

SIMULACRO Y REPRESENTACIÓN EN LOS NADADORES¹

VÍCTOR ALEGRÍA S.

... la pintura nunca celebra otro enigma que el de la visibilidad.

Maurice Merleau-Ponty

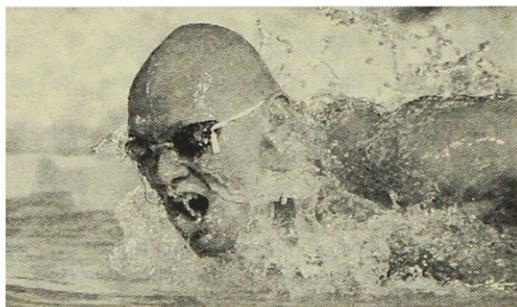
Todo es esplendente, nítido, saturado y ligero a la vez. El calor exagera las percepciones, el brillo de los contornos, la presencia de las formas, lo metálico de las superficies y los colores.

Severo Sarduy

Ligeramente desplazado del centro y en acusada diagonal, emerge con violencia la cabeza calva y perfectamente dibujada de un nadador, en el momento de expulsar aire por la boca. Lleva lentes de baño oscuros, sostenidos por una cinta de goma blanca, en abierto contraste con su piel anaranjada y tostada.

Cabeza y hombros se recortan sobre un fondo celeste, desenfocado. Donde las formas caprichosas del agua salpicada se dibujan a través de reflejos y transparencias. Un plano formado por amarillos y anaranjados —el límite de cada competidor— divide la zona superior de la inferior, al lado izquierdo de la fotografía. En la zona inferior, inmediata, se observa el agua verde-azul de la piscina; con ondas y reflejos violetas, rosas, y ocre, para mostrar el cuerpo emergente. Unido a millares de gotas de agua transparentes, con reflejos celestes y violetas, formando un todo abigarrado, que muestra el ins-

¹ El presente texto, es parte de una investigación más amplia, y fue realizado para el curso de Hermenéutica del profesor Sergio Rojas, a quien agradezco, calurosamente, sus esclarecedores comentarios y sugerencias, cuando trabajaba en él.



Fotografía 19,2 x 11,6 cm.
Archivo del Artista

tante de un hombre nadando, en un momento que sólo la fotografía captura.

Una fotografía como la descrita es el referente de la tercera pintura realizada de un nadador. La primera se debió al encuentro casual con su imagen, en una revista a comienzos de los noventa.

Cabe entonces la pregunta: ¿Qué lo lleva a uno a pintar un motivo como el descrito?

Haciendo un esfuerzo reflexivo, con resultados no del todo claros como quisiera, y tratando de examinar el papel del inconsciente —que no es menor en la creación artística— creo que, en primer lugar, es lo pictórico de la imagen, su visualidad. El color, los reflejos, la refracción, lo orgánico de las formas, los contrastes, las luces espejeantes, los enfoques y desenfoces, etc. Además, lo inédito de la imagen: la captación de movimiento de un sujeto, que realiza una actividad no habitual, no natural, rica en elementos pictóricos y visuales, que sólo la fotografía captura (sobre el carácter artificial del proceso y la obra me detendré más adelante).

Lo pictórico y visual del motivo me evoca ciertas obras de la historia del arte, que desde el comienzo, como pintor, me han interesado, desde el Barroco en adelante, unido también a un fuerte interés por el Impresionismo, principalmente, por el empleo de la luz y el color, y el concepto implícito de temporalidad.

Recordemos, por ejemplo: *Desembarco de María de Médecis en Marsella* (1622 – 1623), de Rubens, fundamentalmente el detalle de las Néreidas en el agua. Lo que sucede con la luz, el color y el tratamiento óptico de la imagen en la obra de Vermeer, y su representación de la temporalidad. El conjunto de la obra de Velázquez, fundamentalmente *Las Hilanderas* y *Las Meninas*. Sus obras están resueltas con un saber hacer, economía de medios, fineza, y con un sentido de lo visual y de lo real, no igualado en la pintura. Además, *Las Meninas* están construidas como objeto enigmático y son cumbre del Barroco.

