



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
Departamento de Pintura

TESIS DOCTORAL

**EL PARADIGMA DEL HIPERREALISMO: CARACTERÍSTICAS
PROPIAS DE LA RECIENTE PINTURA ESPAÑOLA**

Presentada por

Fernando Pérez Beltrán

Dirigida por

Joaquín Aldás Ruíz
Joël Mestre Froissard

Valencia, Julio de 2017

EL PARADIGMA DEL HIPERREALISMO: CARACTERÍSTICAS PROPIAS DE LA RECIENTE PINTURA ESPAÑOLA

Tesis doctoral

Fernando Pérez Beltrán

Dirigida por los Doctores

Joaquín Aldás Ruiz y Joël Mestre Froissard

Departamento de Pintura

Facultad de Bellas Artes de San Carlos

Universitat Politècnica de València

Esta tesis está dedicada a mi abuelo materno Enrique Beltrán Segura.
Sin ti no estaría donde estoy. Gracias por tu cariño, tus enseñanzas y tu pasión por la pintura.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer el trabajo en la dirección de los doctores Joaquín Aldás y Joël Mestre. Sus amplios conocimientos, profesionalidad, consejos y paciencia a la hora de dirigir los pasos realizados han permitido su correcto desarrollo. Agradezco también, la accesibilidad y cercanía de los pintores españoles entrevistados, Jaime, Eloy, José Luis, Pedro e Iván. A mi marchante, José Enrique González, por creer en mi pintura y hacer posible el compartir sala de exposiciones con los mejores maestros del realismo.

RESUMEN

En la presente tesis se ha realizado un estudio con el objetivo de marcar las diferencias conceptuales, filosóficas y del proceso de producción entre el fotorrealismo americano en sus orígenes y el hiperrealismo que se ejerce actualmente en España. En la investigación se atiende a los conceptos básicos del realismo que sustentan ambas vertientes, como es la mimesis, el tipo de lenguaje pictórico empleado y el estilo, marcado por las influencias recibidas, como son tradición académica o el contexto sociocultural. La imagen fotográfica adquiere especial relevancia en el movimiento hiperrealista, por lo que es necesario un análisis de su relación con la pintura y su utilización como referente modélico. Se analiza una selección de los artistas americanos del fotorrealismo más representativos, haciendo una descripción de su temática, proceso técnico y el lenguaje pictórico que utilizan. En cuanto al hiperrealismo español, escogeremos cinco de los artistas más representativos del panorama hiperrealista español, por su relevancia expositiva nacional e internacional, y por su proceso de trabajo desde el que poder determinar las diferencias con los artistas americanos. Partiendo desde el punto de vista de mi obra artística personal, se hará una descripción de la misma, profundizando en la metodología y el proceso de la realización de la obra hiperrealista; procedimientos que han sido estudiados a lo largo de esta investigación. Se hará uso de diferentes lenguajes expresivos y de estilo para marcar la diferencia. En cada una de las obras descritas en la presente tesis se abordan influencias de pintores hiperrealistas y realistas, tanto procedimental como temáticamente, en una búsqueda de un lenguaje y un estilo propios.

Palabras clave: Hiperrealismo, fotorrealismo americano, mimesis, fotografía, lenguaje, estilo, influencias, tradición.

ABSTRACT

In the present thesis a study has been carried out with the objective of marking the conceptual, philosophical and production differences between the American photorealism in its origins and the hyperrealism currently practiced in Spain. The research focuses on the basic concepts of realism that support both aspects, such as mimesis, the type of pictorial language used and style, marked by the influences received as they are academic tradition or the sociocultural context. The photographic image acquires special relevance in the hyperrealistic movement, reason why it is necessary an analysis of its relation with the painting and its use like model reference. It analyzes a selection of the most representative American artists of the photorealism, making a description of its thematic, technical process and the pictorial language that they use. As for Spanish hyperrealism, we will choose five of the most representative artists in the Spanish hyperrealist landscape, due to their national and international expository relevance, and their work process from which to determine differences with American artists. Starting from the point of view of my personal artistic work, a description will be made of it, going deeper into the methodology and the process of the realization of the hyperrealist work; Procedures that have been studied throughout this research. It will use different expressive and style languages to make a difference. In each of the works described in this thesis, influences of hyperrealist and realistic painters, both procedurally and thematically, are approached in a search for their own language and style.

Keywords: Hyperrealism, american photorealism, mimesis, photography, language, style, influences, tradition.

RESUM

En la present tesi s'ha realitzat un estudi amb l'objectiu de marcar les diferències conceptuals, filosòfiques i del procés de producció entre el fotorrealisme americà en els seus orígens i l'hiperrealisme que s'exerceix actualment a Espanya. En la recerca s'adapten els conceptes bàsics del realisme que sustenten els dos vessants, com és la mímesis, el tipus de llenguatge pictòric empleat i l'estil, marcat per les influències rebudes com són l'acadèmica tradicional o el context sociocultural. La imatge fotogràfica adquireix especial rellevància en el moviment hiperrealista, pel que es necessita una anàlisi de la seva relació amb la pintura i la seva utilització com referent modèlic. S'analitza una selecció dels artistes americans del fotorrealisme més representatius, fent una descripció dels temes, el procés tècnic i el llenguatge pictòric que utilitzen. Pel que fa a l'hiperrealisme espanyol, escollirem cinc dels artistes més representatius del panorama hiperrealista espanyol, per la seva rellevància expositiva nacional i internacional, i pel seu procés de treball des del qual podrem determinar les diferències amb els artistes americans. Partint des del punt de vista de la meua obra artística personal, es farà una descripció de la mateixa, aprofundint en la metodologia i el procés de realització de la obra hiperrealista; Procediments que han estat estudiats al llarg d'aquesta investigació. Es farà servir de diferents idiomes expressius i d'estil per marcar la diferència. En cada una de les obres descrites en la present tesi se aborden influències de pintors hiperrealistes i realistes, tant procedimentals com temàticament, en una recerca d'un llenguatge i un estil propi.

Paraules clau: Hiperrealisme, fotorrealisme americà, mímesis, fotografia, llenguatge, estil, influències, tradició.

