lo que se dice del cuadro).

Los desnudos de REMBRANDT y DURERO respecto a los FREUD parecen más alejados estéticamente y conceptualmente hablando, pero estos tienen en común que las mujeres retratadas son reales, y no un ideal.

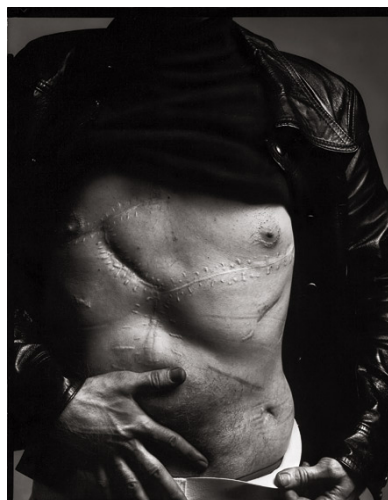
En cuanto a la composición de las tres figuras desnudas de REMBRANDT, GOYA y FREUD, su semejanza formal es clara, las tres se muestran de derecha a izquierda y el color de su carnalidad son el foco de atención y de mayor iluminación. Los tres recurren a los paños y telas en su *attrezzo*, y mientras los desnudos de REMBRANDT y FREUD han sido captados mientras realizan una actividad normal (como pillados *in fraganti*), “La maja desnuda” de GOYA posa clara y descaradamente para el pintor, “mirando a cámara” y por ello al espectador. Eso sí, el espectador es incitado a mirar los tres cuadros de formas muy distintas, y nuestras reacciones son muy dispares ante el espectáculo de las tres obras.

El desnudo de DURERO pese a estar de espaldas, también se apoya, en este caso, sobre un báculo, y lleva el paño, no solo al modo de la vestimenta del mundo clásico antiguo, sino que parece al etargada o con somnolencia, lo que la muestra lánguida, como las otras mujeres desnudas de los cuadros.

11.1.2. El desnudo masculino y el retrato.



Serie DRAG QUEEN, 1980-81. WARHOL.



HERIDAS DE WARHOL, c. de 1985. Fotografía de Makos.

Resulta curioso ver la relación que mantuvo WARHOL con el desnudo, en sus casos, aunque en los retratos donde no llega a mostrarse íntegramente desnudo. BACON utiliza el desnudo masculino continuamente y sin pudor, con una violencia importante por el movimiento, dinamismo y fuerza que desprenden sus figuras curvadas, agachadas y contorsionadas. Pero los autorretratos de WARHOL travestido con sólo una sábana, o el seleccionado anteriormente junto con los desnudos de mujer, e incluso los retratos donde muestra sus heridas para el fotógrafo Makos, también destacan por la violencia, porque parecen tener mucho de rebelión interna hacia fuera, hacia los que van a verlo y observarlo después. WARHOL posa con mirada desafiante (más por la pose y actitud que por una gestualidad dramatizada y siempre en su línea un tanto inexpresiva y lejana) pero a la vez homenajea claramente al mito sexual de Marilyn (con toda su complicada mezcla entre desvalida fragilidad y carga sexual); y al hilo de esta última apreciación, apuntamos lo que en muchas ocasiones se ha dicho de su admiración por la actriz, con quien quizás se sintiera más cercano de lo que en principio podríamos suponer, pues a ambos tienen una imagen que, como hemos ido sabiendo con el tiempo a raíz de numerosas biografías y aportaciones, no tiene mucho que ver con su auténtica personalidad. A ambos fueron, al parecer, personas frágiles que llamaron la

atención por sus aptitudes, por su físico y por su actitud en sociedad, y que por ello es tuvieron en el punto de mira siempre. WARHOL parece buscar eso mismo, pero no sabremos hasta qué punto pudo sentirse identificado con la imagen general que transmitía.

FREUD y CHUCK CLOSE también muestran cuerpos desnudos masculinos, incluidos los suyos propios, autorretratos de desnudos integrales en el caso de FREUD quien más se arriesga con el desnudo explícito en general, y ambos, en este caso dan un mismo tratamiento a los cuerpos masculinos que a los femeninos, sin distinciones de poses, técnicas, composiciones, o incluso actitud, etc.



Primero de los TRES ESTUDIOS
PARA AUTORRETRATO, 1975.
BACON.



REFLEXIÓN (Autorretrato), 1985.
FREUD.



AUTORRETRATO, 1968. CLOSE.

Las obras seleccionadas sobre estas líneas muestran los autorretratos de FRANCIS, LUCIEN y de CHUCK desnudos parcialmente, como en el caso de WARHOL como Drag Queen con la sábana (y "a lo Marilyn"), por ello hemos creído interesante mostrarlos en este apartado, pese a que más adelante nos centraremos, dentro de estas relaciones analizadas entre los 9 artistas, en sus autorretratos como punto en común.

El estudio para autorretrato de BACON, está en la línea de los numerosos autorretratos (pero siempre vestido, muchas veces con corbata y camisa, o con el cuello de su chaqueta, estilo roquera, subido) al que nos tiene

acostumbrados, en el los prima la descomposición de los rasgos principales, aunque logra mantener lo más importantes para su reconocimiento; además prima la carnalidad, el color carne rosada del que tanto gustaba, como para enfatizar lo que somos, materia, carne desechable al fin y al cabo.

Respecto a los otros dos autorretratos que le acompañan, el de FREUD y el de CLOSE, ambos rostros miran al frente, como exhortando al espectador, serios y con pose desafiante. El autorretrato de BACON podría ser un sueño o una pesadilla, pero en todo caso su presencia no nos intimida, aunque nos impresione la desfiguración; en los autorretratos de FREUD o CLOSE, vemos la huella de la realidad, hay un gran intento de veracidad y verdad en ellos, tanto por la técnica empleada, como por la penetrante mirada de los autores.

Entre los tres, y en el orden en que podemos verlos, de izquierda a derecha, observamos una especie de gradación de conexión con lo figurativo y pictórico, de lo más plástico y conceptual, (basado en el trazo y la gestualidad) a lo más hiperrealista (cercano a la fotografía), pasando por el estilo más puramente pictórico y realista (matérico).

11.1.3. El cuerpo mortificado y la muerte.

En relación al tema del cuerpo mortificado o la muerte y sus derivantes, como ya hemos ido viendo, muchos de nuestros artistas seleccionados no dudan en mostrarla explícitamente, por ejemplo en GOYA con los horrores de la guerra (en sus grabados) y en sus pinturas negras, en BACON en la violencia de muchos de sus autorretratos, WARHOL (con sus series de serigrafías de fotografías de muertes violentas, asesinatos y accidentes) FREUD con la representación de lo abyecto y RICHTER con las muertes de los jóvenes de Baader-Meinhoff, DURERO, pese a ser el representante del Renacimiento en Alemania tampoco escapa a la representación de la violencia de la muerte, aunque con excusas temáticas concretas.

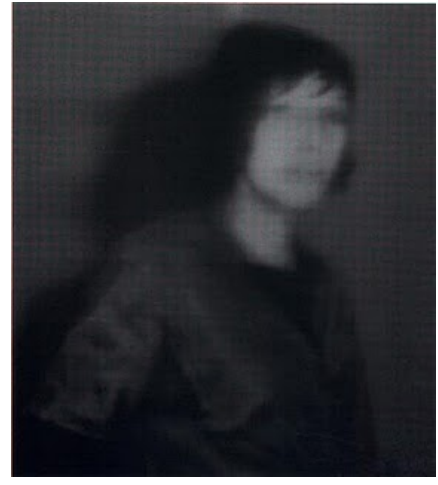
En estas tres obras podemos ver puntos de contacto entre DURERO, FREUD y RICHTER:



CRISTO CORNADO DE ESPINAS, 1503. DURERO. Dibujo.



ESBOZO PARA REFLEJO CON NIÑOS, 1965 (autorretrato). FREUD. Grafito.



CONFRONTATION I (Serie sobre BAADER-MEINHOFF), 1988. RICHTER. Fotografía pintada.

En el primer dibujo, de DURERO encontramos el sufrimiento humano emboscado en lo religioso. El personaje de Cristo doliente por la corona de espinas puede ser el autorretrato del propio DURERO, en la época de mayor hipocondría, convencido de encontrarse en uno de los estados de los cuatro humores, en el melancólico, por lo que se identifica con el sufrimiento de Jesucristo en la cruz.

El segundo dibujo, de FREUD, un detalle del autorretrato posterior de "Reflejo con niños" (sus hijos), muestra el sufrimiento humano en la vertiente interior y personal.

Mientras que el tercer retrato muestra el sufrimiento humano por los demás, por cuestiones políticas y en otros, como en el caso de los asesinatos y suicidios (en extrañas circunstancias) de parte de la cúpula de la banda de Baader-Meinhoff.



SATURNO DEVORANDO A SU HIJO, 1820 – 1830, GOYA. Museo del Prado, Madrid.



MAÑANA SOLEADA, OCHO PIERNAS, 1997. Lucian FREUD. Colección privada, Londres.

Respecto a los dos cuadros siguientes, “Saturno” es una de las siete “Pinturas negras” de GOYA, que decoraban unas de las salas situadas bajo la *Quinta del Sordo*. La interpretación de esta obra restaurada ha sido la base para el desarrollo de distintas hipótesis sobre su significado.

A GOYA, quien estuvo a punto de morir en 1829, a causa de la enfermedad, la melancolía estuvo a punto de afectarle especialmente, y vio en Saturno no sólo el símbolo de su propio estado de ánimo, sino también de su ancianidad. De forma similar, Glendinnig piensa: “que el haber llegado a los setenta es lo que le hace al artista decorar la quinta como la casa de “*Saturno*, donde rige la melancolía”. Salas también destaca “la alusión de las pinturas de

la planta baja a las circunstancias personales de GOYA, quien las convirtió en un terrible juicio sobre sí mismo, sobre su compañera y sus relaciones mutuas”.

Según Nordström: “otra afinidad de GOYA con *Saturno*, es la relación con el genio creativo y oneroso del artista”. Moffitt también señaló la relación entre la melancolía saturniana y los rasgos psicológicos del artista, y a que pensaba que el genio creativo de éste nacía de la influencia de *Saturno*”. Para Nordström, Como para Angulo y en general para los que han estudiado la sala de debajo de la *quinta del sordo*, “*Saturno* es la piedra angular que explica el conjunto, e impone el color negro de la melancolía en la sala y la temática del resto de las escenas”.

Müller ha estudiado la relación señalada por Angulo entre “*Saturno devorando a su hijo*” y el día de la reunión de las brujas, y ha visto en el dios una imagen de Satán que tendría su correspondencia en la sala con “*El aquelarre*”, al ser el sábado por la noche cuando se congregan las brujas en torno al diablo. Trae a colación representaciones contemporáneas similares de Flaxman y Füssli, y distingue en *Saturno* connotaciones políticas que lo convertirían en una metáfora del Santo Oficio. González de Zarate, también le da un significado político, y cree que alude a Fernando VII, que no duda en destruir a su propio pueblo para conservar sus privilegios.

En cuanto al origen de la figura de “*Saturno devorando a su hijo*”, Santiago Sebastián puntualizó: “que se forjó en la Edad Media, y que el tipo humano de temperamento sombrío, o saturniano, responsable de los males que azotaban a la humanidad, era una de las representaciones favoritas de los artistas bajomedievales”. Pero es en “*Saturno devorando a su hijo*”, de *Rubens*, donde se ha visto la fuente directa del *Saturno* de GOYA, aunque no dejan de haber diferencias, y a señaladas por Licht: “el *Saturno* de *Rubens* es un protagonista heroico, principio del caos, que va replantado por un mundo mejor; mientras que en el de GOYA es el diablo o el mal, y representa el caos como principio y fin de la vida”.

Opinamos al respecto, y estamos de acuerdo con González de Zarate, que el mensaje de GOYA tiene un significado político y su *Saturno* es un

pretexto para ocultar la verdad. Sobre lo que realmente quiere expresarse el pintor es sobre las “barbaridades” que cometemos los seres humanos en las guerras, sobre el animal que hay dentro de nosotros, lo crueles y bestias que somos: matando, decapitando, torturando, y lo horrible que son las guerras. El artista, en el exilio al final de sus días, representa en ese cuadro La Guerra, y el mal de la humanidad y su vergonzoso comportamiento. Podemos mencionar como metáfora, que “Saturno devorando a su hijo” representa un acto de animales (que se devoran unos a otros), y por tanto los hombres se comportan como “animales” en las guerras.

GOYA vivió una dura etapa en la historia de España, vio cinco reinados y la invasión francesa por Napoleón en 1807. Manifestando su profunda reprobación contra la ciega locura de todo conflicto, y también su fe en el liberalismo, a través de la durísima denuncia contra el poder constituido y la Iglesia, GOYA renueva profundamente el panorama pictórico español de su tiempo y su influencia se prolonga más allá de nuestras fronteras.

Además, se le puede considerar precursor del pre-Expresionismo en las “Pinturas negras”.

Es curioso que el grabado de *Estampas maestras*, “Melancolía I”, explícita, en este caso, de DURERO, también la ejecutará hacia el final de su vida, en 1514, con 43 años (murió con 57), y es tétrica y maestra. En este caso, la melancolía como temática, sería el nexo entre ambos artistas, DURERO y GOYA.

Respecto a “Mañana soleada, oc ho piernas” (1997), de LUCIAN FREUD, aparece Pluto, un perro y el pintor David Dawson (el ayudante de FREUD. El pintor parece plantear la siguiente cuestión: “¿Qué hacer con el espacio de debajo de la cama?”. Tradicionalmente debajo de la cama se esconden un orinal y un par de zapatillas. Según el artista, utilizó las piernas de David porque quería organizar los elementos del cuadro en el movimiento y simular “un aspecto desordenado”. En esta representación vemos que con el realismo que es tan pintados los cuerpos desnudos del modelo y el perro durmiendo, LUCIAN resalta la fealdad de las imperfecciones del cuerpo

humano. Los dos desgarrados cuerpos, carnes de cualquier voluntad estética, resaltan la materialidad de la carne presentándola de forma casi obscena. Esta es una cena representada desafiando las convenciones sociales y nuestras preguntas al respecto son: ¿Ocho pueras son dos mantas?, ¿el perro durmiendo en la cama es objeto de las fantasías sexuales del pintor y la persona invisible debajo de la cama, siendo el deseo oculto del artista de ser él mismo el amante de su ayudante?, ¿es un mensaje erótico y provocador con un mensaje homosexual? Nuestra respuesta como hipótesis es que “sí”, y que el pintor no solamente quiere expresar “desorden” en su cuarto y estudiar los cuerpos de manera científico-analítico y la expresión pictórica de las “carnes vivas” de hombre-animal y compararlas simplemente, su mensaje es más profundo y oculto, pero habría que preguntárselo personalmente al artista.

Etimológicamente, lo abyecto es lo *rechazado*, lo expulsado. En este sentido, se trata de un concepto casi pasivo. Julia Kristeva reinterpreta el término enfatizando su carácter transgresor:

“Lo abyecto está emparentado con la perversión (...). Lo abyecto es perverso pues no abandona ni asume una prohibición, una regla o una ley; pero las altera, corrompe; se sirve de ellas, las usa para mejor negarlas (...) se lleva a cabo una travesía de las categorías dicotómicas de lo Puro y lo Impuro, de lo Prohibido y del Pecado, de la Moral y lo Inmoral”.²³⁹

Lo abyecto afecta al orden simbólico, nos enfrenta a la fragilidad del ser humano, a su frontera con la animalidad. Cuando los contornos del cuerpo son más y más difíciles de delimitar, la noción de identidad deviene evanescente y cambiante, se modifican las relaciones entre el mundo interior y exterior; el cuerpo ya no es considerado como un sistema cerrado, se desmiembra y pierde la unidad. La abyección también amenaza al orden social y cuestiona la colectividad planteando una mixtura de lo tolerante y lo pensable, de lo posible y lo inadmisible para las reglas que ordenan la existencia de la comunidad. Julia Kristeva piensa que:

²³⁹ KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982, p. 23.

“La abyección es, en definitiva, el otro lado de los códigos religiosos, morales, ideológicos, sobre los cuales reposa el sueño de los individuos y la tranquilidad de las sociedades”.

Es manifiesto que a FREUD siempre le ha motivado un impulso pornográfico, consciente de que este terreno puede llegar a descalificarse toda la seducción, apareciendo en su lugar, como ya advirtiera Lacan, la angustia. En este sentido, la entrega al goce obscuro puede implicar la mezcla de “lo extraño” con lo cotidiano, del mismo modo que están fusionados el placer con la condena y el amor con el sentimiento de estar aprisionado. Hablamos de un erotismo –no podría ser de otra manera- abyecto y obscuro que en ocasiones nos hace recordar las reflexiones de Artaud y Bataille.

“La obscenidad significa el trastorno que desarregla el estado de los cuerpos conforme a la posesión de sí, a la posesión de la individualidad duradera y afirmada”. Decía Bataille.

Recordemos en este sentido que Bataille considera que la dialéctica entre transgresión y prohibición es la condición y aún la esencia misma del erotismo y que, por la misma razón aquello a lo que Artaud llamaba “crueldad” era una técnica para rehacer al hombre haciéndole pasar una vez más, la última, por la mesa de la autopsia:

“El hombre está enfermo porque está mal construido”, según Artaud.

Por eso, una de las formas de violencia –física y psicológica- más extremas puede ser la desnudez, habitual en las pinturas de FREUD y BACON.

Artaud dice de ella que es un estado paradójico de comunicación o mejor un desgarramiento del ser, una ceremonia patética en la que se produce el paso de la humanidad a la animalidad: “La acción decisiva es ponerse desnudos. La desnudez se opone al estado cerrado es decir al estado de existencia discontinua. Es un estado de comunicación que revela la búsqueda de una continuidad posible del ser más allá de un replegarse sobre sí”.

En un mismo sentido, es importante destacar la condición teatral de gran parte de las obras del pintor.

Hombres y mujeres, entre los que destacan actores de contundente presencia escénica, tienen a menudo una fuerte implicación en el espacio de sus cuadros.



PINTOR TRABAJANDO. REFLEJO (Autorretrato), 1993. FREUD. Colección privada, Londres.