Recuerdo también, los tapices de Goya: *El Quitasol* (1777) y *El Cacharrero* (1779), en especial, por su empleo del color. *Dante y Virgilio en los infiernos* (1822), de Delacroix. Los reflejos en el agua, y la captación del movimiento en los paisajes de Monet y Sisley. John Rewald dijo al respecto:

El estudio del agua ofrecía un pretexto para representar masas informes animadas sólo por la riqueza de los matices, y grandes superficies cuya materia animaba a emplear vívidas pinceladas.

La lucidez, la experimentación reflexiva sobre el movimiento y la composición, en las obras de Degas. Todo el conjunto de la obra de Sorolla, puesto que siempre existe en mi trabajo un fuerte interés por el color, la luz y la materia pictórica.

De las obras contemporáneas, ciertos trabajos de David Hockney, las piscinas, por ejemplo. La resolución en los trabajos de Chuck Close, y algunos fragmentos de las pinturas urbanas de Estes. La obra completa de Richter, cuya estética y antecedente fundamental es la fotografía, trabajando pictóricamente con el desenfoque. Conocer su obra, fue una revelación y una confirmación del empleo de referente fotográfico para hacer pintura.

Partiendo de un fuerte interés por la tradición y lo pictórico, llegué finalmente a un trabajo, cuyo referente fundamental es la fotografía. Iniciado en la réplica de obras de Rembrandt, Velázquez y Goya (hacía arte so-

bre el arte), fui paulatinamente desembocando en el fotorealismo o realismo óptico. Primero empleaba las fotografías como contrapunto, junto a fragmentos de cuadros de los artistas citados. De Rembrandt realicé a tamaño real: "La lección de anatomía del Dr. Tulp, que no conservo. En esa versión dominaba la forma cerrada, dicha experiencia me llevó a emplear fragmentos del cuadro, como citas en otras obras. Al trabajar las pinturas negras de Goya estaba dominado por el tema, y creo que confrontarlo con réplicas de un trozo de carne era redundante. Con respecto a Velázquez, trabajé fundamentalmente con el cuadro *Las Meninas*, en recreaciones con un sentido fundamentalmente plástico, de síntesis. Considero que toda la experiencia descrita, habla de mi fuerte tendencia hacia el realismo. Creo que es pertinente detenerse en este punto. Definir un concepto de realismo adecuado, resulta difícil, e intentarlo, puede ser temerario. El término ha sido utilizado con varios significados en la historia del arte y la crítica. Lo que resulta meridianamente claro es que ha ido de la mano de la evolución científica y tecnológica, y del concepto de representación de cada momento histórico.

El movimiento realista como tal, comienza en 1848, encabezado por el pintor Gustave Courbet. Éste reivindicaba el valor de la realidad objetiva, como tema artístico. Prescindiendo de todo embellecimiento y corrección académica; siendo fiel a lo representado. Planteó, además, la necesidad de tratar temas contemporáneos, aun los considerados más bajos, tanto social como moralmente. Fue un arte esencialmente urbano. Courbet decía: "pintar es fundamentalmente una actividad concreta, un arte concreto y debe aplicarse a cosas que existen realmente".

El realismo conoció una rápida difusión, gracias a la pasión naturalista —propagada por el romanticismo— al fervor democrático debido a la Revolución, al desarrollo de las ciencias positivas, la crítica de la metafísica (Fuerbach), y algo muy importante: al éxito reciente de la fotografía. Además de la influencia de la pintura española y holandesa del siglo XVII.

El encuentro con la primera fotografía de un nadador se debió al azar como ya lo comenté, el resto es

fruto de una búsqueda consciente. Impulsado por la riqueza visual y estética de las fotografías de natación, fundamentalmente por el color y el dinamismo, además de los reflejos y refracción en el agua, las distorsiones de las formas por los efectos ópticos; los contrastes entre la nitidez y desenfoque, el momento fugaz, etc. Otro aspecto importante que hay que considerar es que son fotografías de nadadores olímpicos, es decir, practican una disciplina: la natación. El traje que llevan, el lugar — una piscina—, nos hablan de artificio. Nada es natural; ni la acción, ni el medio.

Vivimos en un mundo dominado por las imágenes visuales, nuestras horas de vigilia reciben constantemente su influencia. Imposible sustraerse a ellas; la mayoría son estéticas, ingeniosas... y de tercera mano. Pertenecen a la publicidad, a la televisión, al computador, al cine, a la fotografía, en fin. (El noventa por ciento de todas las imágenes que vemos, pertenecen a la fotografía, o se basan en procedimientos fotográficos). Su origen es mediático. Resulta imposible imaginarse un sólo día sin su presencia. El artista visual está atento a lo que ocurre con las imágenes, y los encuentros casuales son muchas veces la antesala para construir un mundo, un discurso.