EL PARADIGMA DEL HIPERREALISMO

CARACTERÍSTICAS PROPIAS EN LA RECIENTE PINTURA ESPAÑOLA

INTRODUCCIÓN.....	11
Metodología.....	13
CAPITULO 1. Elementos que construyen la obra hiperrealista.....	17
1.1 El concepto de Realismo.....	17
1.2 La representación de la realidad.....	22
1.2.1 La mimesis, la verosimilitud y objetividad.....	22
1.2.2 La hiperrealidad.....	28
1.3 Pintura y fotografía.....	29
1.4 Consecuencias de la copia: la pérdida del aura.....	36
1.5 Sociedad contemporánea.....	42
1.5.1 El contexto sociocultural.....	42
1.5.2 Individualismo y sociedad.....	47
1.5.3 Individualismo-sociedad y estilo.....	49
1.5.4 El estilo.....	52
1.5.5 La tradición como punto de partida para el individualismo.....	57
CAPITULO 2. El fotorrealismo americano.....	61
2.1 El realismo americano del siglo XX.....	61
2.1.1 La tradición pictórica realista estadounidense.....	61
2.1.2 Edward Hopper: Entre el clasicismo y la modernidad.....	67
2.1.3 La ruptura con la tradición realista: Los precursores del fotorrealismo.....	70
2.2 El contexto socio-cultural americano y los medios de masas.....	73
2.3 El movimiento fotorrealista.....	77
2.3.1 La temática de lo cotidiano.....	79
2.3.2 La apropiación de la fotografía: la objetividad y la nueva realidad.....	83
2.3.3 La pérdida del lenguaje expresivo.....	89
2.3.4 El proceso técnico en la obra fotorrealista.....	91
2.4 Principales impulsores del movimiento fotorrealista.....	94
Richard Estes.....	94
Ralph Goings.....	101
Don Eddy.....	106
Chuck Close.....	113
Ben Schonzeit.....	119
Audrey Flack.....	122
John Salt.....	125
Robert Cothingham.....	128
Robert Bechtle.....	134
Franz Gertsch.....	137
2.5 Análisis de resultados de las exposiciones en Europa.....	140

CAPITULO 3. El hiperrealismo en España	149
3.1 La fotografía como herramienta y referente para la pintura hiperrealista española.....	151
3.1.1 Antonio López: entre la fotografía y la tradición.....	152
3.3 Selección de artistas del hiperrealismo español.....	159
José Luís Corella.....	159
Jaime Valero.....	165
Eloy Morales.....	172
Pedro Campos.....	180
Iván Franco.....	183
CAPÍTULO 4. Controversia y aportaciones críticas	189
CAPITULO 5. Proyecto práctico personal.	
Acercamiento y experimentación en el hiperrealismo.....	195
5.1 Proceso de trabajo. Métodos y procedimientos de desarrollo.....	195
5.2 Descripción de las obras.....	199
CONCLUSIÓN.....	263
BIBLIOGRAFÍA.....	269
ANEXOS.....	279

INTRODUCCIÓN

Desde el nacimiento del Realismo como movimiento, con el *Manifiesto Realista* promovido por Gustave Courbet en 1855 hasta nuestros días, han surgido multitud de cambios, ramificaciones y formas de expresión dentro del realismo, tomando como base los principios básicos de objetividad y verosimilitud que adopta el movimiento. A medida que la sociedad cambia, toma nuevos caminos y evoluciona, el realismo se transforma a su vez con ella. La objetividad y la forma de representación sobre la naturaleza acompaña ese proceso de cambio social, político y económico; y la forma de ver la realidad misma a lo largo de un siglo. Con los medios de masas, la fotografía, la televisión, y por ende la publicidad, surge una nueva forma de captar esa realidad; un cambio en la forma de ver la misma, que afectaría de una forma contundente a la pintura. Esta relación fotografía-pintura se afianza y se torna indispensable cuando surge un nuevo realismo a finales de los 60 y principios de los 70. Este nuevo movimiento nace a partir de un estilo neorrealista derivado del Pop-art que surge en Estados Unidos; llamado *fotorrealismo* por el galerista Louis K. Meissel.

Cuando el fotorrealismo llega a Europa a través de la controvertida exposición alemana *Documenta 5*; y más tarde en París, el marchante de arte belga, Isy Brachot acuñaría el término *hyperréalisme* (Hiperrealismo) para describir este nuevo movimiento. A partir de este momento y hasta nuestros días, el término hiperrealismo se utilizaría para toda obra con un resultado pictórico extraordinariamente real; englobando cantidades ingentes de obras y artistas de todas las nacionalidades durante más de cuarenta años, y en muchas ocasiones, antagónicos entre sí; por el proceso, forma de entender la pintura, temática, estilo y un largo etcetera. En la actualidad, el concepto de hiperrealismo en la pintura abarca un espectro realmente extenso de obras y artistas a nivel mundial. Se tiende a generalizar el concepto de hiperrealismo sin hacer distinciones entre artistas, obras e incluso nacionalidades.

A raíz de la exposición que organizó la Fundación Thyssen, *Hiperrealismo 1967-2012* en el Museo Thyssen-Bornemisza en Madrid, donde agrupaba de una manera indiferenciable, fotorrealistas americanos e hiperrealistas europeos, provocó en el público diversas reflexiones y consideraciones en las que galeristas como Santiago Echeberria¹ se preguntaron: «¿Existe algún hecho diferencial que distinga el realismo contemporáneo español del realizado en el resto del mundo y que la presentación de la exposición pareciera querer aglutinar?»². Esta exposición nos ha permitido extraer información analítica a partir de textos del catálogo escritos por Guillermo Solana, director del museo; el comisario Louis K. Meissel y autores como Linda Chase; ambos, figuras destacadas en la promoción y apoyo del estilo fotorrealista en los orígenes.

¹ La galería *Santiago Echeberria* se ha dedicado al comercio de pintura, especializado en el realismo español contemporáneo.

² Texto de Santiago Echeberria <Extraído de santiagooecheberria.com>[Consulta 10 de abril de 2014]

El objetivo principal de la presente tesis es realizar un estudio para marcar la distinción de concepto entre el fotorrealismo americano y el hiperrealismo que se realiza en España actualmente. Se atenderá a estas diferencias, tanto en una tendencia como en otra, acusando las influencias sociales, filosóficas, artísticas (tanto históricas como contemporáneas), el lenguaje pictórico y el diferente uso de la fotografía que marcan esa diferencia. Se escogerán los artistas americanos del fotorrealismo más representativos, haciendo una descripción de su proceso técnico y el lenguaje pictórico que utilizan. En cuanto al hiperrealismo español, escogeremos cinco de los artistas más representativos del panorama hiperrealista español, por su relevancia expositiva nacional e internacional, y por su proceso de trabajo desde el que poder determinar las diferencias con los artistas americanos. Procedimientos que han sido estudiados a lo largo de esta investigación y que han sido puestos en práctica en mi propia obra personal que ajunto en el último capítulo.