A la edad de 70 años FREUD considera que ha llegado el momento de retratarse desnudo en “Pintor trabajando, reflejo”, 1993, y comenta que resulta

difícil. Este autorretrato es a la vez un reto y una sumisión; muestra su cuerpo entero desnudo, como si fuera, pero como si estuviera contemplando o copiando su reflejo en el espejo; pero al aparecer pintando con la mano derecha en realidad suponemos que se ha basado en una fotografía (porque si no, si copiara directamente de un espejo ante sí, mostraría la inversión del reflejo y pintaría con su mano izquierda, y no es zurdo que sepamos); blande la espátula como un arma a la altura del hombro a modo de saludo o de burla, y muestra su palmeta. Pero, ¿por qué lleva unas botas pues?, ¿es para protegerse contra las astillas del suelo de madera de su estudio o el pintor nos quiere transmitir que quiere morir con las botas puestas?, es decir, pintando. En este caso, las botas serían una metáfora de un trabajador incansable de la sociedad y las podemos comparar con el cuadro de Van Gogh, “Las botas”, que tenían un significado simbólico para demostrar al público lo duro que era el trabajo de los campesinos y también eran un signo de pobreza. De todas las maneras esta representación, bajo nuestro criterio resulta como una *performance*, pero no en directo. La imagen del pintor desnuda nos emociona de una manera especial. Se le ve mayor, desamparado y nos desconcierta, nos perturba, nos intriga, nos conmueve y nos implica de alguna manera total, de cuerpo a cuerpo estamos, solos, él y nosotros. FREUD se presenta ante nosotros en cuerpo y alma. Es una autoafirmación radical. Nos convertimos en “voyeurs”, intrusos de su intimidad.

Además, visto desde la perspectiva de hoy, es sabido que el espejo inquieta y suele devolver una imagen que muchas veces nos parece ajena, propia de otro, aunque nos estamos mirando en él. A veces, es como si la imagen que el espejo nos ofrece le perteneciera, como si siempre hubiera estado con él, como en una pintura, en un dibujo o en una fotografía, pero es un sueño o una pesadilla. No es verdad que eso ocurra, aunque la idea sea seductora, porque el espejo es siempre cruel y acoge a cualquiera, a todos, y, a la vez, renuncia a todos, reflejando solamente el azar o el instante, precisamente lo que nos atormenta o consuela. Es más, muchas veces recordamos más nuestro rostro revelado por un espejo que el real o pintado, el que lo miró y se miró en él. Y es que el espejo rechaza y acoge al tiempo, por

eso intriga. ¿Son retratos las imágenes y rostros que vemos cuando miramos un espejo?

Sabemos que no son ni retratos ni autorretratos, ya que la verdad de los que vemos es pura ficción, artificio, que desaparece al irnos de su superficie: son sólo recuerdos desordenados, emociones, tumultos, desengaños, sueños o reconocimientos circunstanciales que sabemos que nunca han de volver. Esa cotidiana angustia de lo que se marcha necesariamente, la identidad, nosotros mismos, parece haber olvidado a los artistas a retratar a otros y a autorretratarse, fijando la imagen del retratado con diferentes intenciones, incluso la de resolver el parecido. Tal vez por eso, el retrato sea mucho más que un género artístico, como la pintura de tema histórico, religioso o de naturalezas muertas y, en consecuencia, haya pervivido en la historia y el tiempo, incluso durante las Vanguardias del pasado siglo XX. Y es que seguimos, metafóricamente, mirando los espejos, y en su ausencia los quisiéramos cerca, o al menos buscamos siempre la simulación, una representación, a falta de la del espejo, del dibujo al boceto, de la pintura a la fotografía, y, así, hasta los nuevos medios y soportes.

Podemos observar en el pensamiento de FREUD, cierta influencia de los teóricos del existencialismo; Sartre (1905-1980) y Heidegger (1889-1976). Este autorretrato es “una representación de la sociedad, en general, del ser humano”, y nos muestra su tremenda soledad.

12. DE LOS ROSTROS DE EL FAYUM A LA TECNOLOGÍA DIGITAL.

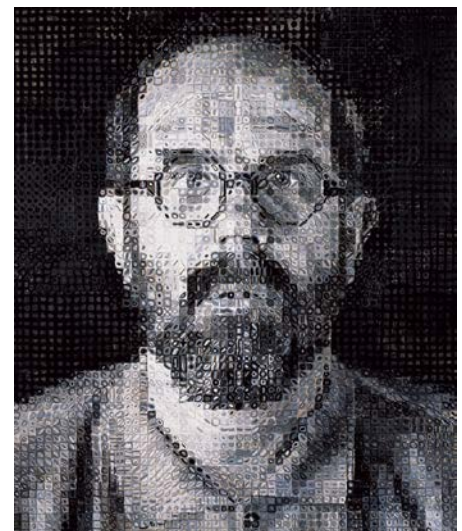
Como resumen de nuestro estudio del retrato en los primeros capítulos, hasta los retratos de nuestros pintores contemporáneos seleccionados a partir de DURERO, REMBRANDT y GOYA (como pre-contemporáneos o visionarios de este retrato actual), proponemos un rápido repaso del retrato desde El Fayum, punto de arranque del retrato, como género que podemos decir, consolidado.



ARTEMIDOROS, detalle del retrato funerario sobre sarcófago, de madera, romano en El Fayum, S. II d. C. Museo Británico de Londres.



MARILYN MONROE DORADA, 1962. WARHOL. Serigrafía, acrílico y óleo sobre tela. 211,4 x 144,7 cm. The Museum of Modern Art, N. Y. Donación de Philip Honhson.



AUTORRETRATO, 1991. CHUCK CLOSE. 100 x 84cm. Óleo sobre bastidor.

La primera obra del grupo mustrado sobre estas líneas retrata a Artemidoros, y es una de las numerosas pinturas funerarias encontradas en

Egipto, en la zona de El Fayum²⁴⁰. Mira hacia nosotros de forma abierta, directa y bella, como si de un retrato contemporáneo se tratara.

En la composición del retrato de “Marilyn M. dorada” (1962), ya analizada, rodeada de un gran espacio dorado, WARHOL emula al icono bizantino, y este detalle, entre irónico y mitificador, nos evoca a la aureola de misticismo y religiosidad que tiene él mismo en sus autorretratos cuando se representa con las calaveras.

Con la relación que establece entre la muerte de Marilyn y la representación de su rostro como en una imagen iconizada, WARHOL se remonta a unos de los orígenes del retrato, como los de los rostros de El Fayum, donde el semblante del recién enterrado, es traspasado a imagen para ser recordado por los vivos. Así, el artista nos pide que recordemos a la aun joven Marilyn retrotrayéndose a la forma más poderosa para ello, el icono; como este pasó a través de los romanos al Imperio Bizantino y a su vez éstos lo transmitieron al arte religioso del cristianismo ortodoxo de Rusia, aquí nos detenemos brevemente para tomar un nexo importante autobiográfico en este uso del icono por parte de WARHOL, porque hemos de recordar el origen checo de la familia, siendo WARHOL la primera generación nacida en EEUU. De manera que en WARHOL está, de forma “natural”, posiblemente en su subconsciente, o en su propia retina, el uso del icono por compartir la cultura checa la religión cristiano ortodoxa (o bizantina).

En el caso de Marilyn, no debe extrañarnos pues, que WARHOL le mostrara su querencia y veneración exaltando su figura en muerte con esta tradicional y emblemática forma de representación; WARHOL convierte de esta manera a la actriz en un auténtico símbolo, contribuyendo al halo de mito con que se le ha coronado hasta hoy día.

Como el comisario J. Camilo Sierra cuenta sobre el icono: “Los iconos, de forma muy diferente, enlazan lo divino y lo humano y dejan sobre la tierra el

²⁴⁰ Como ya explicamos en el capítulo 3, los rostros que acompañan a las momias del valle de El Fayum (siglos I a III d. C.) pueden considerarse como una de las puertas hacia el retrato individual, pero también hacia el icono, apareciendo como máscaras sobre el sarcófago del difunto, que representaba el tránsito a la posteridad y constituían la identificación del cadáver portante.

universo celestial para contemplación del habitante común. La relación entre ambos está dada más desde el punto de vista de forma que de contenido.”²⁴¹

Otro dato que acerca el icono de WARHOL a los de El Fayum es el hecho de que estos estaban representados hacia los treinta años, y Marilyn murió con treinta y seis años tan sólo.

Respecto al “Autorretrato” de CHUCK CLOSE (1991), en relación a los dos anteriores retratos, podemos decir que es táctico claro que el artista tiene presente toda la carga representativa y simbólica que tiene un retrato a las puertas del siglo XXI. Quizás, junto a FREUD, sea uno de los artistas vivos que más han aportado al retrato contemporáneo, que han sacado más partido y han resumido en sí mismos, toda la tradición desde El Fayum hasta nuestros días, pasando por los efectos renovadores tan importantes de las Vanguardias.



AUTORRETRATO (detalle), 1991. CLOSE. 100 x 84 cm. Óleo sobre bastidor.

En este autorretrato, CHUCK se retrata con una expresión de foto de carnet de identidad, pasaporte o similar, donde se posa, normalmente, de forma impersonal y mirando al frente sin saber bien dónde posar la mirada. Es

²⁴¹ SIERRA RESTREPO, JUAN CAMILO. *Op. cit.* p. 23.

la recreación, la puesta en escena o la *performance* (como y a hemos mencionado en el anterior bloque, en el capítulo dedicado a él) de quien posa para una foto utilitaria, para una documentación exigida y muchas veces engorrosa. No hay nada de misticismo, no hay un componente de narcisismo claro (coquetería), ni una idealización (como en el caso de Artemidoros, con la corona y el pelo al modo patricio y noble), o mitificación (como en el caso de la iconización de Marilyn). Solamente hay una sutil deformación (la fragmentación que imita al vidrio digitalizado) que no llega a ser tampoco como los distorsionados movimientos de BACON, ni la incisiva recreación en los rasgos anatómicos y carnales de FREUD, o el romanticismo nuevo de RICHTER difuminándose, o PICASSO dividiéndose en varios y asemejándose a un monstruo.

CLOSE se retrata con una mirada que intenta ser aséptica, pero que resulta ser de lo más directa. Pero el imitar esa distancia que da el uso de la tecnología, resulta un choque frontal hacia nuestra curiosidad por conocer el rostro real del autor. Parece que CLOSE apela a nuestros sentidos en un truco de magia: aquí estoy yo, a primera vista, como en una foto rápida de estudio más, impresa bajo las coordenadas de un ordenador que imita el efecto de fragmentación de las vidrieras de moda en los años 80-90; pero cuando nos fijamos un poco más, resulta que es una pintura que imita a una obra digital, que a su vez imita a una foto de carnet impersonal.

Pero, sin duda, nadie que quiera pasar desapercibido realmente, se retrata de forma impersonal imitando a una foto de carnet a tamaño 100 x 84 cm. La apariencia de copia de la realidad, en lo que CHUCK se convierte en un maestro una vez más, creará controversia, y creará reflexión en torno a la apariencia y el ser real. Y en torno a las nuevas tecnologías digitales y la mano del artista, donde siempre estará el verdadero arte "auténtico".

CHUCK CLOSE, al igual DE REMBRANDT, PICASSO, WARHOL o BACON, se transforma en sus autorretratos. Si REMBRANDT se auto representaba como San Pablo, o Zeuxis, PICASSO como GOYA (o Velázquez en sus grabados) y WARHOL se travestía en una mujer rubia en sus auto-

polaroids, CLOSE se transforma en un ser “normal”, anónimo, para una foto que acompañará un número en cualquier ficha o documentación oficial.

13. LA POÉTICA ROMÁNTICA CONTEMPORÁNEA EN LOS RETRATOS DE WARHOL Y CLOSE

Después de analizar los retratos de WARHOL y CLOSE, opinamos que hay cierto Romanticismo en ellos, y podemos argumentarlo con esta comparación como ejemplo, entre la “Marilyn M . dorada” de WARHOL, y “Leslie”, de CHUCK CLOSE:



Marilyn Monroe Dorada, 1962. WARHOL. Serigrafía, acrílico y óleo sobre tela. 211,4 x 144,7 cm. The Museum of Modern Art, N. Y. Donación de Philip Hohnson.



Leslie (su mujer), 1972-1973. CHUCK CLOSE. Acuarela sobre papel y lienzo (184,2 x 144,8cm). Colección particular. Nueva York.

Esta poética romántica (neo-romántica), también observada en RICHTER anteriormente con más evidencia, no es comparable no obstante, (queremos puntualizarlo) al Romanticismo de los retratos de REMBRANDT o GOYA.

Mientras que el retrato de la mujer de CLOSE, Leslie, tiene una aureola de un romanticismo ecléctico pero presente, por la mirada lejana, que recuerda más bien al sentimiento de muchas damas representadas por los Prerrafaelitas, pero no deja de mostrar a una mujer normal y contemporánea al autor, el retrato de la “Marilyn dorada” de WARHOL parece querer trascender de manera casi mística, jugando de forma enrevesada (como un “más difícil todavía” del circo) con el tema del mito y la fama llevados al máximo nivel. Esta versión de Marilyn sobresale de la serie de retratos realizados sobre ella entre 1962 y 1967, por su estética general y, como apunta Lourdes Cirlot, porque “esta obra de gran formato en la que el rostro de la famosa actriz aparece centrado sobre un fondo de color dorado a la manera de un icono bizantino” resulta impactante y más bello en esta composición, pese a que el rostro de la actriz es el mismo que en las demás telas que reprodujo WARHOL. La cara de la actriz es tapintada con llamativos colores (como los otros retratos) rosa, amarillo, rojo rubí y turquesa, y fue realizado tras la noticia de la muerte de la actriz. Según cuenta también Cirlot en su mismo escrito, “WARHOL elige una fotografía de Marilyn publicada en blanco y negro, tomada de la película Niágara. A partir de aquel momento WARHOL repetirá el rostro de la actriz desaparecida en muchas telas e, incluso, llegará a tomar de mismo el fragmento de la boca para plasmarlo en *Marilyn Monroe’s Lips*”²⁴².

Las dos obras, realizadas con diez años de diferencia, representan a mujeres bellas, saludables, con un halo de misterio o inaccesibilidad, muestran un ideal de mujer en su presente; para WARHOL Marilyn debe ser una diosa a la que alatarizar o iconizar (como es el caso), y a que la mujer o la belleza femenina, es algo inalcanzable para él (aunque se travista e inmortalice en autorretratos como ellas); para CLOSE Leslie puede ser una musa, la mujer a la que ama y a quien quiere mostrar cómo la ve, joven y tímida.

²⁴² CIRLOT, L. Andy Warhol. Ed. Nerea: Hondarribia, Guipúzcoa. 2001, p. 27.

En otro plano de análisis, la Marilyn dorada es la mujer inalcanzable, y Lesly la mujer que cualquier hombre podría tener como esposa. Y lo que nos parece interesante de esta comparación es que ambos retratos son posibles (y tuvieron éxito) en el mismo siglo XX, aun siendo tan diferentes en técnica, proceso artístico, concepto y estética.



LAS DOS MARILYNS, 1962. A. WARHOL.
Colección particular.



MARILYN MONROE'S LIPS, 1962. WARHOL.

El retrato de la Marilyn dorada forma parte del componente mitificador de la obra de WARHOL hacia esta actriz y en general hacia los rostros a los que proporcionó ese carácter de endiosamiento que significa el ícono. En este caso, iconiza a la actriz, para acercarla a su propio santuario de personalidades, pero también la hace más accesible al público, a "sus fieles"; además, realmente la pone dentro del marco de un ícono bizantino, aludiendo de nuevo a la historia del arte y las ideas, al que no es nada ajeno WARHOL, mencionado cuando hablamos de su relación con Beuys, y pese a la continua apariencia de persona frívola, apoyada por sus famosas declaraciones, que insistentemente él quería exhibir para apoyar esta imagen vacua y superficial que pretendía proyectar de sí mismo al exterior.



MARILYN MONROE DORADA, 1962. WARHOL. Serigrafía, acrílico y óleo sobre tela. 211, 4 x 144, 7 cm. The Museum of Modern Art, N. Y. Donación de Philip Hohnson.

14. RELACIONES ENTRE LOS NUEVE ARTISTAS

Hemos observado numerosos puntos en común entre DURERO, REMBRANDT, GOYA, PICASSO, BACON, FREUD, WARHOL, RICHTER y CHUCK CLOSE.

14.1. Generalidades: temáticas, elementos y procesos en común.

14.1.1. El ser humano (expresión, individualismo y sociedad).

Entre los trabajos de los nueve artistas mostrados hemos encontrado caminos transversales, a veces ocultos, que unen diferentes épocas y estéticas globales, posicionamientos y actitudes, pese a la distancia cronológica que les separa. Uno de estos caminos que cruza por la obra de todos ellos es, por ejemplo, el observar que el ser humano, empezando por su faceta física (como modelo propio del artista retratista, lógicamente) y siguiendo por los psicológicos hasta la autorrepresentación, es especialmente importante para todos ellos.

Y parece quedar claro que también hoy día, los retratistas contemporáneos desean contribuir y dar su visión sobre esto, siendo algo que no pasa de moda, y que incluso, este interés por el ser humano, con toda su complejidad, está en pleno auge.

Las crisis de la existencia humana, guerras, amor, muerte y dolor, éxitos, *glamour*, lujo, erotismo y derrotas, temáticas presentes en la literatura y en las reflexiones de pensadores y estudiosos del saber humano, y hoy, en el

cine y otros medios de comunicación, son temas comunes para todos los artistas seleccionados también, y su expresión plástica.

En general, la expresión, abiertamente, de los sentimientos personales, es una característica del arte contemporánea, tras la apertura del Romanticismo de fines del siglo XVIII, y podemos observar esto como parte de la renovación del género del retrato, así como en algunos retratistas, una nueva poética romántica (o neorromántica) específica del siglo XX - XXI.

Sobre el tema de una nueva poética neo-romántica, podemos señalar las siguientes particularidades:

1. La libertad del artista: el neorromanticismo no acata normas, y sigue libremente su propia "inspiración".
2. La libertad de los sentimientos: el amor se describe sin recelos, como una fuerza a la que no se le puede poner fronteras.
3. La intimidad se convierte en tema con la fotografía como herramienta principal en la expresión plástica visual del siglo XX y XXI.
4. Podemos constatar que el factor "parecido" se recupera tras los distintos altibajos sufridos (expresionismo, abstracción, *informalismo*) o las deformaciones de lo figurativo como las vistas en PICASSO o BACON. En nuestra investigación lo vemos en WARHOL, FREUD, RICHTER y CLOSE.