La pintura, desde el Renacimiento, ha apelado a la visualidad, se ha nutrido de la óptica, buscando una mayor exactitud visual (Leonardo, Caravaggio, Vermeer, Velázquez, etc.) Con la aparición, en 1839, de la fotografía, se produce un cambio radical. Lo que capta el objetivo es más preciso y más variado de lo que capta el ojo humano. Por ejemplo el movimiento, el pintor no puede competir con su exactitud óptica. Algunos pintores como Courbet no dudaron en trasladar a la pintura imágenes tomadas de fotografías. Para Courbet, la *manufactura*, el trabajo del pintor, no podía ser sustituido por un medio mecánico. Argan dice al respecto:

Esto es lo que hace de la imagen no ya la semblanza de una cosa, sino otra cosa distinta y tan concreta como la primera. Proudhoniano e incluso precursor del marxismo, Courbet sólo se interesa por lo que podría llamarse la fuerza-trabajo que fabrica el cuadro: a igualdad de

imágenes (por ejemplo, la de una cabra en la nieve), en el cuadro existe una fuerza-trabajo que no existe en la fotografía.

Más adelante, continúa:

la fuerza-trabajo sirve simplemente para *construir* la imagen, para darle una concreción y un peso que la convierten en algo real; con el evidente fin de demostrar que no puede considerarse la imagen artística como algo superficial, ilusorio, más frágil y menos serio que la realidad. De esta manera, distingue entre la imagen *pesada* y la pintura menos verídica y menos verdadera.

Lo que planteó tan lúcidamente Courbet tiene una vigencia hasta el día de hoy.

Antes de traducir pictóricamente la primera imagen, realicé tres telas, en las cuales, cada nadador era trasladado con tintas frías de tierra verde, sobre un dibujo pormenorizado y lineal, en la zona superior de la tela. Estas imágenes eran confrontadas con otras más reducidas que tenían cierta carga de erotismo en la zona inferior del cuadro, las cuales eran pintadas detalladamente; rompiendo con la lógica habitual de lectura.

Dichos trabajos estaban dentro de una estética Pop. Las fotografías, tanto del nadador, como las reproducidas minuciosamente, pertenecían a los medios de masa. Se encontraban en revistas o diarios de consumo masivo; la lectura del cuadro, la forma y el color, la fuerte bidimensionalidad remitían al Pop.

El término Pop, como todos sabemos, fue acuñado por el crítico inglés Lawrence Alloway para designar un movimiento que se desarrolló desde finales de los 50 hasta comienzos de los 70, principalmente en Inglaterra y Estados Unidos. El movimiento se nutrió esencialmente de la iconografía del mundo de consumo y de la cultura popular, (Pop es abreviatura de popular). El comic, la publicidad, los envases e imágenes de televisión y del cine formaban parte de su iconografía, y rechazaban cualquier separación entre lo considerado de buen y mal gusto.

En Estados Unidos se consideró como una reacción al Expresionismo Abstracto, porque sus artistas retomaban las imágenes figurativas con técnicas precisas, casi fotográficas. Fue principalmente, una manifestación figurativa, con un sentido radical, que recordaba las ideas de Courbet, quien en 1861 había dicho que la práctica del arte debía tener la implicación de:

hacer que sus facultades se refieran a las ideas y objetos del período que le ha tocado vivir”. Roy Lichtenstein un siglo más tarde, decía en una entrevista algo semejante: “Afuera está el mundo, está allí. El arte Pop tiende la mirada a ese mundo.

Fue un arte esencialmente urbano. Creado en Nueva York y Londres, se inspiró en las grandes metrópolis de mediados del siglo pasado. Los temas que abordó no habían sido tratados anteriormente en el terreno artístico:

revistas de comics y de fotografías; anuncios publicitarios de todo tipo, el mundo del espectáculo popular, incluyendo: películas de Hollywood, música Pop, parque de diversiones, radio, televisión y periódicos sensacionalistas; artículos durables de consumo, en especial neveras y automóviles; autopistas y estaciones de servicio; alimentos, en especial *hot dogs*, helados y pasteles; y por último, pero no menos importante, dinero (Simon Wilson).