Es bien sabido que, en la pintura, hablando de cualquier estilo existente, intervienen multitud de elementos que se relacionan entre sí, influenciándose y condicionándose de una manera determinante; siendo muy difícil marcar una línea clara; no se puede establecer un punto de partida en el que los demás elementos sean secundarios en su importancia. En cualquier tipo de pintura, incluyendo el hiperrealismo, no existe un elemento en el que los demás elementos se apoyen o recaiga una importancia superior al resto. Como podría entenderse, el hiperrealismo no oscila sobre el realismo clásico, ni por la fotografía, ni por la composición, etc. Todos los elementos forman un todo que hace posible la coherencia del estilo hiperrealista. No responde a ningún modelo estructural ni pivota sobre ninguna base ni eje principal, constituyendo una conexión con otros campos de naturalezas muy distintas entre sí. Es abierto y conectable con todas las dimensiones. Una de sus características principales es que tiene múltiples entradas y salidas; infinidad de puntos de fuga, como un mapa. Por este motivo no podemos definir el hiperrealismo como un sistema fijo y sin posibles cambios, de hecho, pueden existir tantas variantes en el hiperrealismo como estilos propios, y, por ende, artistas que ejerzan el estilo. Si como los elementos que lo componen pueden ser y son, de distintas naturalezas. La importancia de la fotografía en el hiperrealismo no eclipsa el valor de la verosimilitud o la mímesis, o incluso sobre la presencia o ausencia de aura; de la misma manera que el lenguaje pictórico o el estilo personal del artista no subroga a los demás elementos.

Se tiende a comparar la pintura hiperrealista con la *copia* de la fotografía. El concepto de calco, imitar una imagen, es contrario al concepto de hiperrealismo; la idea de que la pintura hiperrealista es una mera reproducción sistemática de una imagen dada está muy arraigada en la conciencia del público. El hiperrealismo conlleva un proceso complejo de observación y ejecución, una tarea no siempre bien comprendida ni valorada. Si que es cierto que el resultado final de una obra hiperrealista, y sobre todo en el fotorrealismo, pueda dar a entender que el artista solamente busca el calco de la imagen fotográfica; una representación de la realidad mediante una imagen producida por el principio de verosimilitud. Quizá sea este uno de los puntos más controvertidos junto al uso de la fotografía y que posicionan este modelo pictórico en los márgenes de un arte vinculado al pensamiento o a la actividad

intelectual. Acaso el alto nivel de exigencia en la producción y ejecución de la obra resta atención a aspectos conceptuales o teóricos?, ¿A qué posición aspira este modelo pictórico dentro del programa artístico contemporáneo?, ¿Cuál es la opinión y posición de la crítica especializada al respecto?, ¿A qué público va dirigido?, ¿Cuál es el valor de las razones comerciales?, ¿Por qué tanto interés en denostar el uso de la fotografía como herramienta o como uso referencial?, ¿Por qué el hiperrealismo está tan infravalorado por parte de la crítica y las galerías cuando el público muestra un claro interés por este tipo de arte?.

El hiperrealismo es la antítesis de un sistema jerárquico, donde la unidad sólo admite un vecino activo; superior o inferior. Los elementos que forman la obra hiperrealista conectan con otro punto cualquiera y no necesariamente con el sucesor o antecesor. Es un sistema adentrado. Por eso, creemos importante establecer una descripción de varios conceptos en los que permiten la construcción y definición de una obra hiperrealista, que nos permita la diferenciación que se busca en la presente tesis. Creemos importante el desarrollo de un primer capítulo que atienda a los conceptos básicos que engloban las dos tendencias mencionadas, como son: el concepto de verosimilitud y mimesis (concepto básico del realismo); la fotografía como herramienta esencial en el hiperrealismo, con una forma de entender la imagen muy diferente entre artistas americanos y españoles; el concepto de aura, que marca una posible diferencia entre estilos; el individualismo en el estilo promovido por la sociedad en la que se desarrolla el artista y marcando de manera determinante el lenguaje pictórico; la tradición artística de cada territorio; y las influencias artísticas que adoptan los pintores, tanto americanos como españoles. Dejando claro estos conceptos en un primer capítulo, podremos desarrollar un segundo capítulo haciendo una descripción del movimiento fotorrealista; incluyendo a los artistas más representativos del panorama americano. Describiremos sus influencias y cómo afectan los conceptos anteriormente citados para establecer unas bases que nos permitan el desarrollo de un tercer capítulo, donde destacaremos esas diferencias con el hiperrealismo que se realiza actualmente en España. Desde un punto de vista metodológico, se ha considerado necesario recopilar la opinión de críticos de arte sobre el tema en cuestión en un cuarto capítulo. Reflexionando sobre sus respuestas, intentamos esclarecer las causas de la escasa acogida del movimiento hiperrealista por parte de las instituciones del arte. En un quinto y último capítulo, se desarrollará una descripción del trabajo personal y práctico, donde se hará una aproximación a diferentes formas de lenguaje, procedimientos técnicos y temáticas, escogiendo como referentes diferentes artistas hiperrealistas y sus filosofías, tanto americanos como españoles.

Metodología

Para el desarrollo de la presente tesis nos hemos servido de una metodología cualitativa³. Por su carácter inductivo, esta forma de investigación es muy flexible; pudiendo aparecer nuevos interrogantes durante el proceso. De esta

³ PÉREZ SERRANO, G. (1994). *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes*. 2 vols. Madrid: La Muralla.

manera nos vemos obligados a tomar caminos que no habían sido planteados en un principio. Siendo así, una manera muy enriquecedora para un trabajo de esta índole. En esta metodología es importante la introspección como método investigador; por esta razón hemos creído importante hacer un desarrollo práctico y personal.

Se analizarán puntos de vista de los artistas más representativos y relevantes del panorama hiperrealista español mediante la entrevista personal, no buscando una generalización, sino una representación de un panorama artístico actualmente vigente. Esta metodología nos ha permitido plantear nuevas hipótesis ajustando aún más si cabe la actual línea de investigación. Algunas de las declaraciones también nos dejan entrever aspectos interesantes y posibles líneas de investigación futura, como por ejemplo, la hipertextualidad temática y compositiva en el hiperrealismo.