PICASSO y BACON nos sorprenden fuertemente con sus retratos y sus estilos, creando un nuevo camino para la identidad de los pintores como grupo y su propia libertad de expresión. Ellos extraen de su ser tanto lo físico como lo

psíquico en sus retratos y autorretratos, y sus transgresiones llegan de forma muy directa al público, especializado o no.

Ambos nos muestran una gran tensión en su obra y hasta, podemos decir, que nos transmiten horror y violencia de forma muy contundente, algo que nos retrotrae hacia la obra de GOYA en sus últimas etapas (de los grabados y las pinturas negras). Una vez más el drama humano es tan presente, las guerras están muy presentes en las obras de GOYA, PICASSO, BACON y RICHTER, y por tanto afecta de forma considerable a su visión del retrato, porque es una síntesis de su visión de la sociedad, singularizada en los rostros concretos, pero que se universalizan en ellos a la vez.

Respecto a WARHOL, él entendía que sus retratos tenían que considerarse como:

- Imágenes con historia (en relación con el pasado, con la historia que representan).
- Y, simplemente, personas con “glamour”, con las que pretende renovar el mundo de la imagen de su momento.

En las obras de WARHOL se reflejaban deseos, sueños de una nueva década y sus últimas obras se alimentan de imágenes de deportes, televisión, retratos públicos y políticos. O sea, WARHOL, al serializar sus retratos, y al apropiarse, para ellos, de la imagen de los media, consigue meter el retrato en el uso y consumo del arte contemporáneo de nuevo. Con él, el retrato deja de considerarse como algo a lo que sólo la clase rica, poderosa o de la élite intelectual y más culta, puede acceder, para asimilarse a la cadena de montaje industrial de cualquier otro producto de consumo (como apuntamos ya en el apartado 10.4.2.).

Tras el estudio específico de las aportaciones fundamentales de WARHOL, G. RICHTER y C. CLOSE al retrato, nos hacemos la pregunta siguiente: ¿qué importancia puede tener el latido personal y concreto, cuando la historia ya es, únicamente, historia de procesos comunitarios?

Porque estos tres artistas son Individualistas, sobre todo RICHTER y CLOSE con un lenguaje diáfano, neutro, y transparente, que nos dan una nueva significación de la autonomía del retrato contemporáneo. Y en ellos encontramos de forma preponderante y como gran aportación al género del retrato:

1. Un fuerte proceso de personalización en sus retratos.
2. Una gran tendencia a la humanización; devolviendo el protagonismo perdido a la figura del ser humano desde la Abstracción y el arte conceptual.
3. La utilización de la fotografía, que junto a la pintura, recorre una línea indefinida que seduce al espectador, formando parte de una renovación importante en los fundamentos del nuevo retrato contemporáneo.
4. El espectador se puede convertir en lector visual, pues la proporción artística se centra en la potencial capacidad de revelar algo por sí misma. Con estos artistas, principalmente, se brinda al espectador un espacio propio de interpretación abierta, pues son conscientes de una nueva posición del público ante la obra de arte.

Podemos relacionar los siguientes tres retratos de los periodos iniciales de los artistas REMBRANDT, GOYA y FREUD:



SASKIA CON FLOR ROJA, 1641.
REMBRANDT.



AUTORRETRATO, 1775. GOYA.



MUCHACHA CON ROSAS, 1947 -
1948. LUCIAN FREUD.

En primer lugar podemos observar que tanto GOYA como FREUD toman como referencia el Barroco.

Por otro lado, en las obras escogidas, “Saskia con una flor roja”, de REMBRANDT, y “Muchacha con rosas”, de FREUD, observamos que ambos representaron a sus mujeres con las mismas funciones y significados: las dos son las esposas de los artistas y confieren a las flores el poder de la metáfora, las simboliza. Además, estos dos pintores toman referencias del naturalismo en ambas obras.

En cuanto al “Autorretrato” de GOYA (de 1775), se encuentra ante un espejo y encontramos la fuerte influencia del Barroco en su mirada al espectador (recurso muy teatral), la paleta de color escogida, el naturalismo (se capta sin disimular sus rasgos, algo toscos, sin embellecer sus facciones) y a la iluminación tenebrista. Aunque también encontramos una fuerza especial y penetrante en su mirada, que denota carácter e ímpetu, una expresión de los propios rasgos psicológicos que se salen del retrato y autorretrato común y que nos evoca ya al GOYA precursor del Romanticismo.

En la obra “Muchacha con rosas”, de FREUD, y podemos observar algunas connotaciones del retrato contemporáneo: en primer lugar vemos mobiliario del momento, la butaca de mimbre, ropas y peinado

contemporáneas; en segundo lugar, el tratamiento de la cara de la muchacha, donde resalta la expresión de los ojos, como el resto del cuerpo, es antiacadémica, sin las proporciones típicas de los cánones de belleza y armonía al uso (aunque nos resulte “extrañamente” bello); FREUD, además, no está preocupado porque ella adopte una postura elegante o especial, ataviándola con un peinado y vestimenta normales; en tercer lugar, lo anteriormente comentado se ve reforzado con una visión innovadora y creativa, sin ataduras a otras formas de representación de retratos, como si FREUD se sintiera libre para representar casi simbólicamente, aunque cuidando detalles, a su mujer; sin atisbos de pretensiones de realidad pura. Es como una metáfora en sí misma. Las manos, los ojos o la boca parecen pintados de forma realista, pero no ocupan el lugar “lógico” según las normas de la armonía más académicas. Es la muchacha “idealizada”, según la visión de FREUD, con las distorsiones que su mirada selecciona. FREUD, en este retrato, ensalza (casi caricaturiza) las facciones que más le llaman la atención y cree que pueden explicar a la persona. Sentada de forma un tanto hierática, con una flor en la mano, en alto (que casi se aferra a la rosa) y la otra mano y rosa en el regazo, con la iluminación no al uso también, parece que representamos a una virgen gótica que sustituyera al niño por una flor, pero de expresión fuerte, entre asustada y dura a la vez.

En cuanto a qué tienen en común las tres obras, hemos de exponer que los tres pintores coinciden en sus primeras etapas en la utilización de esas capas de pintura en las capas, lisas, a las que luego hacen superposiciones de otras finas capas de pintura. Además, los tres iluminan dramáticamente (teatralmente) a sus personajes y los dotan de una fuerte expresividad que no deja indiferentes a los observadores, retratan su psique y a la vez expresan lo que sienten por ellos, es decir, los tres artistas nos narran sus sentimientos por los modelos (incluido GOYA como autorretratado) a la vez que muestran los sentimientos de los propios personajes. Esto nos hace verlos enigmáticos y cargados de una doble fuerza.

14.1.2. La mujer (de la mujer ideal a la mujer cotidiana).

Por otro lado, todos los artistas, como otro gran punto en común, muestran a la mujer según sus gustos personales. Pese a que, en concreto DURERO, REMBRANDT o GOYA, han mostrado a la mujer con los rasgos de cada una de sus épocas, y en cierto modo han contribuido a un ideal de mujer, o un ideal concreto para nuestros días (clásico para nosotros y a), también es cierto que siempre intentaron eludir el ideal de belleza basado en ideas platónicas. De manera que podemos decir que todos han contribuido a mostrar a la mujer de su tiempo, también tal cual, como ya señalamos en el capítulo anterior²⁴³ (capítulo 11). Todos los artistas han representado a la mujer (y retratado) desnuda, menos WARHOL, de quien no se conoce ni ningún desnudo integral femenino (aunque tampoco masculino). Todos ellos retratan a una mujer basada en mujeres conocidas, amigas cercanas (como BACON), amantes o relaciones personales, como en el caso general del resto de artistas estudiados. Y en todos, desde luego, encontramos un elemento que los une: esa búsqueda de intimismo e intimidad. En este hecho vemos una gran paradoja, porque esos retratos de mujeres realizados desde el sentimiento y el contexto de intimidad, y en los que ya observamos una pérdida total de pudor, tanto por parte del autor, como por parte de las retratadas, luego han pasado al ámbito puramente público.

Estas mujeres, a su vez, se convierten en parte de los distintos modelos de mujer que se presentan en nuestra sociedad contemporánea.

Respecto a este punto, tras PICASSO, el pintor que más diferentes modelos de mujer, y desde distintas temáticas, técnicas, y puntos de vista muestra sus retratos femeninos será RICHTER.

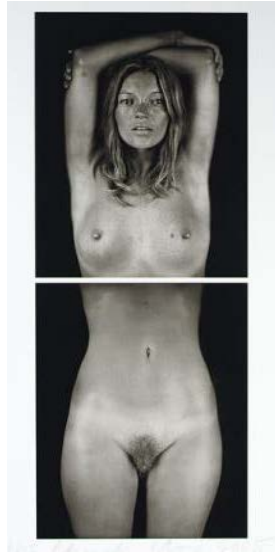
²⁴³ Desde la p. 487 de la presente tesis doctoral.

A propósito de los retratos femeninos en los pintores recientes (y vivos) tenemos que destacar el singular caso de una mujer (retratada) que parece haber comprendido la importancia del retrato pictórico (no sólo del fotográfico) por parte de los grandes pintores de nuestro tiempo, como antaño. Se trata de la modelo inglesa Kate Moss. De ella mostramos aquí las distintas visiones que se muestran en múltiples retratos. El último no es de ninguno de los pintores de nuestra investigación, el *graffitero* Banksy, pero debido a la clarísima alusión a la obra de WARHOL y sus retratos de Marilyn Monroe, hemos creído interesante aportarlo a estas conclusiones por su significativa carga de triple fetichismo (por la alusión a Marilyn, al estilo warholiano, y por la modelo del retrato en sí); el primero es el conocido y cotizado retrato (por popular y aireado en los distintos medios de comunicación del corazón y de las subastas) que FREUD hizo de la modelo cuando estaba embarazada (uno de varios realizados), y el del centro es parte de la serie de los seis daguerrotipos, como retratos deconstruidos, de CHUCK CLOSE, y que solemos ver formando distintas composiciones en sus partes, como la que mostramos en el capítulo 10, en el apartado dedicado al serialismo y WARHOL²⁴⁴:

²⁴⁴ En la p. 316 de la presente tesis.



RETRATO DESNUDO (Kate Moss), 2002.
FREUD.



KATE MOSS, 2003. CLOSE.
Serie de seis daguerrotipos.



SEIS RETRATOS DE KATE
MOSS (serie), 2005. Banksy.

También mostramos la imagen de FREUD retratando a la misma modelo, en una de las distintas poses en las que posó para él. Aunque el retrato mostrado más arriba es el más conocido y que se vendió a un desconocido comprador.



Fotografía de FREUD pintando a la modelo Kate Moss.

La Kate Moss de CLOSE, el más joven de los artistas aquí estudiados, aporta la innovación técnica. Tecnológica en este caso. Pero sigue sus procedimientos de los 60 en esencia.

14.1.3. Medios de comunicación y fotografía.

Respecto a las técnicas contemporáneas y los procesos de creación, otro punto donde encontrar la relación entre los artistas seleccionados para esta tesis, es interesante señalar la coincidencia de PICASSO, BACON, RICHTER y WARHOL, incluso CLOSE (aunque sean fotos hechas por el mismo, y no periódicos) en la utilización de la imagen de prensa (recortes en papel) en sus procesos de trabajo. Y también coinciden en utilizar, para el hecho artístico, tanto conceptos, procesos, herencias, formas, ideas, y temáticas extraídas de los medios de comunicación, como la fotografía (concepto y técnicas y materiales) en sí.

Este hecho, confiere a estos artistas también un nexo visual y de trasfondo que habla mucho de su estar en el mundo, de su implicación en la realidad cotidiana y de su afán por conectar con el público del momento, o, al menos, demuestra su interés por los acontecimientos y temas de su propio momento histórico.

Es curioso, cómo tanto WARHOL como BACON y RICHTER utilizan la fotografía de manera importante para mostrar el lado más crudo de la realidad, o al menos el más morboso. Quizás esto tiene que ver con la relación primigenia (y tema de debate eterno) de la veracidad (o incluso distorsión) de la imagen fotográfica frente a las otras artes visuales.

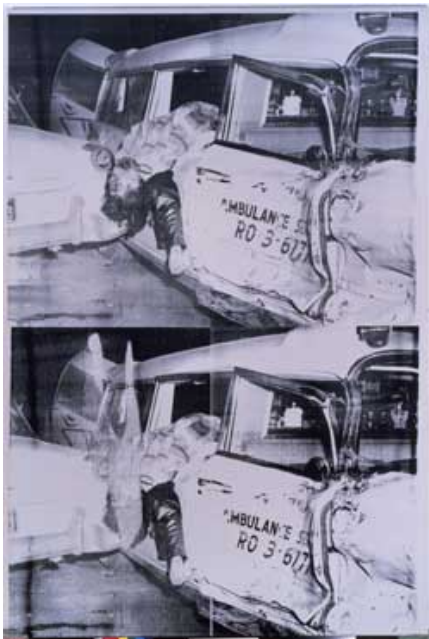
El realismo brutal de las imágenes de prensa de accidentes o asesinatos ha sido una fuente continua de inspiración, en el siglo XX y XXI, para los artistas, y en concreto para los nombrados unas líneas más arriba.



Fotografías superpuestas de obra realizadas en Horta del Ebro, c. 1909. PICASSO.



Intervención sobre fotografía de revista. PICASSO.



Serie AMBULANCE DISASTER, 1963-64. WARHOL.



Serie ACCIDENTE DE AUTO, WARHOL.



Material del estudio de BACON, c. 1950.



Recortes fotográficos recopilados por RICHTER en ATLAS.



Estudio de BACON, en su estado habitual, en Londres.

WARHOL trabaja serigrafías repetidas sobre telas a partir de fotografías periodísticas de accidentes de tráfico, autos volcados, des trozados; fotos de gente saltando hacia la muerte, fotografías pintadas de sillitas eléctricas, de hospitales, de entierros, que utilizó en series como "Muerte y Desastre". Las imágenes seleccionadas de la ambulancia y el coche volcados, de sus series de los años 60 sobre estas temáticas, muestran hasta qué punto se basaba en los recorte de prensa para conformar una obra.

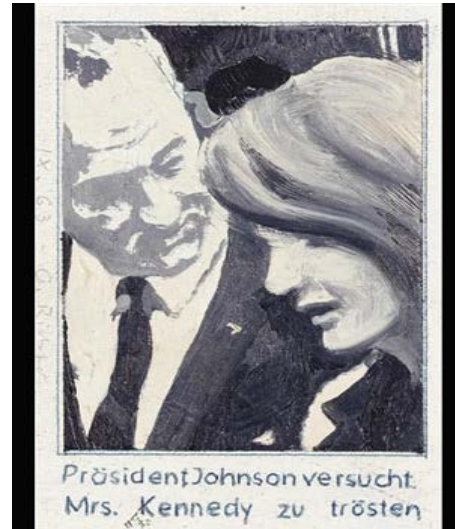
También, a parte del retrato de Marilyn sacado del periódico para sus famosas series sobre ella tras su muerte, utilizó el retrato de Jackie Kennedy afligida por la muerte de su marido tras su atentado. En la composición que seleccionamos para analizar, más abajo, observamos cómo ha utilizado distintas imágenes de momentos diferentes en la vida de la mujer del fallecido presidente. WARHOL parece querer ir más allá en esta obra, al presentar algo cercano a la narración, de un estado de felicidad a un estado de desolación por los graves acontecimientos y la pérdida de un ser querido. Parece una forma de mostrarnos su duelo, entre otras cosas, no por la carga simbólica del tema, sino por el colorido, de paleta fría (y no cálida, como en los casos de Marilyn y otros retratos o autorretratos).

Curiosamente, y para recalcar la proximidad entre la obra de RICHTER y WARHOL una vez más, y pese a la diferencia de su mensaje y finalidad, mostraremos junto a la obra de WARHOL sobre Jackie Kennedy, una de las obras de la tirología dedicada también a la muerte del presidente norteamericano, mostradas recientemente en una de las últimas exposiciones de RICHTER.

No es extraño reconocer la impronta que tuvo el hecho en ambos artistas y cómo los periódicos sirvieron de vínculo para contribuir a la conmoción que causó la muerte. El recurso de la prensa sirvió a ambos artistas, como buenos representantes del arte pop, cada uno en un continente.



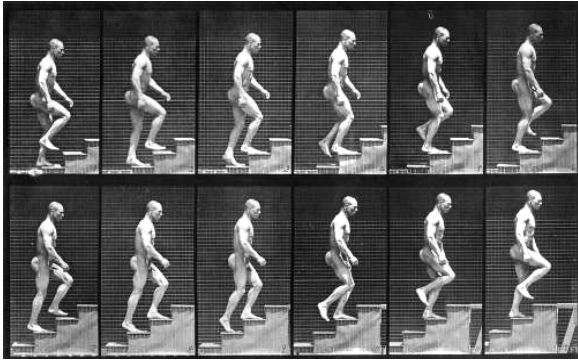
NUEVE JACKIES (Composición), 1964. WARHOL.



PRESIDENTE JOHNSON CONSUELA A MRS. KENNEDY, 1963. RICHTER.

El uso de la fotografía de prensa, y de la fotografía en general como referente, desde PICASSO (en él sólo como uso privado) hasta CLOSE, es especialmente interesante y relevante, como una herramienta más dentro de los procesos pictóricos de hoy día. De manera que la interdisciplinariedad, con el caso más relevante de RICHTER, y antes de él WARHOL, se convierte en una de las características estrella del retrato contemporáneo hasta el siglo XXI.

Es importante, también, reseñar, de nuevo aquí la relación de Muybridge con BACON y con RICHTER, a través de la revisión de Duchamp, como ya ampliamos en el capítulo sexto. Pero esta relación no es sólo importante por el uso de la fotografía como base para una idea posterior, como en el caso de BACON respecto a fotografías de Muybridge, sino también respecto al estudio del movimiento que buscan los artistas contemporáneos aun, y por la búsqueda de otra relación del retratado con el espacio, o mejor dicho, con el escenario (aquí no sólo hemos puesto ejemplos de retrato, pero nos parece interesante ensamblarlos con otro tipo de obras).



MOVIMIENTO, HOMBRE SUBIENDO ESCALERAS.
1878-1887, Muybridge. Cronofotograma.

Duchamp bajando escalera. Reproduciendo su cuadro
Desnudo bajando una escalera. 1922. Fotografía de M.
Duchamp.