Los temas abordados por los artistas Pop llaman poderosamente la atención, por su origen basado en la cultura de masas, y su presentación, especialmente en las obras de Andy Warhol y Roy Lichtenstein, por ser asombrosamente literal, con técnicas precisas y fotográficas, como no había ocurrido antes en la historia del arte. Presentaba, además, en su ejecución, un carácter a la vez abstracto y figurativo, de manera nueva, que lo alejaba de otras experiencias realistas.

El Pop me interesó fundamentalmente por dos razones: una era el estímulo y el interés que ofrecían las imágenes de divulgación masiva, como la prensa, la publicidad, la fotografía, etc., para hacer arte, y por otra parte, el resultado inédito de las imágenes que creaban

sus artistas, con una gran solvencia profesional y desconocida factura. Todo esto me llevó paulatinamente al fotorrealismo.

Realizados los tres trabajos anteriores, y no enteramente satisfecho, realicé una cuarta tela en que me aboqué a reproducir la fotografía del nadador, que tanto me había impactado. Ciñéndome con la mayor fidelidad a la imagen fui pintando al óleo, sobre tela, las zonas directamente en cada sesión. Por ejemplo: la gorra amarilla, luego parte del agua, los lentes, etc. El resultado me dejó satisfecho. Encontré que el cuadro era más elocuente que lo que había logrado en los tres trabajos anteriores, en los cuales confrontaba dos imágenes en una superficie de pintura, que era mucho más pobre pictóricamente, y de las cuales estaba menos interiori-



Nadador 100 x 80 cms. Óleo sobre Tela, 1994

zado. Trasladar una fotografía a una pintura, de manera estrictamente manual y visual, ofrecía un resultado inesperado. Sorprendente. El producto remitía a más lecturas, y entraba de lleno a un problema que había estado soslayando: la representación. Además, mi trabajo constataba el placer de describir, de pintar una fotografía.

Cuando nos detenemos en una imagen que nos interesa visualmente, en una fotografía, en un fragmento de cine o televisión, por ejemplo, éstas son siempre fruto de un *filtro* que es eminentemente cultural. Dichas imágenes no son inocentes. Existe una intención, hay un sujeto que las ha manipulado con un objetivo más o menos consciente. Todo esto es evidente, pero para un

pintor es importante. Cuantas veces me ha invadido la extrañeza, al ver en que un lugar, que en la fotografía es atractivo, hasta *bello*, en la realidad dista mucho de serlo. En toda fotografía —como parte de la intencionalidad del autor— siempre hay una síntesis, el sacrificio de algún aspecto. Acostumbrados a ver el mundo por la acción mediática, nuestra percepción está condicionada por lo medios. Llega un momento en que una fotografía es más estimulante visualmente que la misma escena real, además, hace posible pintar asuntos que de otra manera sería imposible.

El traducir información fotográfica a información pintura implica analizar, a fondo, el acto de ver. Al tomar como referente la fotografía, estoy fijando la inconstancia del ojo. Más aún, cuando pinto un instante que nuestra visión es incapaz de captar en su totalidad: un hombre o una mujer que nada, lo que implica movimiento; velocidad, deformación, etc., temporalidad al fin. La fotografía, al mismo tiempo, inmoviliza al artista en lo concreto y lo excusa, a la vez, de la pintura pura. Asimismo, cuando trasladamos dichas imágenes a la escala mucho mayor de una tela, el espectador es vulnerado en su concepción de lo que entiende por real.

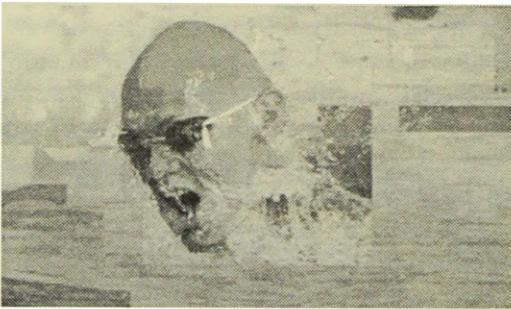
Bidimensional la fotografía, bidimensional la tela, la representación se aleja de la traducción tradicional; los materiales e instrumentos son utilizados para reproducir la imagen fotográfica, manualmente, en el terreno propio de la pintura, en un formato que impacta visualmente, y nos hace consciente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

Las ideas que expresó Courbet respecto al realismo, y la relación entre pintura y fotografía; son lúcidas y absolutamente vigentes.