Se ha realizado una revisión bibliográfica con muchas dificultades. Aunque se ha escrito mucho sobre realismo en términos generales y los nuevos realismos que surgen a finales del siglo XX, la búsqueda bibliográfica y específica sobre nuestro tema de investigación ha sido complicada. Si bien a nivel internacional hemos encontrado importantes publicaciones, sobre todo en Estados Unidos y Gran Bretaña, como el libro *Photorealism*, escrito por el galerista Louis K. Meisel; quién propondría al público la primera exposición de fotorrealismo, y a quién debemos el término *fotorrealismo*. A nivel nacional la bibliografía es escasa. Se ha tenido por tanto que despejar los conceptos que abordan este movimiento de una manera indirecta, desglosando los puntos en común de las dos tendencias a partir de una bibliografía más general. Publicaciones como *Nuevas formas de Realismo* de Peter Sager han sido el punto de partida necesario para el desarrollo. Al no disponer de publicaciones que hablaran directamente sobre el tema en cuestión, se han investigado conceptos secundarios que forman parte de la estructura del paradigma del hiperrealismo, conceptos que sí están ampliamente tratados. Autores como Zygmunt Bauman, Simmel o Arnold Hauser han sido determinantes para un análisis sociológico y contextual; necesario para analizar la influencia del entorno y el estilo del artista. También ha sido necesario el análisis de la fotografía como concepto de imagen y su relación con la pintura; para ello, nos hemos servido de autores como Susan Sontag o Laura González.

Entre la bibliografía atendida se han tenido en cuenta las tesis doctorales *Procedimientos y técnicas en el nuevo realismo de Madrid*, del Dr. Florencio Galindo de la Vara y *El Realismo americano como antecedente y referente del realismo español*, del Dr. Javier Pardo Ordoñez, ambas defendidas en la Complutense de Madrid; interesantes por sus referencias al nuevo realismo español y a la pintura de Antonio López, así como por sus referencias al fotorrealismo. Se ha tenido que buscar información sobre los conceptos que aborda este movimiento de una manera indirecta, desglosando los puntos en común de las dos tendencias.

Se toma como punto de partida el nacimiento del fotorrealismo en Estados Unidos como nueva forma de realismo surgido del movimiento Pop Art; así

como una descripción de estilo de los principales creadores de este movimiento de finales de los 60, como son Richard Estes, Chuck Close o Ralph Goings, entre otros. Se analizarán sus obras más significativas y estableceremos diferencias de estilo y procedimientos. Trataremos detalladamente métodos como: el escalado, proyección de imágenes con el proyector de opacos, grisallas, restregados, veladuras y la experimentación con diferentes recetas de medios. Consideramos de gran importancia la investigación sobre la evolución que ha tenido el realismo americano y su influencia en el movimiento fotorrealista, así como el contexto socio-cultural contemporáneo, los medios de masas y la publicidad americanos que influenciaron de una manera tan determinante en el arte de mediados del siglo XX. Así mismo, mediante una metodología cuantitativa, se desarrollado un estudio sobre las influencias que el fotorrealismo ha ejercido en Europa y más concretamente en España, para ello hemos elaborado gráficas comparativas a partir de los datos de exposiciones realizadas en nuestro continente por los artistas más relevantes del fotorrealismo. Estos datos determinaron la visibilidad y posibles influencias en la pintura española. Por otra parte, se abordará la importancia del referente fotográfico en el hiperrealismo, y se discutirá su condición esencial para el desarrollo de la obra en cada uno de los conceptos tratados. Analizaremos el por qué la utilización de la fotografía es condición esencial en el fotorrealismo y sólo una herramienta más para el hiperrealismo que se realiza en España. Además, se realizará un estudio sobre las exposiciones que han participado los pintores fotorrealistas en el continente europeo, de esta manera, obtendremos una visión global de la repercusión y la influencia de estas exposiciones en España, y por tanto, en los artistas españoles que se muestran en la presente tesis.

Ha sido necesario estudiar muy de cerca el fotorrealismo y el hiperrealismo que se realiza actualmente en España para poder identificar y establecer cuáles son sus analogías, así como sus parámetros diferenciales, tanto desde un punto de vista conceptual como formal. La necesidad por definir o establecer parámetros diferenciales del concepto de hiperrealismo, nos ha llevado a investigar sobre las diferencias conceptuales y puntos en común entre fotorrealismo e hiperrealismo que se realiza actualmente en España. Para profundizar en los conceptos que se desarrollan en este trabajo de investigación, consideramos esencial la realización de entrevistas personales con los pintores hiperrealistas y fotorrealistas más relevantes en el panorama actual español para establecer una diferenciación clara entre estos dos conceptos, así como una comparación de estilos y procedimientos en la realización de sus obras. La elección de los autores; José Luis Corella, Jaime Valero, Iván Franco, Pedro Campos y Eloy Morales, viene determinada por su influencia e impacto en el mercado del arte español, además de su influencia directa sobre mi obre pictórica personal; técnica, temática y forma de entender la pintura hiperrealista. Es preciso destacar la accesibilidad y cercanía de los pintores seleccionados para su entrevista; el tiempo que me han otorgado ha sido la pieza clave para este trabajo. Desde un punto de vista metodológico, consideramos la importancia de recoger la opinión de la crítica especializada intentando conocer su visión particular sobre el tema que nos ocupa. Si bien la pintura, tradicionalmente nunca ha estado muy bien atendida por los medios de comunicación, el lenguaje y los autores hiperrealistas carecen de una

visibilidad crítica comparable a la de otros autores, lenguajes o géneros de la pintura actual.

Partiendo desde el punto de vista de mi obra artística personal, se profundizará en la metodología y el proceso de la realización de la obra hiperrealista; utilizando diferentes lenguajes expresivos y de estilo para marcar la diferencia. En cada una de las obras descritas en la presente tesis se abordan influencias de pintores hiperrealistas y realistas, tanto procedimental como temáticamente. Estas obras han participado en diversas exposiciones colectivas bajo el comisariado de José Enrique González, desde noviembre de 2014. Exposiciones anuales como “Algo más que realismo”, en Zaragoza, me han permitido compartir sala con pintores como Jaime Valero, Iván Franco, Don Eddy, Antonio López y Eduardo Naranjo. Se han conseguido selecciones consecutivas desde 2014 en el concurso anual de retrato *Modportrait*, organizado por la galería Artelibre y bajo la dirección de José Enrique González; donde los seleccionados han compartido espacio en el museo Meam de Barcelona en todas sus ediciones. Se ha conseguido dos preselecciones en el concurso *Figurativas*, organizado por el museo Meam y bajo la dirección de Juan Manuel Infiesta, donde figuras como Antonio López y Gottfried Helnwein, formaban parte del jurado del concurso. La obra preseleccionada *Tanisakura*, incluida en el último capítulo de la presente tesis, ha sido adquirida para el fondo y la exposición permanente del museo. Parte de mi obra ha sido publicada en la “Guía Leonardo” en 2016; y en el anuario “Arte y libertad”, desde 2014 hasta 2016; ambas editadas por la galería Artelibre de Zaragoza.