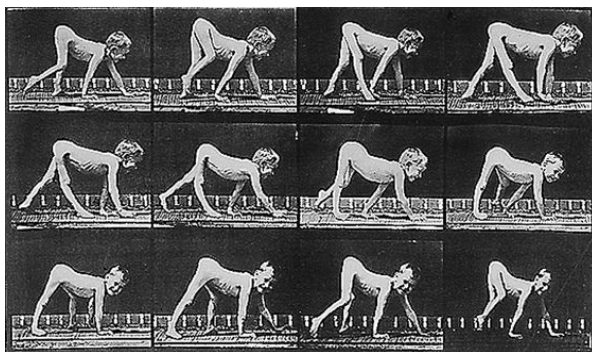
Elvis, 1968. WARHOL.

Tríptico, 1972. BACON. Tate Gallery, Londres.

Estas dos obras también denotan movimiento, la primera, de WARHOL, parece q uerer r ecordar el m ovimiento b ásico al t riplicar el negat ivo en l a

serigrafía final, el tríptico de BACON, expresa una elipsis temporal, pero que parece querer desmentirse por la continuidad de la línea del escenario (decimos escenario a conciencia, pues muchas de las obras de BACON, parece situarnos dentro de una escena teatral, o de un espectáculo como un monólogo, donde un foco centra la importancia de tal escena).

Y podemos aprovechar este punto para recordar algo interesante para nuestras comparaciones entre los artistas seleccionados, como es el hecho de que tanto WARHOL como BACON provienen del mundo de la decoración, o se dedicaron a ello antes que a la Pintura, con mayúsculas. Esto es muy importante para su concepción de las composiciones y el colorido de sus obras, así como para el acabado final de las mismas, muy trabajado siempre.



ANIMAL LOCOMOTION (serie), 1878-1887. Muybridge.
Cronofotograma.



NIÑO PARALITICO ANDANDO A GATAS, 1961.
BACON. Colección Gemeentemuseum Den Haag,
La Haya.

Pero volviendo a los estudios de movimiento basados en la fotografía, y en concreto la de Muybridge, es esclarecedor al máximo, encontrar esta obra

de BACON basada exactamente en la serie de los estudios del movimiento de los animales (en este caso un niño con malformaciones).

Desde Degás (y el Impresionismo) los pintores pudieron fijar modelos, estudiar poses, descubrieron encuadres, y fijaron el movimiento, e incluso comenzaron a componer imágenes fotográficas en sí mismas, a la inversa de lo que el denominado Pictorialismo ("pictures" en inglés) fotográfico quería hacer con la fotografía, basarse en lo pictórico para elevar la fotografía a la categoría de Arte, al dotarla de un mayor componente estético.

14.1.4. La muerte (proceso y objeto de creación).

Ya hemos hablado y señalado este tema en todos ellos a lo largo de este estudio, pero es que la muerte ocupa un lugar importante como motor, proceso y objeto de sus trabajos, bien en sus autorretratos, o bien desde otro tipo de retratos.

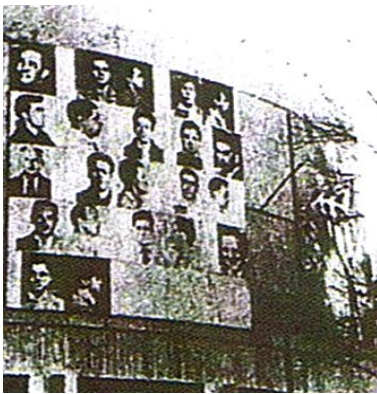
En relación al tema de la muerte y todo lo relacionado a ella (el crimen, los accidentes mortales, los símbolos de la muerte, etc.), tanto WARHOL como RICHTER (y también lo vimos en sus apartados correspondientes) hacen retratos utilizando, no sólo imágenes extraídas de los periódicos, sino pertenecientes a criminales (en manos de la ley), encontrando como curioso referente, anterior a ambos, los estudios sobre parécidos físicos (tipologías fisiológicas) de asesinos de fines de siglo XIX y comienzos del XX llevados a cabo, por ejemplo, y en primer lugar, por Bertillon.



Álbum de antropometría de asesinos. 1910. Bertillon.



Ficha de estudio de cráneos C. 1919. Bertillon.



LOS 13 HOMBRES MÁS BUSCADOS (imagen del Pabellón, de prensa), WARHOL.



PALERMO (en Atlas), 1971. RICHTER.



Autorretratos, 1967-1968. CHUCK CLOSE. Contactos de fotografías en b/n para GRAN AUTORRETRATO.

Hemos querido exponer juntas estas tres imágenes para mostrar el uso recurrente en WARHOL, RICHTER y CLOSE, de la serie en sus retratos, anónimos menos en CLOSE, y basada en fichas policiales (así como en el álbum y fichas de los estudios de antropometría de Bertillon). RICHTER utiliza esta estética del retrato de ficha policial en otras fotografías que aparecen en *Atlas*, y también en su forma de componer sus 48 retratos de personajes ilustres. Este formato, esta estructuración de los retratos da a estas obras un halo de experimentalidad y de estudio; aparta a estas obras de la obra de arte al uso para enclavarlas en una nueva dimensión de la plástica contemporánea. Abre un camino al mundo de la rutina, y al lado oscuro de la sociedad, la otra cara de la popularidad también. De nuevo recordamos, en el caso de CLOSE su apuesta irónica en la performance de su autorretrato como ficha policial.

También en relación a la muerte WARHOL y RICHTER han utilizado la calavera enraizada en las Vanitas, como vemos en estas dos imágenes siguientes.



Cráneo, 1976. WARHOL.



Cráneo, 1983. RICHTER. Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde.

14.1.5. Homenajes, revisión del pasado, utilización de los clásicos.

Algo que también han hecho todos, y que también hemos señalado ya durante la tesis de forma explícita es la reinterpretación o la revisión que hace cada uno de artistas anteriores (y de los “clásicos” entre ellos).

Como dato curioso dentro de las coincidencias entre la obra de estos artistas, desde BACON, todos, excepto FREUD exponen en la Documenta de Kassel, en distintas fechas, pero no muy lejanas; todos, menos WARHOL (y a su modo en The Factory lo hizo) se han dedicado a la enseñanza del arte, con puestos en escuelas de artes o universidades relevantes, y todos, desde PICASSO, han coincidido trabajando durante los años 60 y 70, con lo que, si no todas las obras de las épocas compartidas, si parte, han podido conocerlas unos de otros.

14.2. El autorretrato como punto en común: Autorreconocimiento

Otro punto en común con todos nuestros autores es su afán por el autorretrato, menos GERHARD RICHTER (tiene fotografías de él, pero más bien como parte de su biografía, no con afán artístico, y otros donde se autorretrata de pasada, como en una fotografía donde capta su reflejo en un gran espejo, "Espejo", de 1986).



Autorretrato con flor de cardo,
1493. DURERO.



AUTORRETRATO CON SOMBRERO
EMPLUMADO, 1629. REMBRANDT.



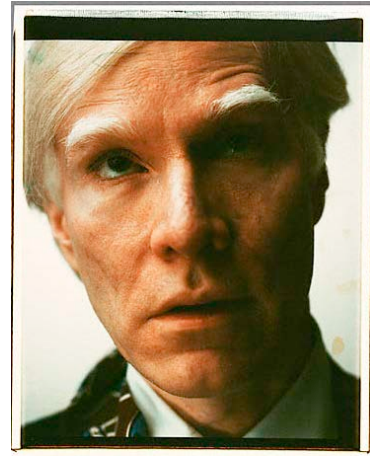
AUTORRETRATO, 1775. GOYA.



AUTORRETRATO, 1940. PICASSO.



AUTORRETRATO, 1971. BACON.
Centro Pompidou.



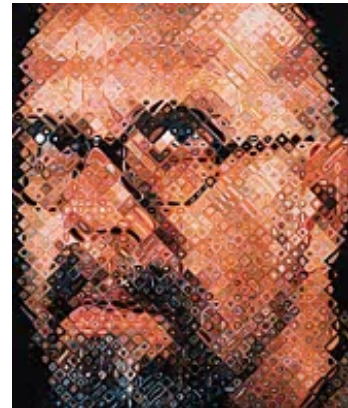
AUTORRETRATO, 1979. WARHOL.
Polaroid.



Estudio para AUTORRETRATO (de REFLEJO CON NIÑOS), 1965. FREUD. Grafito sobre papel.



AUTORRETRATO, 1986. RICHTER.



AUTORRETRATO, 1997. CLOSE.

Como ya hemos ido analizando caso por caso no volveremos a entrar en lo que supone para cada uno el hecho de autorretratarse, pero es de sumo interés observarlos a quí, juntos, correlativamente, y ordenados por edades cronológicas de los autores (no por la fecha de la obra).

Algo que une a REMBRANDT, así como a PICASSO y a WARHOL, en cuanto al autorretrato, es el gusto en representarse disfrazados. Algo de lo que hablamos al comienzo del capítulo 10.



AUTORRETRATO A LO ORIENTAL, 1634. REMBRANDT.
Grabado.



AUTORRETRATO CON PELUCA, c. de 1897. PICASSO.



AUTORRETRATO, c. 1980.
WARHOL.

En estos autorretratos apreciamos un especial gusto por exhibirse, no sólo por autorreconocerse. Todos miran de forma directa y retadora al espectador, y encontramos una especie de acto de “chulería” al mostrarse de forma extravagante hacia los demás. Aunque quizás estuvieran pensados, en principio para uso propio, al final, estos autorretratos han terminado siendo muy conocidos, y conformando una parte importante del estudio de las personalidades de sus autores.

14.2.1. Relación entre DURERO y FREUD en sus autorretratos.

Encontramos en DURERO y FREUD, curiosamente, numerosos puntos de encuentro en la representación del cuerpo, y en este caso, en sus autorretratos. Ambos gozan con el detalle, llegando a cierto hiperrealismo. Pero además, observamos similitudes en sus vidas, como el hecho de que son los dos hipocondríacos y expresan el dolor en sus obras.

En su madurez y vejez ninguno duda en mostrar su cuerpo desnudo, sin miedo a mostrar el paso del tiempo y sin miedo, seguramente, a la opinión del espectador. Ambos parecen gozar de cierta misoginia en su obra; DURERO la excluye conscientemente en su obra (salvo en retratos de encargo) y en su vida (según sabemos), y FREUD la trata de forma, podríamos decir, extraña, o como ya dijimos en su momento, como un animal exhibido en una tienda.



AUTORRETRATO DESNUDO, 1504. DURERO. Dibujo.



AUTORRETRATO, h. 1990. FREUD.

En estas obras se muestran ambos desnudos y desafiantes, como si no importara nada lo que se piense de ellos, molestos o enfadados con el espectador o con la vida, pero mostrándola aun así.

El desnudo de DURERO recuerda a algunas figuras de Miguel Ángel, en escultura, sobre todo, como el esclavo inacabado.



DURERO señalando su costado por el dolor, h. 1520.
DURERO.



AUTORRETRATO "con el ojo morado",
h. 1970. FREUD.

En las dos imágenes de arriba, los dos exteriorizan dolor, el primero en el costado, en un dibujo, y el segundo en el ojo morado tras una reyerta con un taxista, como cuenta el dueño del cuadro.

Las dos obras que hemos seleccionado a continuación, se revela la decrepitud de los dos artistas en la vejez, pero sin parecer importarles, casi riéndose de sí mismos. El autorretrato dibujístico de DURERO es el último que realizó, murió al poco tiempo y muestra el dolor de su cuerpo, que de todos modos se conserva bien a los 51 años de edad (aunque, en aquella época, se era casi anciano a esa edad).



HOMBRE CON DOLOR (último autorretrato a los 51 años). 1522, DURERO.



PINTOR TRABAJANDO. REFLEJO (Autorretrato), 1993. FREUD, Colección privada, Londres.

BLOQUE 5:
CONCLUSIONES GENERALES

15.1. INTRODUCCIÓN

En este último bloque intentaremos condensar las conclusiones generales, que hemos querido sintetizar con objeto de mostrar con claridad y de forma concisa.

El origen del retrato es incierto, pues la falta de documentación en la edad antigua dificulta el establecimiento de un conocimiento exacto. Sin embargo sí sabemos que era una práctica habitual, por ejemplo, en el antiguo Egipto, donde los faraones eran retratados en muros, objetos cotidianos (como vasijas o cántaros) o en estelas funerarias de forma idealizada (bajo los cánones de cada etapa artística).

Poco a poco, la idealización del Imperio Medio se transforma en naturalismo y el faraón, antes representado siempre bello y joven, comienza a mostrar rasgos fisonómicos más cercanos a la realidad, como la fealdad, el cansancio o la vejez. Y así sucesivamente el retrato, con una u otra finalidad (más funcional o como puro ejercicio de habilidad del pintor épocas más adelante) ha ido pasando por distintas etapas, importancia y características.

También sabemos que aunque en un principio no se tendió al realismo, los rostros que acompañaban a las momias del valle de El Fayum (de los que ya hablamos con anterioridad) son considerados como retratos individuales, para la identificación de quien yacía en el sarcófago, con lo que se intentaba dar carácter realista a los representados, pero que tendían a la vez, al icono, apareciendo como máscaras que representaban el tránsito a la posteridad de la muerte.

El rostro humano ha sido representado en innumerables ocasiones por las distintas civilizaciones que han poblado la tierra. Con la llegada de las religiones monoteístas este panorama cambia, puesto que a pesar de que tanto el catolicismo como el budismo o el hinduismo son religiones claramente

iconográficas en el judaísmo y en el Islam está prohibida toda representación humana.

15.2. Conclusiones de la aportación al retrato desde PICASSO a CLOSE.

Puesto que las conclusiones sobre DURERO, REMBRANDT y GOYA, están en el bloque 2, capítulo 8, aquí hablaremos de sus aportaciones, en el punto 15.4, respecto a los demás, a los nueve artistas en su conjunto. Así pues, las conclusiones serán, por un lado de los seis pintores restantes, y luego, del conjunto de los nueve.

15.2.1. Conclusiones sobre PICASSO-BACON, cara a cara.

1. PICASSO y BACON compartieron varios elementos de partida, centrales en su obra, como lo descarnado y egocéntrico en sus retratos y autorretratos. Y además temáticas concretas, como el mundo del toreo (el ruedo y el toro, la violencia, etc.), la sexualidad y ellos mismos.
2. Se retrataron como prolongación de sí mismos, en los demás, y a la vez extrajeron la esencia humana de los rostros de los otros y de los suyos.
3. La pintura era un estado vital para ellos.
4. Homenajearon y dialogaron continuamente con los grandes pintores del pasado y se dejaron influenciar por las imágenes circundantes, no solamente la pictórica.
5. Encararon el arte y sus retratos y autorretratos de forma pasional, rotunda, violenta y como si de una lucha continua, como en otros ámbitos de la vida, se tratara.
6. Ambos suponen un avance en el retrato, en sus temas, características, en su reinención e interés. PICASSO será un pionero y un modelo para BACON, y este terminará de darle una vuelta de tuerca a la distorsión y transfiguración del rostro hacia la contemporaneidad, el antirretrato y la identidad metafórica.
7. Aun siendo artistas radicales, triunfaron en la vida, social, artística y económicamente.

15.2.2. Conclusiones sobre WARHOL.

1. WARHOL aportará a la evolución del retrato el retrato en serie para uso de masas. Acerca el retrato al gran público con sus retratos-iconos, un nuevo tipo de *souvenir*.
2. Crea a nuevos ídolos mitificados en serie por él. Y se mitifica a sí mismo en sus autorretratos, explorándose pero también creando una imagen de sí mismo hacia afuera.
3. Introduce las técnicas fotomecánicas y de reproducción y producción de objetos y productos en el Mercado del arte, comparando las obras de arte con un producto más (que y a lo era para los marchantes o coleccionistas de antaño, y algunos supuestos “amantes” del arte).
4. Lleva el arte y el retrato a lo cotidiano y lo cotidiano lo eleva a su vez.
5. Reflexiona sobre el arte del momento y del pasado, pero ironiza con los significados y símbolos del Arte anterior acudiendo a un nuevo lenguaje, aportando nuevos materiales, temáticas, procesos artísticos y técnicas.
6. Contribuye sobremanera a transformar la visión sobre el arte, el “objeto” artístico, el propio artista (sacándolo de su torre de marfil para llevarlo a las calles y ponerlo en contacto con la *mass-media*) y por tanto el mundo del arte norteamericano, con sus posteriores consecuencias en el resto de Occidente.
7. Hace de sus obras, y de sus autorretratos, una especie de fotonovela de *Serie B*, para todos los públicos, de su propia vida, de sus deseos y necesidades, de sus traumas y miedos o preocupaciones (la imagen, el coleccionismo, el dinero, la soledad, la prensa y los medios de comunicación, los famosos y la fama, la muerte, la enfermedad o la fealdad y la vejez, los asuntos escaños mediatizados...etc.).
8. Apoyándose en los medios de reproducción en serie (la fotografía, serigrafía, cine, etc.) renueva el sello o marca de artista, y da paso a más que una firma de artista reconocido: al productor o manager de la propia obra; donde pone en marcha todo un circuito de creación-exhibición-consumo-demanda y vuelta a empezar. En este circuito, lo *underground* se convierte en glamuroso, y el *glamour* se lleva a los altares.
9. Inaugura una de las temáticas postmodernas: la identidad y la propia imagen del artista ante el mundo; por ejemplo, es de los artistas que más juegan a

autorretratarse, travistiéndose, disfrazándose, poniendo caras extrañas, con sombras, volviéndose otro, etc.

15.2.3. Conclusiones sobre FREUD.

1. Encontramos en este artista un tipo especial de artista bisagra entre lo convencional (por técnicas pintura al óleo y grabado al uso) y lo más contemporáneo, por su visión personal y forma de representar la realidad.
2. Algo que le confiere una muy particular forma de retratar (el campo central de su obra), y de autorretratarse.
3. Pinta en el campo del Realismo, un Nuevo Realismo, pero dentro de lo subjetivo siempre, no como CLOUSE (entre lo objetivo, supuestamente, y lo subjetivo, hacia el retrato "puro").
4. Si utiliza la fotografía como base, no la utiliza como parte de su discurso, que es netamente pictórico, o mejor dicho: matéricamente pictórico. O sea, parece regodearse en la pintura en sí, al menos en sus obras más recientes, donde confiere una importante carga de pintura a sus obras, algo que ayuda en la expresión de los rasgos.
5. Sus retratados rara vez sonríen o posan de forma convencional, de manera que encontramos un tipo de personajes en posturas anormalmente normales, dispares y poco usuales en la pintura (o la fotografía incluso, aunque ésta es más dada a esa forma de captación de la cotidianeidad).
6. Retrata la realidad con todo su peso, fealdad, deformidad, sobrepeso, vejez, falta de elegancia o anodinidad. Sin resquicios o concesiones.
7. Pese a que llama la atención poderosamente la forma, en sus retratos se encuentra a los seres humanos en sí mismos, no su parte externa, sino su alma o sus sentimientos, sin caer en lo sentimental nunca. Porque retrata a las personas como a un bodegón, deleitándose en representar sus detalles, como un observador total.
8. La sexualidad, la tristeza, la soledad, más que los modelos con que se presentan estas cuestiones, forman parte de su galería de retratos. Y en la desnudez encuentra todos los motivos de sus obras, pues es donde más vulnerables a parecen, y veraces, sus modelos, ante los demás y el propio pintor.