En primer lugar, la pintura es un arte concreto, que debe abocarse a cosas objetivas y contemporáneas. En segundo lugar, el pintor también puede construir sus obras a partir de la fotografía. En tercer y último lugar, el objeto-cuadro es algo distinto a una fotografía a causa de su manufactura; puesto que la imagen ha sido construida con la fuerza-trabajo, concepto pre-marxista, desconocido hasta ese momento.

Al tratar igualmente cada detalle, cuadrado por cuadrado, por ejemplo, no estaba trabajando con los efectos plásticos, sino que esta *fotografiando* con los efectos pictóricos. El problema fundamental puesto a prueba es el de la representación. Estoy tratando con la ilusión de una ilusión, hacía el examen de nuestra objetividad, y constataba que lo que consideramos real es bastante inseguro. Robert Bechtle dice al respecto:

Desconcierta a mucha gente que el cuadro parezca una

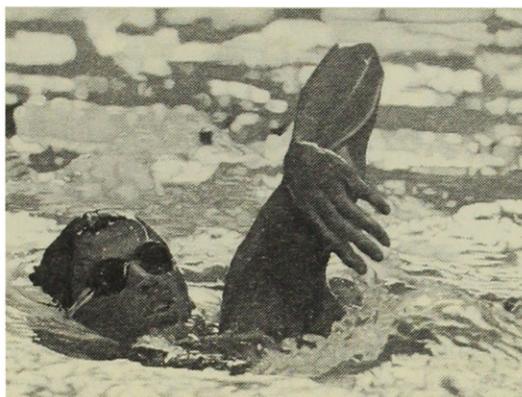


Nadador 132 x 80 cm. Óleo sobre Tela 2002

fotografía, y que sea en realidad una copia elaborada sobre un lienzo con materiales tradicionales, porque eso cuestiona no sólo la esencia de la representación sino las expectativas que las personas tienen sobre el arte.

La traslación de la fotografía, pintando cada porción de cuadrícula, posibilita una mayor exactitud óptica del detalle de la imagen. El todo es construido por los innumerables accidentes, formas, matices de cada cuadrado. Calabrese, refiriéndose a este tópico, dice:

Una última precisión es desarrollada por la naturaleza de la operación detallante o mejor aún por su función. Cuando se "lee" un entero cualquiera por medio de detalles está claro que el objetivo es el de una especie de "mirar más" dentro del "todo" analizado, hasta el punto de descubrir caracteres del entero no observados a



Nadador 80 x 60 cm. Óleo
sobre Tela 2000

“primera vista”. La función específica del detalle, por tanto, es la de reconstituir el sistema al que pertenece el detalle, descubriendo sus leyes o detalles que precedentemente no han resultado pertinentes a su descripción.

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

El espectador se encuentra con la imagen de un nadador, la que en cierto modo reconstruye, porque el momento pintado no le es posible captarlo. Es un suceso. Se evidencia que la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo. La realidad se confunde con su propia imagen; la imagen se convierte en realidad, una suprarrealidad: el simulacro.

“De estructura y efectos semejantes son las imágenes de la publicidad, de la prensa y revistas ilustradas: las imágenes como abstracción de la realidad, la realidad como abstracción. En esta paradoja se basa, en gran medida, el fotorrealismo”, Sager.

En el capítulo III, “La Ruptura de la Cadena Significante”, del libro *Posmodernismo* de Jameson, dice sobre el realismo fotográfico:

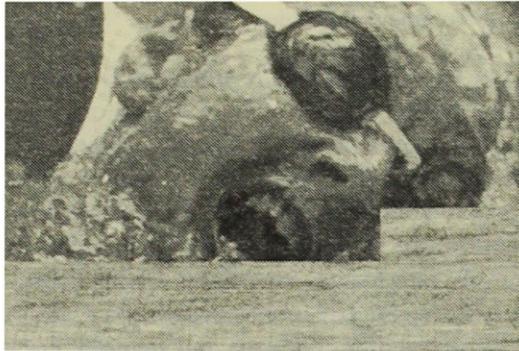
... este fenómeno parecía un retorno a la representación y a la figuración tras la prolongada hegemonía de la estética de la abstracción, hasta que quedó claro que no había que buscar sus objetos en el “mundo real”, pues estos objetos eran en sí mismos fotografías de ese mundo real, transformado en imágenes, y del cual el “realismo” del cuadro foto-realista es ahora el simulacro.