Finalmente, señalar que la motivación personal en la elección del tema viene determinada por mi propia práctica profesional y estilo de pintura. La perfección en la técnica es algo que me inculcó mi abuelo materno y maestro pintor Enrique Beltrán Segura. Sus enseñanzas en la técnica y procedimientos, y su afán casi obsesivo por la perfección plástica en el realismo han influido notablemente en mi profesión. La gestualidad y estilo personal, y la búsqueda de la perfección en la representación de la realidad de la pintura de Beltrán ha sido un modelo a seguir a lo largo de mi carrera.

1.1 EL CONCEPTO DE REALISMO

Para contextualizar el término *hiperrealismo*⁴ es necesario partir desde su base filosófica y conceptual que lo cimienta. El hiperrealismo, además de la directa influencia proveniente del Pop-art, como veremos en capítulos posteriores, pertenece a los *Nuevos Realismos*, derivados a su vez del realismo tradicional surgido en el siglo XIX. Estos Nuevos Realismos no son más que un cambio de paradigma debido al contexto sociológico y cultural derivado directamente de la época y lugar donde el realismo pictórico se desarrolla. Manteniendo esta premisa, debemos analizar los conceptos y visión particular que forman parte del ideario realista y que comparten o se diferencian del movimiento hiperrealista. Por lo tanto, es necesario analizar estos conceptos desde la misma base.

Los comienzos del Realismo fueron controvertidos y muy criticados por el mundo artístico del momento. En el ámbito de la pintura, el Romanticismo va desapareciendo de una manera lenta pero constante.

«Habrà una escuela nueva que no será ni clásica ni romántica y que tal vez no veremos pues todo necesita su tiempo; pero sin ninguna duda, esa escuela nueva saldrá del romanticismo, como la verdad sale más inmediatamente de la agitación de los vivos que del sueño de los muertos»⁵.

Fue en 1855 en París cuando el pintor Gustave Courbet⁶, propulsor de este nuevo movimiento, organizó una exposición cuyo título sería *Pavillon du réalisme* (1855), rechazada anteriormente en la Exposición Internacional. En su *Manifiesto Realista*, Courbet define el realismo como un «lenguaje puramente físico, una representación de los objetos que el artista puede ver y tocar». En esta manifestación anti-idealista radicaría el núcleo del concepto realista, que por otra parte limitaría su capacidad de transmitir emociones. En este manifiesto se decantaba por un arte individual e individualista que debía responder a las costumbres y entorno vital del pintor en su época. El realismo no aporta nada nuevo a nivel formal, utiliza las formas de creación y proceso tradicionales; la novedad radica en el aspecto temático; se sirve de la pintura para representar la naturaleza objetiva⁷. Como dice Bertolt Brecht⁸: «El realismo no consiste en establecer cómo son las cosas reales, sino cómo son

⁴ El término *hiperrealismo* se utilizará en la presente tesis para referirse al movimiento en general, abarcando todas sus etapas y territorios; desde su origen en EE.UU. hasta el momento presente, incluyendo a los artistas españoles presentes en la tesis.

⁵ Escrito por CHAMPLEURY (1857); citado por COGNY, P. (1967). *El naturalismo*, México: Editorial Diana, p. 27.

⁶ (Jean Désiré Gustave Courbet; Ornans, Francia, 1819 - La-Tour-de-Peilz, Suiza, 1877) Pintor francés que precursor movimiento realista en la pintura a mediados del siglo XIX.

⁷ El término *objetivo* se emplea como definición universal para describir el movimiento realista, pero se cuestionará y matizará a lo largo de la presente tesis.

⁸ Eugen Berthold Friedrich Brecht (Augsburgo, 10 de febrero de 1898 - Berlín, 14 de agosto de 1956). Dramaturgo y poeta germano, creador del teatro dialéctico.

las cosas en realidad»⁹. Como movimiento declarado y oficial, fue a mediados del siglo XIX donde fue creado, pero ya desde la edad media, el interés por representar los objetos existentes en la realidad se hacía presente en toda obra conocida. Esta afirmación puede dar lugar a confusión; se podría estar describiendo la esencia del Naturalismo. Sin embargo, para Georg Schmidt¹⁰, «la esencia del naturalismo sería la exactitud exterior y la del realismo la verdad interior¹¹». Esto deriva a una dualidad entre los elementos descritos y la realidad descrita¹². Jan Leering aporta otra visión en referencia a la diferencia entre naturismo y realismo: «la pintura naturista únicamente copia, mientras que la realista confiere realidad (...) invierte a los objetos de un nuevo significado que sólo es realizable pictóricamente»¹³.

En obras como *La lechera* (1658) de Johannes Vermeer podemos ver claramente la representación objetiva, aunque particular visión del autor sobre la realidad cotidiana de la época. Incluso en el postimpresionismo de Van Gogh, se puede observar ese interés por representar esa realidad (Fig.1). Podemos comparar el cuadro del maestro francés *Un par de zapatos de cuero* de mediados de 1889, posimpresionista, y que poco tenía que ver con el realismo, con la obra *All star* (2008) del fotorrealista canadiense Christopher Stott¹⁴ (Fig. 2).

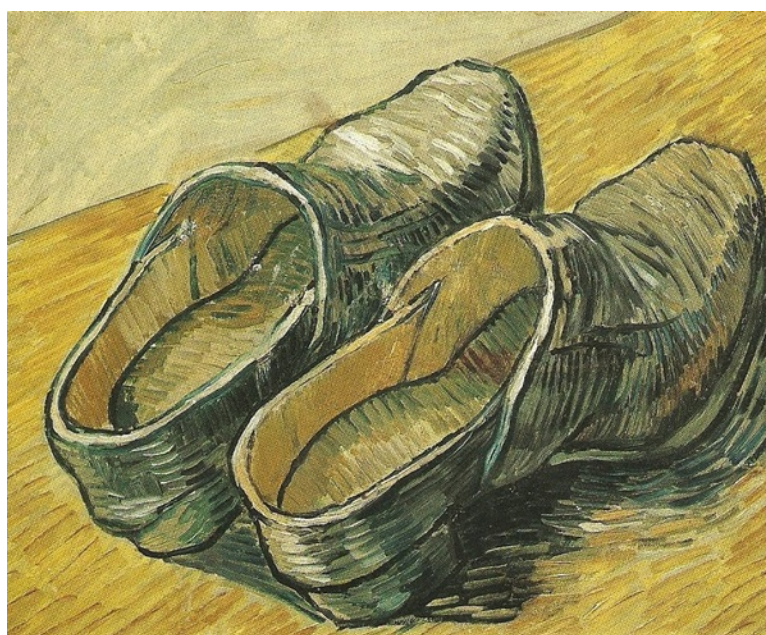


Fig.1. Vincent Van Gogh, *Un par de zapatos de cuero*. Óleo sobre lienzo. 40 x 32 cm. 1889

⁹ STREMMEL, K. (2006). *Realismo*. Madrid: Taschen, p. 9.