9. Busca y consigue, que sus retratos, sus obras, expongan la vida realmente, no que se parezcan a lo vivo.

15.2.4. Conclusiones sobre RICHTER.

1. Muestra gran capacidad reflexiva, que comienza por cuestionar la naturaleza de la propia representación, a partir de la relación entre la fotografía y la pintura, en una búsqueda del “pintor sin pintura”.
2. Realiza una obra crítica, pero no de forma directa, pues no le interesan los mensajes claros o concretos, sino ir más allá.
3. Es una muestra de intento de retrato puro.
4. Se mueve entre distintos campos y estilos pictóricos, desde lo figurativo (el realismo “imitado” de la fotografía o su propio “fotorrealismo”) hasta la abstracción o el expresionismo tanto figurativo como abstracto. Siempre en una línea continua de experimentación.
5. Se mueve en los nuevos ámbitos de la obra de arte, donde existe un “proyecto” a priori. O sea, la obra concreta (el óleo, la serie, etc.) no es el objeto artístico y punto, sino que sus obras se enmarcan dentro de un proyecto artístico global, como en su caso “Atlas”, donde va recopilando y ordenando por fechas, técnicas y categorías (temas, por ejemplo) sus obras. Y además, lo muestra de forma continuada y actualizada (de ahí que lo denomine “work in progress” (un proceso de trabajo en sí además), tanto en publicaciones de Atlas (catálogos, etc.), como en su actual página web oficial.
6. Su técnica siempre anda a vueltas con la imagen fotográfica; utiliza diversas formas de transformación de la imagen fotográfica, porque parte de su interés es la del cuestionamiento de la veracidad otorgada a las imágenes fotográficas de la prensa, etc., la comunicación de las imágenes y sus posibilidades.
7. Podríamos decir, a raíz del punto anterior, que RICHTER trabaja en torno a la imagen, más que en torno a unas técnicas, temáticas o líneas estéticas concretas. Esos sí, con su sello personal como hemos visto en el anterior estudio.
8. Su estilo o estética preponderante parece fría, sobre todo por el uso, durante años (algo que actualmente ha ido cambiando) de las tonalidades grises, y por la similitud con la fotografía y el efecto congelado de las mismas. Pero al ver

toda su obra (o gran parte) observamos que no siempre es así, acercándose en ocasiones al claroscuro barroco (en la temática de las velas, o en sus retratos de Betty, por ejemplo) o al romanticismo nuevo, como ya hemos observado también, en la eliminación de lo “insignificante” y cercano ya al “antirretrato”, una de las características en progresión de los retratistas desde las Vanguardias históricas hasta hoy.

9. Con sus reflexiones, obras y actitud ante la pintura y el arte en general, ha sido uno de los pintores actuales que ha contribuido a desmitificar y “desacralizar” el Arte tal como intentarían ya movimientos vanguardistas como el Dadaísmo.
10. Pone en cuestión la realidad, la verdad y la veracidad de la fotografía, la pintura y la propia imagen en sí, y el valor de la misma como soporte del mundo artístico plástico y visual.

15.2.5. Conclusiones sobre CLOSE.

1. Ha creado tendencia, poco a poco, desde que comenzó con el retrato, en una época en la que no estaba de moda, hasta nuestros días, en los que está en plena vigencia de nuevo CHUCK CLOSE, partiendo del retrato más “clásico” en la pintura (con técnicas muy diversas, tanto tradicionales como contemporáneas) donde le ha importado la verosimilitud, cercana al hiperrealismo estético, ha llegado al “antirretrato”, un término representativo de las últimas tendencias en el género, y de ahí a la reacción de un retrato personal y vanguardista en nuestros días, como hemos ido explicando en esta tesis.
2. Es uno de los artistas que ha contribuido a traer de nuevo la “modernidad” al retrato.
3. Su obra no es sólo estética, sino reflexiva, y aporta a campo de las artes visuales y al retrato importantes puntos de debate teórico artístico.
4. Abre un camino en el Nuevo Realismo y en relación a la fotografía y la pintura, un tema de debate desde fines del siglo XIX hasta hoy día.
5. Sus retratos pertenecen a querer reflejar personas anónimas (amigos íntimos y familia) y pasan a representar personajes famosos, unos porque se han hecho

conocidos a través de sus propios retratos, y otros porque siendo amigos y eran conocidos, dentro de los círculos artísticos (como Richard Serra, Elizabeth Murray, Eric Fischl o Cindy Sherman), lo que hace que cambie su idea de anonimato en el retrato (buscada por él en un principio) hasta llegar a Bill Clinton, Kate Moss o Brad Pitt.

6. Consigue, mediante las técnicas avanzadas de las artes y la tecnología punta crear nuevos campos para la experimentación y la producción artística, como en el caso de sus tapices de Jacquard, sobre tela.
7. Su campo de reflexión nos hace volver a preguntarnos sobre la subjetividad de la imagen por el juego continuo al que se somete sus retratos, entre lo supuestamente objetivo, distanciado, frío y analítico (con procedimientos de cuadrícula, fotografía u ordenador más adelante) y lo subjetivo.
8. Supone una vuelta de tuerca al Nuevo Realismo y va más allá del Fotorrealismo hacia el denominado retrato “puro” o “neutro”.

15.3. Conclusiones, sobre la aportación de los nueve artistas seleccionados, al retrato y autorretrato contemporáneos.

15.3.1. El retrato y el autorretrato en evolución continua:

1. La cámara fotográfica terminó con el retrato tradicional, pues la fotografía en sí, contribuyó a la famosa democratización de las artes, por su reproductividad, precio y accesibilidad, abriendo las puertas al conocimiento y disfrute del gran público de un tipo de arte más cercano.
2. También influye, en la evolución del retrato hacia conceptos más arriesgados progresivamente, el grado de libertad alcanzado por el artista para expresarse, tanto psicológica como subjetivamente, lo que ha llevado al retratista a alejarse del parecido al modelo como hemos visto en esta investigación ya.

3. Con PICASSO, el retrato y el autorretrato rompen fuerte, y claramente, con todo su bagaje anterior.
4. Actualmente vemos cómo ese giro iniciado tras las Vanguardias históricas, nos trae un retrato donde podemos observar múltiples formas de transformaciones: deformaciones, transgresiones sobre los rostros y sus cuerpos y hasta antirretratos.
5. Existen nuevas actitudes hacia la propiedad o el encargo del retrato, pero el espectador sigue aceptando los gestos de las caras de las personas y siguen observando a los retratados con la misma expectación o intriga (respecto a que nos inducen, normalmente, a querer saber quiénes son, por qué o quién los retrató, el por qué de su pose, etc.) que antes, como en una especie de gustoso autorreconocimiento como ser humano. Como una forma de reencontrarse con lo que fue y siguen siendo.
6. Podríamos decir, también, que las nuevas estrategias de retrato, como las transformaciones, transgresiones o antirretratos, dentro de la retratística contemporánea, obedecen en muchos casos, a cuestiones o intereses ideológicos de quienes encargan estos retratos, o dicho de otro modo, está en manos del mercado, y en manos de poderes capitalistas y sus estrategias de las finanzas del Arte, que a su vez están en la misma tónica que la sociedad para poder acceder a ella y a sus posibles compradores o difusores.
7. El punto anterior, es posible, porque seguimos viviendo en una sociedad de relaciones sociales, valores éticos y sistema de mercado del arte comparable, en esencia, a las épocas de DURERO, REMBRANDT o GOYA.
8. Esto significa para nosotros, y las conclusiones de esta tesis, que a los retratados contemporáneos (gente común de las masas y también de clase económica media y elevada) siguen dándole importancia a representarse, de forma social y psicológica, de manera semejante y con casi la misma vigencia, que épocas anteriores.

9. Sigue vigente el interés común por aparecer retratado, y sigue habiendo vínculos, aunque ya no lo único, entre artista y comprador: retratista y retratado.

15.3.2. Conclusiones sobre las aportaciones individuales en el conjunto de semejanzas de los artistas seleccionados contemporáneos.

10. En cuanto a las formas de retratar, sigue también en pie el homenaje. Desde DURERO y REMBRANDT, que homenajean a los pintores italianos (a veces los copian o recrean, como forma de aprendizaje e investigación también), o GOYA, que interpreta a Velázquez, por ejemplo, o PICASSO versionando a los anteriores, todos nuestros pintores han homenajado a sus predecesores en su "revisión" de los "clásicos". Como podemos comprobar continuamente en BACON, WARHOL, FREUD, RICHTER Y CLOSE. Este homenaje (en forma de interpretación, reinterpretación, revisión, et c.) es, además, el reconocimiento expreso y claro de los valores del aludido y una forma de medir las propias fuerzas artísticas al compararse, de algún modo, con quien se homenajea.

11. Dentro del retrato, el autorretrato aparece con fuerza, como una forma de conocimiento, de reconocimiento propio; forma parte de la exhibición y expresión del propio ser y del artista. Los nueve autores aquí estudiados se han autorretratado dando muestras tanto de su capacidad de investigación en sí mismos, desde su lado o cara más trágica hasta su forma más simple y cómica otras veces.

12. Los nueve artistas muestran claros signos de individualismo (personal y artístico) al encazar sus estilos, muchas veces, fuera de las corrientes e imboga, mostrando gran personalidad en sus retratos y autorretratos.

13. Los nueve, a excepción de REMBRANDT al final de su vida, y GOYA, por cuestiones políticas y de salud, también hacia el final de su vida, lograron el éxito total, tanto como pintores como económica y socialmente.

14. A ninguno de ellos les ha importado mostrar fealdad, lo cotidiano u ordinario de ellos mismos, el sobrepeso, la vejez o el hastío, la locura, el enfado o la dignidad. Quizás el más neutro, por esa supuesta intención de aspe-

psicológica en sus retratos y autorretratos sea CLOSE. Pero aun así, tiene autorretratos donde se muestra “pasota”, o furioso también.

15. Todos parecen querer mostrarnos la realidad, en sus diversos estilos, estéticas y personalidad artística, y huyen de lo banal, lo estereotipos o lo fácil, incluyendo a WARHOL quien hace de todo esto una moda en sí y un sello propio, más reflexionado como es tilo que como arte fácil de lo que se imaginaba respecto a su obra en los años noventa, por ejemplo.
16. Desde RICHTER, y en un camino iniciado de forma más evidente, por PICASSO (decimos más evidente entre los artistas de momento contemporáneo a PICASSO, pero siendo conscientes de que no solo él abrió estos caminos, aunque él los aglutinara “todos”) se van acumulando nuevas características al retrato y el autorretrato, que son reflejo directo del mundo del propio artista, no solo de quien encarga la obra. Dicho de otro modo, las decisiones básicas de forma y contenido las toma el artista, no quien encarga la obra o el/la retratado/a. Algo difícil hasta el siglo XIX al menos.
17. Si PICASSO, BACON o WARHOL encarnan la dislocación, la deformación, la aceptación de lo feo, lo extraño o la iconización, en el otro extremo del efecto distorsionador de rostros y esencia del mismo retrato en sí, de los retratados, manipulando hasta límites extremos la imagen de los representados en los retratos, y en sus propios autorretratos, RICHTER, CLOSE, y FREUD (a su modo), aportan formalmente, una nueva autonomía del retrato, una especie de expresión más pura, o en casos, neutra, como parte de la renovación que observamos en el retrato del siglo XX al XXI.
18. PICASSO, WARHOL y BACON, tuvieron que luchar aun en el campo de lo que se “debía” representar en un retrato o un autorretrato, saltándose todas las normas posibles, como hicieron otros desterrados de los gustos generales del Gran Público, pero siendo, ellos sí, fueron aceptados, y asimilados, a su vez, como clásicos de su propia época. FREUD (principalmente), RICHTER y CLOSE están reconocidos y asimilados por el mercado del arte plenamente, pero quizás aun no sabemos qué pondrán en la mesa o gran consumidor del arte general, en el futuro.

19. Sus ideas y tendencias, el valor de su obra en conjunto, unido a su sensibilidad y concepto del arte son suficientemente valiosos como para que sus retratos y autorretratos hayan tenido gran influencia en los artistas del siglo XX hasta nuestros días.
20. DURERO, FREUD y RICHTER, y en ocasiones CLOSE, suponen un realismo que muchas veces raya en el hiperrealismo, pero al servicio de unas ideas, conceptos y reflexiones en torno a la imagen, representación y la veracidad.
21. Todos llegan a cierto “manierismo” dentro de su evolución, siendo más compleja su obra conforme avanzaban en años.
22. Han sido renovadores del lenguaje de su momento, uniendo a su estilo propio las corrientes emergentes, o introduciéndolas y contribuyendo a sus características tal como las conocemos hoy: DURERO introduciendo el Renacimiento en el Norte de Europa, en Alemania en concreto; REMBRANDT uniendo a su propio estilo el tenebrismo barroco e introduciendo el expresionismo matérico; GOYA preconizando el Romanticismo y adelantándose también al Expresionismo y a la apocalíptica vuelta de Impresionismo; PICASSO aportando el Cubismo y otros movimientos de las Vanguardias; WARHOL industrializando (y avanzando en la democratización del Arte) el proceso y resultado (“producto”) artístico; BACON con la distorsión psicológica y formal de sus retratos; FREUD con su impudicia (en cómo mostrar a sus retratados o a sí mismo) y descarnado Realismo (abre camino a la libertad sin censuras en el Arte, como BACON o PICASSO también); RICHTER con su concepción de la obra de arte, y su forma de trabajo en progreso y obra como un todo (en Atlas, al unir y mostrar la “materia prima” con la obra final, por ejemplo); y CLOSE por sus aportaciones de los nuevos medios técnicos de arte al retrato.
23. Todos, los nueve, afrontan el sufrimiento, el dolor o la muerte (o el miedo a ésta) en sus autorretratos y en parte de sus retratos.
24. Todos han vivido épocas de guerra y muerte, crisis y dolor, desde REMBRANDT hasta RICHTER con la I Guerra Mundial, aunque lo que

verdaderamente vivió fue la llamada Guerra Fría entre Norte América y los países del otro lado del Telón de Acero. A excepción de CLOSE, ya hijo de la postguerra, pero que lleva su personal “guerra” con su invalidez, todos saben qué es pasar épocas de carestías.

25. Todos han reflexionado en sus retratos sobre el Ser Humano, sus rasgos, su forma de representatividad, y se han esforzado por darle matices propios, pero desde la investigación, la observación y experimentación, avanzando y evolucionando dentro de sus propios límites y su propia obra.

26. A través, precisamente, del retrato y del estudio de los rasgos, caracteres y fisonomías (masa tuendos, y rasgos individuales de cada retratado), los artistas, de una forma visual y por ello expuesta y más visible al entendimiento de un público (entendido o no), dan su versión de la condición humana y transmiten sus conclusiones (intuitivas o no) al mundo, como los filósofos o escritores (o los científicos) muestran sus estudios y conclusiones hipotéticas o demostradas en la práctica, en sus manuscritos. Es decir, conforman una parte del estudio y de la información y difusión del conocimiento a lo largo de los tiempos hasta hoy.

27. Todos han utilizado el autorretrato como fuente de conocimiento y de reconocimiento propio; como forma de exhibición o como expresión de su ser y condición de artista, todos se han autorrepresentado, y muchas veces se han disfrazado, dando muestra de su sentido del humor o de su capacidad de investigación en sí mismos.

28. Los nueve pintores logran trascender a través de sus autorretratos, pero también mediante los retratos a los otros, es decir, logran reflejarse en la imagen retratada de los demás. Como si una de las finalidades íntimas y secretas del acto de retratar a los demás fuera el de autorretratar sus gustos, opiniones, pensamientos generales o sobre el retratado, y en suma, su visión pictórica del mundo. De manera que quienes nos miran desde sus cuadros no son los personajes que creemos observar, sino los propios artistas en cuestión; vemos, realmente (captamos o intuimos, sutil y contundentemente a la vez, y en esto radica su maestría y su “magia”) a DURERO, REMBRANDT, GOYA,

PICASSO, FREUD, L. WARHOL, BACON, RICHTER y CLOSE. En ellos no vemos un país, una época, un grupo o un estilo tan sólo (que en otros artistas ya es suficiente e importante), vemos un sello propio de identidad y de creación máxima.

29. Pero a su vez, y esto lo que lleva a hacerlos grandes pintores de su tiempo, en sus aportaciones al género hasta nuestros días, vemos que representan el gran rostro de la humanidad, el rostro de la sociedad, y su evolución, y el rostro de su propio gremio y estado de la cuestión del Arte del tiempo y lugar en que cada uno ha vivido.

30. Encuentran en el retrato una forma de mirarse en varios espejos distintos (tanto como posaron para ellos) siendo la misma fuente la que pretenden (consciente o inconscientemente) representar y trascender: ellos y su visión del mundo.

15.4. Conclusiones generales: la actualidad (la vigencia) del retrato y el autorretrato en nuestros días, el retrato en general, y el retrato pictórico en particular.

31. Como punto reseñable dentro de nuestras conclusiones finales, constatamos además, que el retrato en general, y en concreto, el contemporáneo, sí, está en plena vigencia de nuevo, siendo un campo de renovación continua y de expectativas interesantes para los creadores del futuro.

32. Y también sigue, por ello, vigente, el retrato de los grandes maestros del pasado, como los estudiados al principio de esta tesis. Los motivos son varios:

33. Porque, según hemos podido comprobar, el retrato muestra el rostro del ser humano (más que a la inversa, como convencionalmente se nos enseña) hasta llegar a representarlo del todo, y todos los cambios del ser humano se experimentan en el rostro (miradas, gestos, expresión, lenguajes del

cuerpo) siendo fuente de conocimiento constante para nosotros mismos, sus modelos.