Queda claro, pues, que más que un problema de representación, el cuadro deviene en simulacro; la pintura se confunde con una representación fotográfica. Jean Baudrillard en su libro *Cultura y Simulacro*, dice sobre este último:

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

La fotografía captura un momento fugaz, un instante, un segundo, acusa un problema de la historia de la pintura. Representa lo irrepresentable: el movimiento. La pintura es un arte inmóvil por definición. En la fotografía de un nadador nos encontramos con un movimiento perceptual. El cuadro *El Derby de Epsom*, de Géricault, nos entrega la sensación de movimiento a través de deformaciones sugestivas, y no por medio de una representación convincente de movimiento. Fue precisamente la fotografía la que posibilitó comprenderlo mejor, y el estudio de la obra de los futuristas así lo ha demostrado; a pesar de que negaron sistemáticamente el uso de la fotografía. Ellos la emplearon abundantemente como fuente de producción de sus trabajos.

¿Pero qué ocurre cuando se trata de una imagen instantánea, que indica desplazamiento, con todos los elementos y detalles que sólo le es dable a la fotografía y no a nuestra experiencia visual, como en el caso de los



Nadador 41 x 28 cm. Óleo sobre Tela 2004

nadadores? Estamos tratando un problema que ha obsesionado a la pintura; con un sentido hasta cierto punto, irónico. Se pinta un instante, pormenorizado, como sólo le es dable a ese medio, en un arte inmóvil como la pintura.

Al abordar la apariencia de movimiento, también estamos tratando con la temporalidad. El instante capturado del desplazamiento, es una fracción de tiempo infinitesimal. Nos sugiere el antes y el después, lo instantáneo, como en la rueca en el cuadro *Las Hilanderas* de Velázquez; el movimiento nunca antes fue tratado con tal dominio de la sensación y la apariencia. La contradicción temporal se produce, porque el instante pintado en los nadadores, ha requerido de una laboriosa ejecución (en algunos casos se ha pintado cuadrado por cuadrado, por ejemplo). El resultado es la irónica imagen pintada de un instante congelado; representado en un arte inmóvil, como es el de la pintura.

Pintar un instante lleva implícito la idea de fin, de término, de muerte. Severo Sarduy en su ensayo *Fijeza*, refiriéndose al cuadro *The splash* de David Hockney, dice bellamente:

Sólo que en la fijeza de la representación, laboriosa, íntima, aplicada en la corrosión de lo breve, está la muerte. En ese instante fugaz y suspendido, casi imperceptible, único, imposibilidad matemática de su repetición: una combinatoria infinita ha producido ese splash, esa

configuración y no otra, por contigua y similar que sea, de la espuma, ese justo azar del cuerpo y el líquido, como un teorema del nadador y el agua.

Las obras no *acabadas* muestran el proceso constructivo de la imagen. Se ve el dibujo que podríamos denominar topográfico. La aguada, generalmente más neutra que el color definitivo, el cual es aplicado de primera intención, *alla prima*. Haciendo evidente que es pintura, no fotografía, no imagen impresa. Entregando, de esta forma, un tributo a admiradoras obras de la historia del arte, como ocurre con Cézanne, Degas, Picasso (algunos retratos), por ejemplo. Privilegiando con ello el concepto de *acabado*, en el sentido mental, intelectual, por sobre el concepto de *hecho*, más artesanal, fáctico, que artístico.

BIBLIOGRAFÍA

- Argan, Guilio Carlo. *El Arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Editorial Akal, Madrid, 1998.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*, Editorial Kairos, Barcelona, 1984.
- Calabrese, Omar. *La Era Neobarroca*, Editorial Cátedra, Madrid, 1999.
- Jameson, Fredric. *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Editorial Paidós, Barcelona, 1991.
- Sager, Peter. *Nuevas formas de realismo*, Editorial Alianza, Madrid, 1981.
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1987.
- Wilson, Simon. *El Arte Pop*, Editorial Labor, S.A., Barcelona, 1983.