¹⁰ Historiador de arte suizo. Describe al naturalismo por afirmaciones ideológicas; se separa de su objetivo claramente de la dirección de arte del idealismo.

¹¹ SAGER, P. (1986). *Nuevas formas de realismo*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 20.

¹² Ibidem, p. 20.

¹³ LEARING, J. (1972). *Catálogo Relativierender Realismus*, Eindhoven, p 32.

¹⁴ Christopher Stott (1976), pintor fotorrealista canadiense. La filosofía y temática del pintor es la representación, mediante el bodegón, de objetos cotidianos antiguos en oposición a la tendencia a la rapidez e inmediatez propias de la posmodernidad actual.



Fig.2. Chistopher Stott, *All star*. Óleo sobre lienzo. 25,5 x 20,3 cm. 2008

Con palabras como las de Edmond Duranty¹⁵ en su revista *Réalisme* en 1856, «aun cuando la palabra realismo pueda ser nueva, el hecho en sí no lo es»; y de Theodor Fontane¹⁶, «El realismo en el arte es tan viejo como el arte mismo, incluso más aún: él es el arte», podemos afirmar que la idea inconsciente de realismo es tan antigua como el nacimiento del propio arte.

Gran parte del realismo del siglo XX sigue la senda de los modelos clásicos sirviéndose de la tradición académica postrenacentista; la utilización casi matemática de la perspectiva o el desnudo académico. Sin embargo, es lógico dudar que el concepto de realismo tenga un único significado, debido a su gran variedad de obras tan diferentes entre sí. Palabras como las de Brendan Prendeville¹⁷: «El Realismo carece de un significado único; es más, podemos admitir incluso que su significado es conflictivo o contradictorio, que hay más de una tradición en juego»¹⁸. No todos los pintores realistas han sido fieles a

¹⁵ Louis-Émile-Edmond Duranty, crítico de arte y novelista, alentador de los nuevos movimientos pictóricos del siglo XIX, como el realismo y el impresionismo. Fue uno de los valedores del movimiento realista. En 1856, junto con Jules Champfleury, fundó la revista *Réalisme*, editando un total de seis volúmenes.

¹⁶ Theodor Fontane (Neuruppin, 1819 - Berlín, 1898) Escritor alemán. Destacó por sus novelas caracterizadas por su tratamiento de los temas sociales y su inclinación tomada del naturalismo por la descripción del ambiente y al estudio de los personajes. Se le considera precursor de la moderna novela psicológica.

¹⁷ Profesor del Departamento de Comunicación Visual en la Universidad de Londres. Licenciado en 1968 en Bellas Artes, en St. Martin's School of Art, y en 1970, en Historia del Arte en la Universidad de Londres.

¹⁸ PRENDEVILLE, B. (2001). *El realismo en la pintura del siglo XX*. Barcelona: Ediciones Destino, p. 7.

las tradiciones académicas. Muchos artistas franceses de finales del siglo XIX radicalizaban su realismo acercándose al modernismo de una manera deliberada. Esta clase de realismo de principios de siglo se apostaba por la inmediatez, representando el presente inmediato; participando de una búsqueda incansable del mismo. Aunque parezca contradictorio, estos realistas incluían la subjetividad en sus obras; hacían participar al espectador provocándole sensaciones. Palabras como las de Thomas Eakins¹⁹: «El verdadero artista no se sienta como un mono a copiar el cubo del carbón»²⁰, y según Predeville; «La realidad debía ser representada a través del cálculo y el artificio en lugar de la imitación»²¹.

Los pintores realistas de principio del siglo XX indagaban en la contradicción que existía entre la pintura académica que se decantaba por la atemporalidad, y la inclinación del modernismo por el presente, y algo más contradictorio, la coexistencia en una misma obra de objetividad y subjetividad. Como dice Predeville: «No podemos distinguir, en el ámbito de la pintura, entre la apariencia (subjetiva) y la realidad (objetiva), porque en el realismo pictórico ambas siempre han sido inseparables»²². Ya desde el siglo XVI los pintores abogaban por la participación emocional del espectador, utilizaban métodos de sugestión. Con estos métodos podían plasmar sentimientos, emociones y atmósferas traídos más allá de la simple plasticidad de la pintura. Para esto era necesaria la participación y la implicación del espectador, ya que estos fenómenos no podían captarse desde la distancia, sino con la cercanía y la intimidad. Un ejemplo es la obra del pintor francés Baltasar Klossowski Balthus²³, donde con su obra *La calle* (1933)(Fig.3), en apariencia una escena callejera ordinaria, une dos visiones realistas muy diferentes entre sí. En una refleja la cultura alemana de Weimar y en la otra, la complejidad el periodo de entreguerras en Francia.

¹⁹ Thomas Cowperthwaite Eakins (Filadelfia, 25 de julio de 1844 - ibídem, 25 de junio de 1916) Pintor realista estadounidense. Su tendencia e interés hacia el realismo académico tradicional se confirmaba mediante un viaje por España para el estudio de artistas como Diego Velázquez y José Ribera. Además de su interés en la enseñanza y estudio de la anatomía humana, la disección quirúrgica y la utilización de las matemáticas en la perspectiva visual y el análisis de las formas.

²⁰ PREDEVILLE, B. (2001). Op cit, p. 16

²¹ Ibidem, p. 16

²² ibídem, p. 32

²³ Baltasar Klossowski de Rola (29 de febrero de 1908 - 18 de febrero de 2001), artista polaco-francés. La pintura del artista muestra la influencia clara de pintores clásicos como Francisco de Goya, Eugène Delacroix, Jean Auguste Dominique Ingres y del realista Gustave Courbet.



Fig.3. Baltasar Klossowski Balthus. *La calle*. Óleo sobre lienzo. 195x 240 cm. 1933.