34. Porque, por otro lado, todo aquello que nos habla de nosotros mismos, nos gusta, nos deleita, nos conquista y nos apetece explorarlo.
35. Porque caminamos hacia formas nuevas de Humanismo, donde todo vuelve a tener escala humana, como contrapunto al cambio climático, las guerras (al uso, frías y comerciales), la globalización, etc. Y hay un fuerte hedonismo y narcisismo, aunque también hay conciencia ecológica (activismo en defensa del medio ambiente), colectiva (aparición de las ONGs) o, frente al individualismo y consumismo, la comunicación masiva con las redes sociales o Internet. Y de todo esto nos siguen hablando los rostros actuales, porque, en el fondo, añoramos el perpetuarnos, permanecer.
36. Porque, además, el retrato en pintura también sigue vigente, porque sigue abriendo campos de experimentación y dando sorpresas, ya que la pintura está plenamente abierta a la imaginación y no hay límites (y menos ahora con las técnicas híbridas y nuevos soportes).
37. De manera que, el retrato pictórico sigue vigente porque, a su vez, aparte de seguir vivo como medio y técnica, nos conecta con la representación tradicional, algo necesario porque constituye nuestra memoria, tanto artística como emocional y personal.
38. Los retratos del pasado son lo que fuimos, así como los retratos de hoy, serán los rostros de lo que seremos en el futuro. El retrato está plenamente conectado con nuestra historia, a las vivencias del pasado y a las actuales.
39. La vigencia plena del retrato y del interés en él, además, podemos verlo en la cantidad de exposiciones, como mencionábamos desde la introducción de esta tesis, que se realizan desde finales de los años 90 hasta nuestros días, dedicados al retrato o a pintores que han dado una prioridad excepcional al retrato, y también en la presencia de grandes centros especializados, como la relanzada *National Portrait Gallery*, en Londres (tras su mayor do nación

económica en 2008), o la *National Portrait Gallery* de Washington (renovada y ampliada en 2006), con retratos de personajes ilustres americanos, cosa que da indicio del valor en alza que supone el retrato. Este museo, por ejemplo, nace como exclusivo lugar preocupado por el legado del retrato en el pasado, pero principalmente del contemporáneo, con gran número de retratos fotográficos (en sí, o de fotografías del acto de retratar, como los casos de Hockney posando para Freud, o muchos de los retratos a WARHOL, etc.).

40. Actualmente, hemos podido constatar que la pintura y la fotografía seduce al público aun, así como los retratos en ambas técnicas y sus híbridos.

41. El retrato es una forma de comunicación, y el rostro es el principal portador de la identidad de las personas (como las fotografías del carnet de identidad, pasaporte u otros carnets).

42. Así pues, los retratos hacen reflexionar a los espectadores sobre la complejidad de la representación del sujeto y acerca los confusos caminos de la existencia humana, la identidad, la comunicación en el arte y la sociedad actual.

43. Pero ha habido avances, como que el arte ha llegado a las masas y todo tipo de público va a galerías y museos, ferias o bienales. Se ha brindado al espectador un espacio propio de interpretación abierta; hay una nueva posición del público porque ahora tienen un "rol" activo y son parte del juego del artista y del mercado del arte actual.

44. Los espectadores convierten el drama en juego, ven el arte atrevido, estimulador o divertido y así, el retrato, sigue conmoviendo a su nuevo público, junto a los antiguos y nuevos lenguajes, la interdisciplinariedad y las nuevas tendencias.

45. Y ya casi para terminar, el artista que retrata, puede ser un narrador, un biógrafo del modelo, pero además, puede (si quiere) trascender mediante su representación de la realidad, por encima del modelo, pero por encima incluso (en esta carrera hacia el individualismo) de lo pictórico; parece inclusive como si se buscara una nueva manera de representar al modelo para hablar del autor

en primera instancia; sería una prolongación de la cámara subjetiva en la fotografía o de la voz en off en el cine, una narración fuera del plano del propio creador en una transfiguración de un posible “genio”, (creador moderno).

46. Pensando en el retrato del futuro: Los robots o andróides, los *ciborg* (mitad humanos y mitad tecnología) serán los rostros de la humanidad del futuro. Nuestros rostros serán rediseñados, operados o transformados por la nanociencia y la genética en constante evolución, y serán para los artistas una fuente de investigación y experimentación aún. El retrato tomará un rumbo desconocido e imposible de predecir, pero ya marcado, quizás, por nuestra imagen del “perfil” en las redes sociales, o nuestros “avatares” virtuales en la Red. Pero el misterio y lo que nos intriga actualmente del rostro visible del alma humana se mantendrá seguramente en nuestras mentes por mucho tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

16.1. MONOGRAFÍAS.

A:

ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Barcelona: Orbis, 1998.

AGUILERA CERNI, Vicente. *Diccionario de arte moderno. Conceptos, ideas, tendencias*. Valencia: RORRES, F. (ed.), 1979.

ALARCÓ, Paloma; WARNER, Malcolm. *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza; Fundación Caja de Madrid, 2007.

ALIAGA, J. Vicente. *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*. Valencia: Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, Colección de Arte, Estética y Pensamiento, 1997.

AMORÓS BLASCO, Lorena. *Abismos de la mirada: la experiencia límite en el autorretrato último*. Murcia: CENDEAC, 2005.

ANZELEWSKY, Fredja. *Durer. His Art and Life, Seacaucus*, Nueva Jersey: Chartwell Books, 1980.

ALBERS, J. *Interacción del color*. Madrid: Alianza Forma, 1992.

ALPERS, S. *El taller de Rembrandt*. Madrid: Biblioteca Mondadori, 1988.

ARGÁN, G.C. *El arte moderno: 1770-1970*. Valencia: Fernando Torres, 1975.

ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma, 1989.

ART BOOK. *Durero*. Milán: Electa Bolsillo. 1998.

ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Pocket Edhasa, 1997.

ARTAUD, Antonin. Van Gogh: *El suicidado de la sociedad y para acabar de una vez con el juicio de dios*. Madrid: Fundamentos, 1999.

ASSMANN, J. Egipto a la luz de una teoría pluralista de la cultura. Madrid: Akal, 1995.

AUMONT, Jacques. *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós, 1992.

AZARA, Pedro. *El ojo y la sombra: una mirada al retrato en occidente*. Barcelona: Gustavo Gili S.A., 2002.

AZUA, F. *Diccionario de las Artes*. Barcelona: Anagrama, 2002.

B:

BAILLY, Jean. *La llamada muda. Ensayo sobre los retratos de El Fayum*. Madrid: Akal, 2001.

BALDASSARI, Anne. *Picasso und die photographie. Die schwarze spiegel*. München-París-Londres: Ed. Schirmer-Mosel, 1997.

BALL, P. *La invención del color*. Madrid: Turner; Fondo de Cultura Económica, 1972.

BARGALLO, Juan (ed.). *Identidad y alteridad. Aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, 1994.

BARTHES, Roland. *El Imperio de los signos*. Madrid: Mondadori, 1991.

_____. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990.

_____. *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económico, 1965.

BASSEGODA NONELL, J. *Atlas de historia del arte*. Barcelona: Jover, 1973.

- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- _____. *La oscuridad no miente*. Madrid: Taurus, 2002.
- BAUDRILLARD, J. *A la sombra de las mayorías silenciosas*. Barcelona: Kairós, 1978.
- _____. *El espejo de la producción*. Barcelona: G EDISA, 2000.
- BECKER, Ernest. *La negación de la muerte*. Barcelona: Kairós, 2003.
- BENSE, J. *Estética de la información*. A. Corazón, Comunicación, 1972.
- BERGER, John. *Durero*. En *El sentido de la vista*. Madrid. Alianza. Ed. Col. Alianza Forma 98, 1997.
- _____. *El conocimiento de la pintura: El arte de verla*. Barcelona: Moguer, 1976.
- _____. *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- _____; et al. *Modos de ver*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2002.
- BERSANI, Leo. *The Freudian body (Psychoanalysis and art)*. Nueva York: Columbia University, 1986.
- BLOOM, H. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- BOCKEMUHL, M. *Rembrandt*. Cologne: Tasschen, 2000.
- BOCKRIS, V. *Andy Warhol, la biografía*. Madrid: Arias Montano Editores, 1991.
- BOLTEN, J.H. *Rembrandt*. Alcántara, F. J. (trad.). Italia: Mondadori; A. Milán, 1976.
- BORDIEU. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 2002.

BOZAL, V. *El lenguaje artístico*. Barcelona, Península, 1970.

BRUSATIN, M. *Historia de los colores*. Barcelona: Paidós, 1997.

BUCHHOLZ, E.L. *Francisco de Goya, vida y obra*. Alemania: Könemann, 1999.

BUCHLOH, B. H. D. ; CHEVRIER, J. F. ; ZWEITE, A. ; ROCHLITZ, R. *Fotografía y Pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 1999.

BUCHLOH, Benjamin H. D. *Legacies of Painting*. Nueva York: Art Talk, Da capo Press, 1988.

BURGER, P. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península, 2000.

BURKE, Edmund. *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos, 1997.

BUYSEN, E. *Rembrandt by himself*. London: Yale University Press; National Gallery Publications Limited, 1999.

C:

CABANNE, P. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1972.

CALABRESE, Omar. *El tiempo en la pintura*. Madrid: Mondadori España, 1987.

CALISNECU, Matei. *Cinco caras de la Modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos, 1991.

CALVO SERRALLER, F. *La teoría de la pintura en el siglo de oro*. Madrid: Cátedra, 1981.

CAMONAZNAR, José. *Pintura Moderna*. Barcelona: Ed. Nauta, Vol. 1984.

CARO B AROJA, J ulio. *La cara, el espejo del alma: historia de la fisiognómica*. Barcelona: Círculo de lectores, 1993.

CARRASSAT, P.F.R. *Maestros de la pintura*, Spes Editorial, S.L., 2005.

CARSTEN, P; WALTER, I. *Picasso. 1881-1973*. Bonn: Taschen, 2002.

CASTELLS, Manuel. *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. El poder de la identidad. Madrid: Alianza, Vol. 2, 1988.

CELANT, G. *Ambiente/Arte, dal Futurismo alla Body Art*. Valencia: Edizioni La Biennale di Venezia, 1977.

CHECA, F. *Alberto Durero*. Colección El Arte y sus creadores. Nº 6. Madrid: Historia 16. Editorial Indisa. 1996.

CIRLOT, Lourdes. *Andy Warhol*. Hondarrabia (Guipúzcoa): Nerea, 2001.

CIRLOT, J. E. *El mundo del objeto a la luz el Surrealismo*. Barcelona: Anthropos, 1986.

CLAIR, Jean. *Elogio de lo visible*. Barcelona: Seix Barral, 1999.

_____. *Picasso Érotique*. Nueva York: Prestel, 2001.

CLARK, Toby. *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Akal, 2000.

CLEMENT, Rosset. *Lo real y su doble*. Barcelona: Tusquets, 1993.

CORAZÓN, Alberto. *El mapa no es el territorio*. Lanzarote: Fundación Cesar Manrique, 1997.

CORTÉS, José Miguel. *Lugares de la memoria*. Valencia: EACC, 2001.

_____. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997.

COURBET, Gustave. *Il realismo*. Milán: Colip, 1954.

D:

DANTO, A.C. *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós, 1999.

_____. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*.
Barcelona: Paidós, 2002.

DA VINCI, Leonardo. *Cuadernos de notas*. Madrid: M.E., 1993.

_____. *Tratado de la pintura*. Madrid: Akal, 1993.

DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen: Historia de la imagen en occidente*. Barcelona: Paidós, 2001.

DE DIEGO, E. *Tristísimo Warhol*. Madrid: Ediciones Siruela, 1999.

DE HOLLANDA, FRANCISCO. *Del sacar por el natural* (tratado sobre pintura). Edición crítica editada por El Museo del Prado y Editorial Akal. Colección Fuentes del Arte. Editor John B. Bury; Traductor Manuel Denis / José Antonio Torres Almodóvar. 2008.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Anti-Edipo, Capitalismo y Esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. (Traducción Herrera, Isidro) Madrid: Arena Libros, 2002.

DERRIDA, Jacques. *La verdad en la pintura*. Madrid: Akal, 2001.

DIEHL, Gastón. *Picasso*. París: Flammarion, 1977.

DIJKSTRA, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Círculo de lectores, Debate, 1986.

DORFLES, G. *El devenir de las artes*. México: Fondo de Cultura Económica, Breviarios, 1977, vol. 170.

_____. *Naturaleza y artificio*. Barcelona: Lumen, 1971.

DOSTOYEVSKY. *El doble*. Madrid: Aguilar, 1998.

DUMOULIÉ, Camilla. *Nietzsche y Artaud: por una ética de la crueldad*. Madrid: Siglo veintiuno, 1996.

DUPIN, J. *Francis Bacon. Repères*, Cuadernos de Arte Contemporáneo. París: Galería Lelong. 1987.

DUQUE, Félix. *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal, Arte y Estética, 2001.

_____. *Filosofía para el fin de los tiempos*. Madrid: Akal, 2000.

DUQUE, Pedro. *Tatuajes. El cuerpo decorado. Anillados, piercings y otras modificaciones de la carne*. Valencia: Midons, 1996.

DURANT, Gilbert. *Estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus, 1981.

Durero. Barcelona: Editorial Planeta, Col. Clásicos del arte, 1988.

E:

ECO, Humberto. *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen. 2004.

_____. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen, 2007.

_____. *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca, 1970.

EHRENZWEIG, A. *El orden oculto del arte*. Barcelona: Labor, 1973.

EICHBERGER, D.; ZIKA, CH. *Durer and his culture*. Cambridge-Nueva York: Cambridge University Press, 1988.

EICHLER, A. F. *Albrecht Dürer. 1471-1528*. Colonia: Könemann, 1999.

EZENDAM, Yolanda. *Durero*. Madrid: Anaya, Grandes Obras. Colección Grandes maestros del arte. 1994.

F:

FABRI, Paolo. Las pasiones del rostro. En *Táctica de los signos*. Barcelona: Gedisa, 1995.

FERNÁNDEZ, A.F. *El enigma Goya, la personalidad de Goya y su pintura tenebrosa*. Madrid: Fondo Cultural Económico México, 1999.

FICACCI, L. *Bacon*. Colonia: Taschen. 2003.

FLUSSER, V. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Editorial Síntesis, 2001.

FONTCUBERTA, J. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997.

FOSTER, H. *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1986.

FOUCAULT, Michel. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós, 1996.

_____. *Historia de la locura en la época clásica*. Madrid: Efe; Fondo de Cultura Económica. 2002, vol. I y II.

FRANCASTEL, G.P. *El retrato*. Madrid: Cátedra, 1995.

_____. *La realidad figurativa*. Buenos Aires: Emecé, 1970.

FREUD, Sigmund. *El malestar de la cultura*. Madrid: Alianza, 1995.

FUNDACIÓN MIGUEL ÁNGEL DE LA FUENTE. *Goya nuevas visiones Homenaje a Lafuente Ferrari*. Madrid: Talleres Gráficos, 1987.

FUSI, S.P. y CALVO SERRALLER, F. *El espejo del tiempo*. Madrid: Ed. Taurus, 2009.

G:

GABLIK, Suzy. *¿Ha muerto el arte moderno?* Madrid: Hermann Hesse, 1987.

GALASSI, Susan Grace. Picasso in the Studio of Velázquez. En Jonathan BROWN, *Picasso and the Spanish Tradition*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1996.

_____. *Picasso's Variations on the Master: Confrontations with the Past*. Nueva York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1996.

GALLEGO, V. *La pintura barroca*. Milan: Electa, 1999.

_____. *Rembrandt*. Art Book. Milan: Electa bolsillo. 2000.

GUILLÉN, Mercedes. *Picasso*. Madrid: Alfaguara, 1973.

GLENDINNING, N. *Goya la década de los caprichos. Retratos 1792-1804*. Madrid: Real academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992.

GODOY, Guadalupe. *Documenta de Kassel: medio siglo de arte contemporáneo*. Valencia: Institució Alfons del Magnànim, 2002.

GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate, 2002.

_____. Descubrimiento visual a través del arte. En VV. AA., *Psicología y artes visuales*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

_____. *Historia del Arte*. Barcelona: Garriga, 1995, vol.III.

_____. La máscara y la cara. En VV. AA., *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós, 1973.

GRAVITY, Grace. *Nuevos tiempos, nuevos pensamientos, nueva escultura*. Hayward: Galería John Thompson, 1993.

GREIL, Marcus. *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama, 1999.

GRONERT, S. *Gerhard Richter, Retratos*. London: Hatje Cantz, 2008.

GROTE, Ludwig. *Durero*. Barcelona: Carroggio, S.A. de Ediciones, 1972.

GUARE, J. R. *Retratos por Chuck Close. Vida y trabajo, 1988-1995*. London: Thames & Hudson, 1995.

GUASCH, A. M. *El arte último del siglo XX. Del post minimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000.

GUDIOL, J. *Goya*. Barcelona: Polígrafa, 1984.

H:

HARRISON, M. *In camera Francis Bacon*. Londres. Thames & Hudson, 2006.

HART, F. *Arte: Historia de la pintura, escultura y arquitectura*. Madrid: Akal, 1989.

HEGEL. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1989.

HEIDEGGER, M. *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza, 1998.

_____. *Conferencias y artículos*. Ediciones del Serbal, 1998.

_____. *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura de México, 1998.

_____. *Introducción a la metafísica*. Barcelona: GEDISA, 1995.

HENSHER, Philip. *BP portrait Award 2005*. London: National Portrait Gallery, 2005.

HEREDERO, Carlos F. *El lenguaje de la luz*. Festival de Alcalá de Henares, 1994.

HILTON, Timothy. *Picasso*. Barcelona: Ediciones Destino/Thames and Hudson, 1997.

HOBHOUSE, Janet. *The Bride Stripped Bare: The Artist and the Nude in the Twentieth Century*. Londres: Jonathan Cape, 1988.

HOCKNEY, D. *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros.* Barcelona: Círculo de lectores, 2001.

_____. *Faces. 1966-1984.* London: Thames & Hudson, 1987.

HONNEF, K. *Warhol.* Colonia: Taschen, 2000.

_____. *Andy Warhol, 1928-1987. El Arte como negocio.* Colonia: Taschen, 2000.

HUGHES, R. *A toda crítica.* Barcelona: Anagrama, 1992.