«Ninguna representación de la realidad sin su concepto, sin, al menos, la percepción cotidiana, sin la experiencia y la idea de todo aquello que es realidad para una época»²⁴. Con esta afirmación de Peter Sager²⁵, asumimos que en referencia a la pintura realista, la realidad del ser humano va cambiando constantemente a medida que suceden los años; el realismo pictórico es el que representa dicha realidad partiendo de la experiencia vivencial del binomio productor-espectador; por ende, la pintura realista también cambia cuando esta realidad evoluciona. Como dice Ernest H. Gombrich, «[...] pintar es una polémica activa con el mundo, y así, el artista antes verá lo que pinta que pintará lo que ve»²⁶. Sin embargo, ciertos conceptos que cimentan al realismo no cambian en esencia; como son la mimesis o la verosimilitud. Esta complejidad que aborda el concepto de realismo la podemos observar en Max Beckmann²⁷; que describía su obra como «objetividad transparente», con la intención de «hacer visible lo invisible a través de la realidad.»²⁸.

²⁴ SAGER, P. (1986). *Nuevas formas de realismo*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 13.

²⁵ Peter Sager (1945 en Sielbeck en Ukleisee), doctorado por la Universidad de Bonn, periodista, escritor, historiador y crítico de arte alemán.

²⁶ GOMBRICH, E.H. (2008). *Arte e ilusión. estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Nueva York: Phaidon, p. 107

²⁷ Max Beckmann (Leipzig, 12 de febrero de 1884 – Leipzig, 27 de diciembre de 1950), Pintor realista alemán. La mayoría de su obra representa escenas de su vida cotidiana; haciendo clara alusión a sus vivencias en la Primera Guerra Mundial.

²⁸ GOMBRICH, E.H. (2008). Op cit, p. 19

1.2 LA REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD

1.2.1 LA MÍMESIS, LA VEROSIMILITUD Y OBJETIVIDAD

Como hemos visto anteriormente, el concepto de realismo, tal y como lo entendemos tiene sentido desde hace poco más de un siglo, sin embargo, ya desde la antigua Grecia, el arte occidental se ha visto dominado por el principio de mimesis; de la ficción imitativa de la realidad, una representación. Este concepto, aunque nacido en antiguos textos de Platón y Aristóteles ha evolucionado a lo largo de los siglos alcanzando su máximo desarrollo en el neoclasicismo, volviendo a resurgir en la práctica artística actual. La mimesis, en lo que se refiere a pintura, es una réplica de la realidad objetiva, acotándola. «La mimesis, como precedente analógico desde sus orígenes rituales hasta el dominio de la praxis, fue siempre un proceso de apropiación de la realidad, un intento de aproximación que transformaba lo representado a través de filtros de la percepción conceptual y de la elaboración técnica»²⁹. La realidad se torna un referente modélico. En este referente, se reproducen condiciones de experiencia. Pero la realidad es infinitamente más amplia. Por eso el concepto de objetividad se torna relativo y confuso. Laura González Flores³⁰ define el concepto objetividad en dos direcciones; el primero, haciendo referencia al sentido de la vista como impresión de la percepción, y el segundo, como «cosmovisión», en referencia al sentido cultural y contexto vivencial en un lugar y época dados³¹. El concepto de representación podemos adoptarlo en diferentes sentidos. Las representaciones perceptivas, de las que se encarga de estudiar la psicología de la percepción; el de fijación de esta presentación perceptiva mediante la ejecución plástica; que trasladan a un simple soporte, y un tercero, la relación que damos al objeto representado con nuestra propia experiencia. Cuando se representa un objeto se implica irremediabilmente al mismo. Lo observado se convierte en figura y adopta un significado concreto para el que lo observa. Y, además, posee una significación determinada por su relación con otros objetos.

Como afirma Nelson Goodman:

«Para obtener un cuadro fiel, hay que tratar de copiar lo más exactamente posible el objeto tal cual es. Esta cándida aseveración me desconcierta. En efecto, el objeto que está delante de mi es a la vez un hombre, un enjambre de átomos, un complejo de células, un violinista, un amigo, un loco, y muchas cosas mas [...] si ninguna de ellas constituye el objeto tal cual es, ¿Qué lo constituye luego? Si todas ellas no son sino modos de ver el objeto, ninguna será el modo de ser de

²⁹ SAGER, P. (1986). Op cit, p. 21.

³⁰ Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (Sobresaliente Cum Laude, 1998), posee también un grado de Maestría en Artes (MFA) por la Escuela del Instituto de Arte de Chicago (1990) y la Licenciatura en Artes Visuales de la UNAM (Medalla Gabino Barreda en Artes Visuales, 1986). Desde 1986 se dedica a la producción, investigación, promoción, crítica y teoría de la fotografía. [Extraído de http://www.esteticas.unam.mx/laura_gonzalez]

³¹ GONZÁLEZ FLORES, L. (2005) *Fotografía y pintura. ¿Dos medios diferentes?* Madrid: Editorial Gustavo Gili, p. 31

este [...]. no puedo copiarlas todas de una vez; y cuando más se lograra, tanto menos sería, el resultado, un cuadro realista»³².

Según Aristóteles, el espectador asiste a un simulacro verosímil de acontecimientos reales y no a una acción verdadera de la realidad. El realismo en una obra artística viene formado por un conjunto de técnicas y lenguaje característicos que el espectador reconoce como tal. Pero el realismo no es un camino rígido de expresión, más bien todo lo contrario; existe un amplísimo margen de formas de expresión, tan grande y de diferentes poéticas como artistas realistas hay. El efecto realista que provoca en el espectador viene dado inevitablemente por una gramática muy especializada y concreta. Leyes como la de las proporciones o la perspectiva se imponen inevitablemente como cimientos en la construcción de la obra realista³³; «la perspectiva es legítima no solo porque propone un sistema coherente de representación mimética, sino porque es una metodología que ostenta un trasfondo científico»³⁴. A partir de aquí, la expresión y el lenguaje del artista puede variar radicalmente. Cumplir el principio de verosimilitud supone para el artista no extremar el abanico de posibilidades técnicas. Este principio se rige por la discriminación de lo existente y no existente, condicionando la relación espectador-obra. Estos valores poéticos aplicados como extras a la consecución de la obra realista despiertan una cierta desconfianza en el valor de la palabra objetividad. La construcción de una obra realista no se limita a la relación codificador-descodificador del modelo referencial. La condición plástica realista implica inevitablemente el cumplimiento de una gramática muy concreta, como, por ejemplo, las leyes de la proporción o la perspectiva o el tratamiento verosímil del color; elementos que proporcionan la ilusión realista.