_____. *Goya.* Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2002.

HUGHES, R. *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX.* Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2000.

HUGHES, R; THE BRITISH COUNCIL. *Lucian Freud painting.* Londres: Thames and Hudson, 1998.

I:

INNERARITY, Daniel. *La Sociedad Invisible.* Madrid: Espasa, 2004.

J:

JAMES, T.G.H. *La pintura egipcia.* Madrid: Akal, 1999.

JIMÉNEZ, José. *Cuerpo y tiempo.* Barcelona: Destino, 1993.

_____. *Memoria.* Madrid: Tecnos, 1996.

JUNQUERA, J.J. El siglo de la razón. En Joan Sureda (dir.), *Summa Pictórica, Historia universal de la Pintura.* Barcelona: Editorial Planeta, 2000, vol. VIII.

_____. (dir.). *Historia universal del arte*. Madrid: Espasa Calpe, 1996, vol. VIII-XII.

K:

KANDINSKY, W. *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Barral, 1971.

KANT, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Clásicos Alfaguara, 2003.

KANZ, R. *Retratos*. Colonia: Editorial Taschen, 2008.

KOCH, Stephen. *Andy Warhol, Superstar*. Barcelona: Anagrama, 1987.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

KUNDERA, Milan. *La identidad*. Barcelona: Tusquets, 2001.

L:

LAFUENTE FERRARI, E. *Goya entonces y ahora*. Madrid: Encuentro, Colección Genios del Arte, 1983.

LAFUENTE FERRARI, E.; STOLZ, R. *Los frescos de San Antonio de la Florida*. Suiza, Génova: Carroccio, 1955. *Pintura Española*, v.3.

LANGÉ, F. *El lenguaje del rostro*. Barcelona: Luis Miracle, 1942.

LEIRIS, M. El artista y su modelo. En Roland Penrose y J. Golding (eds.): *Picasso 1881-1973*. Barcelona: Gustavo Gili, S. A., 1974.

_____. *Francis Bacon*. Ibero, R. (Trad. Cast.). Barcelona: Polígrafa S. A., 1987.

_____. *Francis Bacon, cara y perfil*. Ibero, R. (Trad. Cast.). Barcelona: Polígrafa, 1983.

LIPOVETSKY, G. *El imperio de lo efímero. La moda y destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama, 1990.

_____. *La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1986.

LÓPEZ CHURRUCA. *Estética de los elementos plásticos*. Barcelona: Labor, 1971.

LORD, James. *Retrato de Giacometti*. Madrid: A. Machado libros, 2002.

LOWENFELD, V.; LAMBERT RITTAI. *Desarrollo de la capacidad creadora*. Buenos Aires: Kapelusz, 1977.

LOZANO SALMERÓN, Asunción. *La luz en el espacio del Arte del siglo XX*. Granada: Ensayos/Virtual, 1995.

LUBOS, Hlawacek. *Alberto Durero*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1982.

LUNA, Juan J.; MORENO DE LA HERAS, Margarita. *Goya: 250 aniversario*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1996.

M:

Mc CORMICK, T. *Historia del arte urbano no oficial*. N.Y.: Taschen, 2010.

MADERUELO, Javier (dir.). *Arte y naturaleza*. Huesca: Diputación de Huesca, 1995.

MADERUELO, Javier. *Nuevas visiones de lo pintoresco: El paisaje como arte*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 1996.

_____. *El espacio raptado*. Madrid: Mondadori España S.A., 1990.

MARCHÁN F IZ, S . *La estética de la cultura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa. *El retrato: del sujeto en el retrato*. Barcelona: Montesinos, 2004.

MÉNDEZ, Lourdes. *Antropología de la producción artística*. Madrid: Síntesis, 1995.

MORALES MARÍN, C. y D'ORS FÜHRER, C. *Los genios de la pintura: Francisco de Goya*. Madrid: Sarpe, 1990.

MOLYNEUX, J . *Rembrandt & Revolution. Retratos del viejo topo*. Barcelona: Intervención Cultural, 2001.

N:

NASGAARD, R. ; RICHTER, Gerhard. *Paintings (Cuadros)* Nueva York: Thames and Hudson, 1988.

NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona. Gustavo Gili, 2002.

NORDSTRÖM, Folke. *Goya, Saturno y melancolía*. Madrid: Visor, 1989.

O:

ORTEGA Y GASSET, J. *La deshumanización del Arte*. Madrid: Espasa Calpe, 2002. Colección Austral.

OTEIZA, J. *Goya mañana. El realismo inmóvil*. Donostia: Jorge Oteiza, 1997.

P:

PALAU I FABRE, J. *Doble ensayo sobre Picasso*. Barcelona: Gustavo Gili, S. A., 1968.

PALAU I FABRE, J. *El secreto de las Meninas de Picasso*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S. A. 1982.

PALAZUELO, P. *Escritos conversaciones*. Murcia: Cajamurcia, 1998.

PANOFSKY, E. *Albrecht Dürer*. Princeton, 1943, vol. I-II.

_____. Alberto Durero y la Antigüedad clásica. En *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1985, cap. VI.

_____. *Idea*. Madrid: Cátedra, 1977.

_____. *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid: Alianza Forma, 1982.

PARDO, J. L. *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de Masas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.

PARIS, J. *El espacio en la mirada*. Madrid: Taurus, 1967.

PARMELÍN, Hèlène. *Habla Picasso*. Barcelona: Gustavo Gili, 1968.

PASCUAL, C. *Los grandes de la pintura*. Madrid: Sedmay, 1979.

PÉREZ CA RREÑO, F rancisca. *Los placeres del parecido: Icono y representación*. Madrid: Visor, 1988.

PÉREZ, David. (Coord.) *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado*. Generalitat Valenciana, 1997.

PERRY, G il. El p rimitivismo y l o m oderno. En Harrison, C h. y otros, *Primitivismo, Cubismo y Abstracción. Los primeros años del siglo XX*. Madrid: Akal, 1998.

PICAZO, G l oria. *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*; Gloria P icazo y J orge R ibalta (eds.). Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

PIJOÁN, J. Durero. En *Summa Artis*, Antología, Espasa, 2000, vol. V.

PITAN DRADE, J. M. *Goya, obra, vida, sueños...* España: G. Monterería, 1989.

POPE-HENNESSY, JOHN. *El retrato en el Renacimiento*. Madrid: Editorial Akal Universitaria, 1985.

PRADA, Juan Martín. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad*. Madrid: Fundamentos, 2001.

PRENDEVILLE, B. *El realismo en la pintura del siglo XX*. London: Thames & Hudson, 2001.

R:

RAMÍREZ, J. A. *Ecosistema y explosión de las artes*. Barcelona: Anagrama, 1994.

_____. *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela, 2003.

_____. *Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*. Madrid: Siruela, 2003.

RAMOS IRIZAR, Agustín. *Semiología del discurso artístico*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1998.

RATCLIFF, Carte. *Warhol*. Nueva York, Londres, París: Abbeville Press, 1983.

REBEL, E. *Autorretratos*. Köln: Taschen, 2008.

RICHARDSON, John. Picasso. Painting, Drawings and Sculpture. En M. Fitzgerald (ed.), *A life of Collecting: Victor and Sally Ganz*. Nueva York: Christie's, 1997.

RICHTER, Gerhard. *The Daily Practice of Painting. Writing 1962-1993*; Hans Ulrich Obrist (ed.). Londres: Thames and Hudson y Anthony d'Offay Gallery, 1995.

RODRÍGUEZ-AGUILERA, C . *Picassos de Barcelona*. Barcelona: Polígrafa, 1974.

ROSENBERG, J. *Rembrandt vida y obra*. Madrid: Alianza, 1997.

ROSENBLUM, R. *Andy Warhol portraits*. New York: Phaidon, 2005.

ROSSET, C lément. *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Barcelona: Tusquets, 1993.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Del contrato social. Sobre las ciencias y las artes. Sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. Madrid: Alianza, 2003.

ROUX, Jean-Paul. *La sangre (Mitos, símbolos y realidades)*. Barcelona: Península, 1990.

S:

SABARTÉS, Jaime. *Picasso. Las Meninas y la vida*. Barcelona: Polígrafa, 1969.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Durero en España*. Pontevedra, Diputación Provincial, 1972.

SÁNCHEZ CAPDEQUÍ, Celso. *Las máscaras del dinero. El simbolismo social de la riqueza*. Barcelona: Editorial Anthropos, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. *La Náusea*. Barcelona: Altaza, 1995.

SCHAMA, S. *Los ojos de Rembrandt*. Barcelona: Plaza & Janés S A, 2002.

- SCHAEFFER, Jean-Marie. *¿Por qué la ficción?* Madrid: Lengua de Trapo, 2002. Desórdenes. Biblioteca de Ensayo, vol. 3.
- SCHERPE, Klaus R. Dramatización y des-dramatización de *el Fin*; la Conciencia apocalíptica de la Modernidad y la Postmodernidad. En V. BOZAL (coord.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996, vol. II.
- SCHILDERKUNST VAN A tot Z. REBO Productions. Weert, Holland: Koninklijke Smeets Offset B.V., 1994.
- SCHNEIDER, Norbert. *El arte del retrato*. Colonia: Taschen, 1999.
- SHAFRAZI, T. *Andy Warhol Portraits*. Ed. Phaidon, 2006.
- SIMMEL, G. *Ensayo de filosofía del arte*. Murcia: Caja Murcia, 1996.
- _____. La significación estética en el rostro. En *El individuo y la libertad*. Barcelona: Península, 1986.
- SMEE, S. *Lucian Freud*. Colonia: Taschen, 2007.
- SMITH, A. Dürer as a portraitist. En *Essays on Dürer*. Manchester University Press, 1973, pp. 74-75.
- SOMMER, Langley Robin. *Picasso*. Madrid: Editorial Libsa, 1991.
- SONTAG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas*. Madrid: Taurus, 1996.
- SOURIAU, E. *La correspondencia de las artes*. En Colección *Breviarios*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986, vol. 18.
- STEINBERG, Leo. Picasso Endspiel. En *Picasso. Letzte Bilder. Werke 1966-1972*. Stuttgart, Hatje, 1994.
- STOICHITA, V. I. *Breve historia de la sombra*. Traducción al español por Anna M. Coderch. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.

STORR, R.; LYONS, Lisa. *Chuck Close*. New York, Rizzoli, 1987.

STRIEDER, Pieter, *Dürer*. Augsburg: Bechtermünz Verlag, 1996.

T:

TRIAS, Eugenio. *La memoria perdida de las cosas*. Barcelona: Mondadori, 1988.

TURKLE, Sherry. *La vida en la pantalla. La construcción de la identidad en la era de Internet*. Barcelona: Paidós, 1997.

V:

VATTIMO, G. *El fin de la Modernidad*. Barcelona: Gedisa, 1986.

_____. *En torno a la Posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 1990.

VARNEDOE, Kirk. *Picasso et le portrait*. Paris: Flammarion et Réunion des musées nationaux, 1996.

VERA C AÑIZARES, S. *Proyecto artístico y territorio*. Granada: Universidad de Granada, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. La categoría psicológica del doble. En *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona: Ariel, 1993.

VIRILO, Paul. *Cibermundo: La política de lo peor*. Madrid: cátedra, 1997.

VV. AA. *Bacon. Grandes de la Pintura*. Madrid: Sedmay, 1979.

VV. AA. *Durero*. Barcelona: Editorial Planeta. Colección Clásicos del arte, 1988.

VV. AA. *Durero*. Milán: Sociedad Editorial Electa España; Electa bolsillo, 1998.

VV. AA. *El arte del siglo XX*. Madrid: Taschen, 2005, vol. I y II.

VV. AA. *El retrato*. Barcelona: Círculo de lectores, 2004.

W:

WALTHER, I ngo F . *Picasso. El genio del siglo*. Colonia: B enedikt Taschen, 1988.

WARHOL, Andy. *América*, Nueva York: Harper & Row, 1985.

_____. *Entrevistas*. Traducido por Ferrán E steve. Barcelona: Ed. Kenneth Goldsmith; Blackie Books, 2010.

_____. *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Barcelona: Tusquest, 1981.

WARNCKE, Carsten-Peter. *Pablo Picasso 1881-1973*. Colonia: Benedikt Taschen, 1992. Tomo II: Obras 1937-1973.

WEDEWER, R. *El concepto del cuadro*. Barcelona: Labor, 1973.

WOODFORD, S. *Como mirar un cuadro*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

WHITE, C. *Rembrandt*. Barcelona: Destino, 1992.

WILDE, O scar. El r etrato d e D orian G ray. *Obras completas*. M adrid: Aguilar, 1981.

WOLLHEIM, R. *La pintura como arte*. Madrid: Visor, 1997.

WOLF, N. *Durero*. Colonia: Editorial Taschen, 2007.

WOLFE, T. *La palabra pintada*. Barcelona: Anagrama, 1976.

Z:

ZAMPA, G.; OTTINO DELLA CHIESA, A. *La obra pictórica completa de Durero*. Barcelona: Noguer, 1970.

ZUFFI, S. *Durero*. Madrid: Sociedad Editorial Electa España, 1998.

ZUFFI, S.; GALLEGO, V. *Vermeer*. Milán: Leonardo Arte S.R.L., 1999.
Electa Bolsillo.

16.2. ARTÍCULOS Y MONOGRAFÍAS EN CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES.

A:

ALARCÓ, P . Identidades metafóricas. En *El retrato en el siglo de Picasso*. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza y Fundación Caja Madrid, 2007, p. 227.

AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO. *La imagen de la mujer Goya*. Madrid: Asociación Amigos del Museo del Prado, 2001-02.

_____. *Goya en las colecciones madrileñas*. Madrid: Asociación Amigos del Museo del Prado, 1983.

ANSÓN NAVARRO, A. *La mirada de Goya*. Madrid: Iber Caja, O bra social y Cultural, 2006.

B:

BODE, A . y H AFTMANN, W. (coord.). *Documenta II*. Kassel: documenta 2, 1959; ed. de 2002.

BUCHLOH, Benjamin H. D. *Conversaciones con Gerhard Richter*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.

_____. *Ready-Made, photographie et peinture dans la peinture de Gerhard Richter*. París: Centro Pompidou, 1977.

_____. *Gerhard Richter: 18 Oktober 1977*, Colonia: Walter König, 1988.

_____. *Interview with Gerhard Richter, Gerhard Richter painting*. Museum of Contemporary Art, Chicago, 1988.

_____. *Gerhard Richter: painting 1996-2001*. Nueva York: Marian Goodman Gallery, 2001.

_____. SHAMPERS, K y TILROE, A nna. *Gerhard Richter 1988-89*. Rotterdam: Museo Boymans van Beuningen, 1989.

_____. Y S CHUARZ, D. *Richter. 2005-2006*. Nueva York: Galería Marian Goodman; Colonia: Walter König, 2006.

_____. *The allegories of Painting, Pandora's painting: from Abstract Fallacies to Heroic Travesties, Gerhard Richter*. Kassel: Documenta IX, 1992; Nueva York: Marian Goodman Gallery, 1993.

C:

CELANT, G ermano. *Andy Warhol, a Factory*. Bilbao: Museo Guggenheim, 1999.

CENTRO DE ARTE-MUSEO DE ALMERÍA. *Goya, caprichos, desastres y disparates*. Almería: Ayuntamiento de Almería; Diputación Provincial de Almería, 1999.

CHIAPPINI, R . (ed.). *Francis Bacon*. Museo d' Arte Moderna Città di Lugano, Lugano, y Electa, Milán, 1993.

CORK, Richard. *Through a glass, darkly: reflections on Gerhard Richter*. En *Gerhard Richter Mirrors*. Londres: Anthony d'Offay Gallery, 1991.

COWLING, E lizabeth y GOLDING, J ohn. *Picasso. Sculptor/Painter*. Londres: Tate Gallery, 1994.

CRONERT, S. *Gerhard Richter Portraits*. Hatje Cantz, 2006.

D:

DARLEY, Esther-Janssen. *Francis Bacon*. La Haya: Gemeentemuseum Den Haag, 2001.

DE DIEGO, Estrella. *Warhol sobre Warhol*. Madrid: Casa Encendida, 2007-2008.

E.

EDELMAN, Aschel. Picasso contemporain. En *Picasso contemporain*. Pully, Suiza: FAE Musée d'Art Contemporain, 1994.

ESTEBAN LEAL, P. *Picasso. Las grandes series*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: Aldeasa, 2001

F:

FALOMIR, M. (ed.). *El retrato del Renacimiento*. Ensayos de Miguel Falomir; Lorna Campbell; Joanna Woods-Marsden; Jennifer Fletcher et al. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008; Londres: National Gallery, 2009.

FEAVER, W. That's it. Ensayo en *Francis Bacon. 1909-1992. Small Portrait Studies*. Londres: Marlborough Art, 1993.

FRIEDEL, H. ; WILMES, U. *Gerhard Richter, Atlas*. Múnich: Lenbachhaus, 1997.

FRIEDMAN, M. y LYONS, L. *Close portraits*. Minneapolis: Walker Art Center, 1980.

FUNDACIÓN AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO. *El retrato español. Del Greco a Picasso*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004.

FUNDACIÓN CASA DE ALBA. *Colección de la Fundación Casa de Alba*. Sevilla. 2009.

FUNDACIÓN COLECCIÓN THYSSEN-BORNEMISZA. *Durero y Cranach*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2007.

FUNDACIÓN JUAN MARCH. *Picasso*. Madrid, Fundación Juan March, 1977.

FUNDACIÓN M IRÓ. *Andy Warhol, 1960-1986*. Barcelona: Fundación Miró, 1996.

FUNDACIÓN TELEFÓNICA. *Gerhard Richter, fotografías pintadas*. Madrid: Fundación Telefónica; La fábrica. 2009.

G:

GALERÍA DE LOS UFFIZI. *Catálogo general de todas las obras*. Florencia: Bonechi, 1988-1989.

GALERÍA MARLBOROUGH. *Francis Bacon. Pinturas 1981-1991*. Madrid: Lerner & Lerner, 1992.

GALERÍA TRETYAKOV; SIERRA RESTREPO, Juan C.; FLÓREZ, R. D.; et al. *500 años de arte ruso. Iconos de la Galería Tretyakov de Moscú*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango; Casa Republicana, 2002.

GALERIE BEYELER. *Picasso: El pintor y su modelo*. Basilea: Galerie Beyeler, 1986.

GERMANISCHES NATIONALMUSEUM. *1471. Albrecht Dürer. Das malerische werk*. Nuremberg: Germanisches Nationalmuseum, 1971, N°69.

GIDAL, Peter. *The polemics of Paint*. En *Gerhard Richter Painting in the nineties*. Londres: Anthony d'Offay Gallery, 1995.

GIMÉNEZ, C.; OCAÑA, M^a Teresa. *El Picasso de los Picasso*. Museo Picasso de Málaga. Málaga: TF Editores, 2004.

GLENDENNING, N. *Goya, el capricho y la invención*. Madrid: Asociación Amigos del Museo del Prado, 1993-94.

GÓMEZ, S. *Algunas cosas que llamaba Mías*. Valencia: IVAM, 2000.

GOODMAN, M. *Gerhard Richter*. Nueva York: Nueva York Gallery, 2005-06.

GRAVITY, Grace. *Nuevos tiempos, nuevos pensamientos, nueva escultura*. Galería Solen Thompson, Hayward, 1993.

GRYNSZTEJN, M.; ENGBERG, S. *Chuck Close: autorretratos 1967/2005*. San Francisco Museum of Modern Art; Walter Art Center, 2005.

GUGGENHEIM MUSEUM. *Picasso. The Last Years, 1963-1973*. Nueva York: Guggenheim Museum, 1984.

H:

HAYWARD GALLERY. *Picasso's Picasso. An Exhibition from the Musée Picasso Paris*. Londres: Hayward Gallery, 1981.

L:

LÉAL, Brigitte. *For Charming Dora: Portraits of Dora Maar, Picasso and Portraiture: Representation and Transformation*, New York: The Museum of Modern Art; Paris: Galeries Nationales du Grand Palais. 1996-97.

LEBRERO STALS, J. *Gerhard Richter*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Barcelona: Grupo 3, 1994.

_____. *Contrapintura*. En *Gerhard Richter*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.

M:

MATILLA, J. M. (ed. y comis.). *Durero. Obras maestras de la Albertina*. Madrid: Museo Nacional de El Prado, 2005.

MINNEAPOLIS WALKER ART CENTER. *Picasso from the Musée Picasso*. París: Minneapolis Walker Art Center, 1980.

MUÑOZ M OLINA, A . *Francis Bacon. Pinturas 1981-1991*. Madrid: Marlborough, 1993.

_____. El gabinete del doctor Bacon. En *Francis Bacon. Pinturas 1981-1991*. Galería Marlborough S. A. Ed. Lerner and Lerner, 1992.

MUSEO BARBIER-MUELLER DE ARTE PRECOLOMBÍ. *Picasso, el hombre de las mil caras*. Barcelona: Museo Barbier-Mueller de arte precolombí, 2006.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN . *Picasso contemporain*. Pully: FAE; Musée d'Art Contemporain, 1994.

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE CASTILLA Y LEÓN. *Sujeto*. León: MUSAC; ACTAR, 2005.

MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORÁNEO. *Picasso en Madrid*. Colección Jacqueline Picasso. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1986-87.

_____. *Picasso 1881- 1973*. Exposición antológica. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1981.

MUSEUM OF MODERN ART. *Artist's Choice-Chuck Close: head on The Portraits*. New York: The Museum of Modern Art, 1991.

_____. *Picasso and the Portraiture: Representation and Transformation*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1996.

_____. *Pablo Picasso. A retrospective*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1980.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. *Chuck Close, pinturas 1968/2006*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

MUSEO NACIONAL DEL PRADO. *Francis Bacon*. Ensayos de HARRISON, M.; MELLOR, A. M.; MENA, M. OFIELD, S.; TINTEROW, G. y WALSH, V. Londres: Tate Trustees; Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.

_____. *Durero, Obras maestras de la Albertina*. Madrid: Museo Nacional del Prado. 2005.

MUSEO PICASSO. *Las Meninas*. Barcelona: Museo Picasso, 1968.

_____. *Picasso. Paisaje interior y exterior*. Barcelona: Museo Picasso, 1999-00.

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA. *Heroínas*. (comis. Guillermo Solana). Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza; Fundación Caja Madrid, 2011.

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA. *Mimesis realismos modernos 1918-45*. Catálogo exposición. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2006.

N:

NASGAARD, Roald; RICHTER, Gerhard. *Gerhard Richter*. París: Centro Pompidou, 1977.

P:

PEGGY GUGGENHEIM COLLECTION. *Pablo Picasso. L' Atelier*. Venecia: Peggy Guggenheim Collection, 1996-97.

PELZER, B., TOSALTO, G. *Gerhard Richter. 100 pictures*. Alemania: de. Cantz, 1996.

PEPPIATT, M. *Francis Bacon. Lo sagrado y lo profano*. Valencia: IVAM, 2003.

PÉREZ, David. Un soneto de rostros, una huella de signos, una sombra de códigos. En *Manolo Valdés*. Galería Marlborough, 2001.

PILLSBURY, E. P. *Chuck Close: work on paper*. Houston: Contemporary Arts Museum, 1985.

POETTER, J.; FRIEDEL, H.; STORR, R. y BREHM, M. F. *Chuck Close: Retrospektive*. Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle; Stuttgart: Edition Cantz, 1994.

R:

RICHTER, G. *Gerhard Richter: Atlas van der foto's en schetsen*. Utrecht: Museum Voor Hedendaagse Kunst, 1972.

ROSENBLUM, Robert. Guerra y paz: la antigüedad y el último Picasso. En TINTEROW, Gary. *Picasso clásico*. Málaga: Palacios Episcopal. 1992-93.

RUBIN, William. The Jacqueline Portraits in the Pattern of Picasso's Art. En *Picasso and Portraiture. Representation and Transformation*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1996.

S:

SCHULZ-HOFFMAN, C.; THIEROLF, C.; DILLENBERGER, J. D.; y SYRE, C. Andy Warhol, The Last Supper. Munich: Staatliche Galerie Moderner Kunst, 1998.

SHAFRAZI, T. y RATCLIFF, C. *Andy Warhol*. Nueva York: Galería Tony Shafrazi.

SHIFF, R. Conversación con CHUCK CLOSE. En *CHUCK CLOSE. Pinturas. 1968-2006*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

SYLVESTER, D. *Francis Bacon*. Centro Georges Pompidou. París: Centro Nacional de Arte y Cultura, 1996.

_____. *Francis Bacon. The Human Body*. Hayward Londres, Y
University of California Press, Berkeley, 1998.

SKOTT, G. R. *Chuck Close: recent work*. Los Angeles: Los Angeles
Country Museum of Art, 1971.

STOICHITA, Víctor I; ARBURG, H. G.; ESPARZA, J. R.; MARÍAS, F. *La
sombra*. Museo Thyssen –Bornemisza y Fundación Caja Madrid. Madrid,
2009.

STORR, R. *Chuck Close*. Museo de Arte Moderno, 1998.

_____. De la manera más difícil. En *Chuck Close. Pinturas. 1968-
2006*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2007. Madrid.

STORR, R., KERTESS, K., SHIFF, R. *Chuck Close. Pinturas, 1968-
2006*. Madrid: Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía, 2007.

STAATSGALERIE STUTTGART. *Picasso in der Staatsgalerie Stuttgart.
Stuttgart (Alemania)*: Staatsgalerie Stuttgart, 1981.

T:

TATE BRITAIN. *Lucian Freud*. Londres: *Tate Britain*; Barcelona:
Fundación la CAIXA, 2002-2003.

THAMES AND HUDSON. *Lucian Freud Paintings*. London: Thames and
Hudson, 2005.

THE TATE GALLERY. *Picasso*. Londres: The Tate Gallery, 1960.

TINTEROW, Gary. *Picasso clásico*. Málaga, Palacio Episcopal, 1992-93.

V:

VV.AA. *Durero y Cranach*. Madrid. Fundación Colección Thyssen-
Bornemisza, 2007.

VV.AA. *El retrato del Renacimiento*. Miguel Falomir coord. Madrid. Museo Nacional del Prado, 2008.

VERGARA, A. WETERMANN, M. *Rembrandt, pintor de historias*. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2009.

W:

WETERING, E. *Rembrandt in Niw licht*. Exposition in Beurs Van Berlage. Ámsterdam: Local World, 2009.

WIESE VON, S. *Punto de confluencia. Joseph Beuys, Düsseldorf 1962-1987*. Centro Cultural de La Caixa de Pensions, 1988.

16.3. ARTÍCULOS EN REVISTAS ESPECIALIZADAS.

A:

ARANDA BERNAL, Ana María. El valor de la imagen en el proceso de beatificación y canonización de san Francisco Dorotea. *Laboratorio del Arte*, 2000.

ARCHIMBAUD, Michel. Francis Bacon: In conversation with Michel Archimbaud. Londres. *Phaidon Press*, 1993.

ARELLANO, Jorge Eduardo. Panorama de la Nicaragüense. *Debats*, 1996.

ARIAS ANGLES, Juan Enrique. Varios retratos de la familia Santamaría por Gómez y Cros, López, Moreno Carbonero y Madrazo. *Goya*, 1992.

AUPING, M. Chuck Close: Face to face: portraits from the Collection of the Metropolitan Museum of Art. *Artforum* 32, 1993, nº 2 (October), pp. 66-71.

B:

BOZAL, V. "El retrato, las caras de la historia". *ARTE*, 2004, vol. IV, nº 69, pp. 18-20.

C:

CAMON AZNAR, José. Goya, como pintor aragonés. *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, 1986.

CORNWELL, J. Retrato de Lucian Freud. *EL SEMANAL. ABC*, 2005, nº 921.

CHECA CREMADES, Fernando. Imágenes y lugares: el sitio del retrato del rey. *Culturas y culturas en la historia*, 1995.

D:

DRATHEN, Doris Von. Gerhard Richter. And the Most of the Bilder glauben. *Kunstforum-International*, Colonia, nº 131, Agosto-October, 1995, pp. 247-264.

E:

ELLIS, Stephen. The elusive Gerhard Richter, *Art in America*, Nueva York, vol. 74, nº 11, November 1986, pp. 131-139 y 186.

G:

GARCÍA LÓPEZ, José María. La cabeza de Zartrusta. *Claves de Razón Práctica*, 1996.

GIORDANO, Silvano; SALORT P OUS, Salvador. La legación de Francesco Barberini en España: unos retratos para el cardenal y un breve pontificio para Diego Velázquez, "clérigo coningato. *Archivo Español de Arte*, 2004.

GONZÁLEZ, M.G. El rostro del artista. *ARTE*, 2004, vol. IV, nº 69.

GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael. Retratos de Luis González Velázquez. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1989.

H:

HUGHES, R. Close, Closer, Closer. *Time* 117, nº 17, 27-Abril- 1981, pp. 60.

J:

JOHNSON, K. Chuck Close at MOMA. *Art in America* 79, nº 5, Mayo, pp. 167-168, 1991.

K:

KEY, Willem. Retrato del Cardenal Granvela. *Reales sitios*, 2004.

KRAMER, H. Art season: a New Realism emergent. *New York Times*, December, nº 21, 1971, p. 50.

KRAMER, H. Portrait; the living art. *Bazaar*, nº 3232, Marzo, 1981, pp. 14, 26, 28.

KURTZ, Bruce. Documenta 6: A critical preview. *Arts Magazine* 46, nº 8, Summer, 1972, p. 41.

L:

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Marian. La mujer y el retrato. Una aproximación al objeto. *Arte, Individuo y Sociedad*, 1989.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Manuel. Catálogo breve de los fondos artísticos de palacio. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 1984.

M:

MAGNANI, Gregorio. Gerhard Richter. *Flash Art*, nº 146, Mayo-Junio. Milán, 1989, pp. 94-97.

MARTOS, Valle; TORTELLA, Jaime. El rostro de Boccherini, espejo de un alma de artista. *Revista Musicología (SEDEM)*, Madrid, 2004.

MOLINA GON ZÁLEZ, José Luis. Chuck Close o la expansión del género. *Laboratorio de arte: Revista del departamento de Historia del Arte* (Universidad de Sevilla), nº 13, 2000, pp. 289-296.

N:

NEMSER, C. An interview with Chuck Close. *Artforum* 8. Nº 5, January, 1970, pp. 51-55.

P:

PAZ A GUILÓ, María. Una imagen representativa del poder en Centro Europa a finales del siglo XVI. *ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE*, 2005.

PALENCIA CEREZO, José María. La galería de retratos de la Real Academia de Córdoba. (Sección pintura). *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes*, 1995.

R:

RAMÓN, Ricardo; ASCASO, Lourdes. Un nuevo retrato de Ramón Bayeu en el Museo de Huesca: Pedro Pablo Abarca de Bolea, Conde de Aranda. *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, 1990.

RICHTER, G. Notizen 1964-1965, Text, Insel Verlag, Frankfurt, 1993, pp. 22-96.

RUIZ DE SAMANIEGO, A. La pérdida de nuestros rostros: Retrato. *Cuadernos del IVAM*, nº 04, Valencia. 2005, pp. 40-51.

RUIZ DE SAMANIEGO, A. *Blanco y Negro Cultural*, 5-09-2002, p. 35.

RATCLIFF, C. New York (review of "22 realists" exhibition at the Whitney Museum), *Art International* 14, nº 4 (April), 1970, pp. 67-71.

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto. La pérdida de nuestros rostros: Retratos, Valencia: *Cuadernos del IVAM*, nº 4, 2005.

S:

SANTANA, A. Warhol sobre Warhol, *Revista Museomanía* Madrid: E d. E-Cultura, nº 13, 2007, p. 28.

SEITZ, W. C. Art in the Age of Aquarius, 1955-1970, en *Post Pop and Photorealism*. Londres: Smithsonian Institution press, 1992, pp. 185-200.

SORIA DE IRISARRI, Isabel. La mujer en la época de Goya. *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, 1997.

STALLABRAS, Julian. Gerhard Richter. Pintura y medios de comunicación, *Kalias*, Valencia, vol. 4, nº 8, semestre II, 1992, pp. 102-108.

STORSVE, Jonas, Gerhard Richter: La tinte à venir, *Art Press*, París, nº161, Septiembre, 1991, pp. 12-20.

STORR, Robert. Hang Fire, *Artforum*, Nueva York, vol. 41, nº3, November, 2002, pp. 24-28.

T:

TABARANITUA, Fernando. Obras de José Gutiérrez de la Vega in Álava. *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 2002.

The art of portraiture in the words of four New York Artists. *New York Times*, October, 1976, p. 29.

THORN-PRIKKER, Jan. Gerhard Richter. 18. Oktober 1977, *Parkett*, Zurich, nº 19, Marzo, 1989, pp. 124-139.

V:

VV. AA. *Durero Y Cranach*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2007.

VV. AA. Warholiana. *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº34, Invierno, 1990.

VV. AA. Spécial Andy Warhol, *Artstudio* nº 8, Primavera. Musée d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. París.1988.

VALVERDE MARID, José. Cuatro retratos goyescos de la sociedad madrileña. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1991.

_____ . El pintor Joaquín Inza. *Goya*, 1979.

VARGAS LUGO, Elisa. Una aproximación al estudio del retrato en la pintura Novohispana. *Anuario de Estudios Americanos*, 1981.

VICENTE, Mercedes: Entrevista con CHUCK CLOSE. Reinventar el retrato. *Revista Lápiz*. nº 145, 2000.

16.4. ARTÍCULOS EN PRENSA GENERALISTA E INTERNET.

A:

ÁLVAREZ REYES, J. A. El gran reclamo. Madrid: *Semanal de las Artes y de las letras, ABC*. 07/03709, N°892.

ANDRÉS RUÍZ, E. Los enanos y los gigantes. Madrid: *ABC del Artes*, nº 749, 10/06/2006, p. 34.

B:

BELTRÁN, A. Coleccionar metáforas, Madrid: *El País*, , 2/11/01.

BORRÁS, M. LI. El autorretrato constante. Barcelona: *La Vanguardia*, 25/9/1998.

C:

CALVO SERRALLER, F. Bacon, la sensualidad de la herida. Madrid: *El País, Babelia*. 07/02/09. p. 18.

H:

HUICI, F. " Pintura es pañola en Nueva York". Entrevista con Margit Rowell, conservadora del museo Guggenheim. Madrid: *El País*, 26/07/1980.

I:

IBARZ, Mercè. El Prado se abre al siglo XX con Francis Bacon. *Revista Magazine*. Barcelona: El Mundo, 01/02/09. pp. 34-37.

L:

La voz de los pinceles. Madrid: ABC, 10/2004.

LUZÁN, Julia. Obsesión desconocida: Andy Warhol. Madrid: *El País* 18/11/2007, p. 32.

LUZÁN, Julia. Viaje póstumo de Bacon a Madrid. Madrid: *El País Semanal*, 25/01/2009, pp. 64-71.

F:

MERGIER, Anne Marie. Picasso y su pasión por los periódicos, México DF: *Diario Proceso*, 29/06/2003.

MONTES, J. El "boom" Bacon. Madrid: *Semanal de las Artes y de las letras*, ABC, N°887, Enero-Febrero 2009. p. 29.

MONTES, J. Una forma de estar. *ABC de las letras*, N° 827. Madrid: Ed. Diario ABC, S.L., 2007, p. 35.

O:

OLIVEROS, A. Gerhard Richter: Cuarenta años de pintura. Sección Verbigracia. Caracas: *Periódico El Universal*., N° 30, Año V, 27/04/2002.

P:

PEIRÓ, J. B. Identidades de lo femenino. Valencia: *Diario Levante*., 1997.

PULIDO, N. El Prado, en carne viva. Madrid: *ABC* Año CVI, n° 34.011. 31/01/09. pp. 48-49.

R:

RIAÑO, Peio H. En las tripas de Bacon, Madrid: *Público*, 21/01/2009.

RODRÍGUEZ, De lfin. El m uso d el P rado de P ablo P icasso. M adrid: *ABC del Arte*, n° 749, 10/06/2006, pp. 32-33.

S:

SAURA, A. Goya, e n *El mundo de los grandes genios*. Barcelona: Suplemento El Mundo; Ediciones Orbis, S. A, N°4, 1989.

W:

WIKIPEDIA, enciclopedia libre en la Red.

(Varios temas puntuales consultados de carácter general, como *Fotografía, Retrato, Máscaras*, fechas de obras, etc.),

<http://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>

WISE VON, S. Düsseldorf, Punt de confluència, una crònica. *Punt de confluència, Joseph Beuys. Düsseldorf, 1962-1988*. (coor. E Ivira Maluquer), 1988.