No hay que obviar que todo producto realista o hiperrealista nace como resultado de una ilusión. Por muy bien trabajado que esté un jarrón o por muy depurada la técnica y minucioso sea el detalle, jamás podremos colocar flores en él. El valor artístico de una obra realista parte desde el reconocimiento del modelo, y ese reconocimiento es posible a través de nuestra experiencia, tanto del pintor como del espectador. No solo abarca el mundo físico o tangible, sino el emocional y psicológico.

«La opción realista en la pintura actual constituye sólo una iniciativa técnica y cultural a disposición del pintor, que los espectadores reconocerán como tal en la medida en que esa elección haya implicado en su ejecución un conjunto de convenciones técnicas y de presuposiciones semántico-visuales, con las cuales se puede asociar la ilusión referencial del realismo»³⁵.

³² GOODMAN, N. (1960). "The way the World is", En *Review of methaphysics*, XIV, p. 48.

³³ Obsérvese la perspectiva académica y renacentista en la obra *Catedral III* (2010), del pintor valenciano Miguel Ángel Moya.

³⁴ GONZÁLEZ FLORES, L. (2005) Op cit, p. 55

³⁵ GARCÍA BERRIO, A. (1988). *Ut poesías pictura*. Madrid: Editorial Tecnos. P. 120

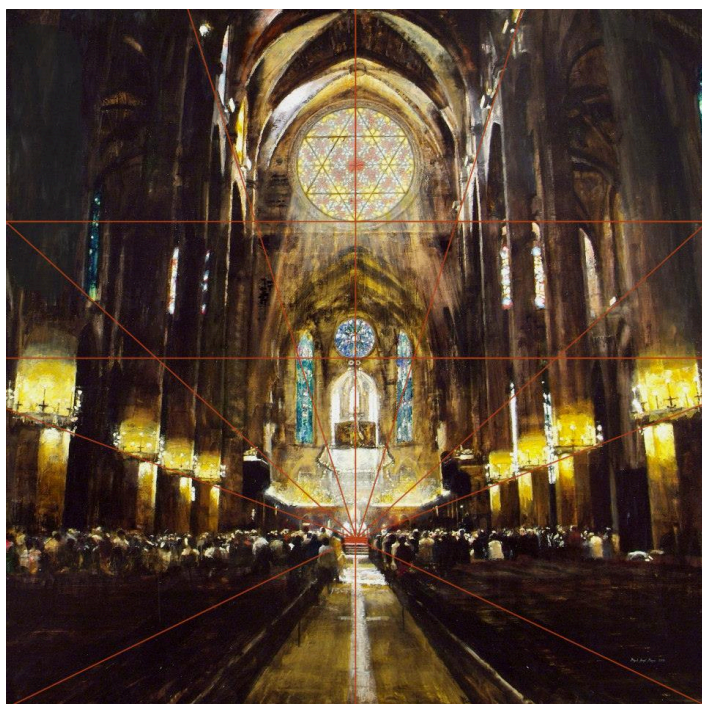


Fig. 4. Miguel Ángel Moya. *Catedral III*. Óleo sobre lienzo. 162x162 cm. 2010

La pintura realista no posee una fórmula objetiva y una única manera de representar o mimetizar el modelo; no existe una única vía unívoca de expresión. Al contrario, existe un amplísimo margen de actuación por parte del pintor para conseguir una perfecta representación mimética del referente; desde el detalle más absoluto de Eduardo Naranjo³⁶, hasta las gruesas pinceladas de Alejandro Marco³⁷ (Fig. 5). Sin embargo, es posible o al menos en apariencia, que este margen de estilo expresivo se vea acotado en el hiperrealismo, al menos gestualmente. Es cierto que los fotorrealistas americanos acortan este margen de una manera muy acusada; en la mayoría de ellos se pierde la poética personal e individualista, siendo sustituida por el lenguaje prácticamente universal de la fotografía. Sin embargo, no ocurre lo mismo con algunos hiperrealistas españoles, ya que son influidos de una manera determinante por la tradición académica y el individualismo; donde la poética propia del artista y la gestualidad del estilo individualista prevalece sobre el lenguaje imitador de la cámara fotográfica.

³⁶ Monasterio, Badajoz, 1944. Extraído de « <http://www.pintoreduardonaranjo.com/>»

³⁷ Valencia, 1986. Extraído de «<http://www.oldskull.net/2014/12/alejandro-marco/>»



Fig. 5. Alejandro Marco. *Bodegón abandonado*. Óleo sobre lienzo, 60 x 60 cm. 2009

Cualquier obra realista no puede limitarse a la mera representación del mundo real de una manera fría y sin subjetividad. Una obra realista se ve en la obligación de transmitir, y siempre con la colaboración del espectador, un sentimiento o una vibración. Por esto, es evidente que la obra sin esa aportación del espectador, no puede funcionar. Como se ha dicho anteriormente, el pintor propone unas formas plásticas aspirando a una representación de su realidad, siendo el espectador el intérprete y decodificador de esa representación. El término observador no solo implica mirar algo, sino estar al servicio de unas normas de visión. Por lo que la observación es un fenómeno de carácter sociocultural; por ende, el sujeto observador está condicionado a su entorno sociocultural, de él depende su «forma de mirar»³⁸.

El acercamiento cada vez mayor al realismo absoluto del hiperrealismo es sin duda un empeño en los parámetros tradicionales como visión verosímil. La representación del objeto real posee un margen de libertad expresiva; sin embargo, en el fotorrealismo se observa que ese margen se acota de una manera abrupta. La expresividad en la poética se ve ciertamente limitada. Las condiciones de realismo en la pintura son estrictas y a la vez flexibles. Estrictas porque el mero hecho del incumplimiento de alguna de sus normas, por ejemplo, la perspectiva o la proporcionalidad, deshacen la condición realista. Y flexibles porque puede haber tantos tipos de expresiones y poéticas como pintores realistas. Es muy común en el espectador infravalorar de manera involuntaria una obra realista cuando se ciñe únicamente a evaluar la capacidad técnica del artista. Sin embargo, toda pintura realista insiste en que la capacidad y mérito reside en la capacidad de ver. En el desarrollo de la intuición de las formas y la expresividad de los sentimientos. El detallismo más absoluto del hiperrealismo tiende a provocar una desnaturalización y arriesga la pérdida de los sentimientos y las emociones, sobre todo en el fotorrealismo americano.

³⁸ GONZÁLEZ FLORES, L. (2005) Op cit, p. 35.

«El realismo debe abrirse para poder reflejar, no la apariencia de la realidad, que se alimenta de la fidelidad al detalle y a la figura exterior, sino la realidad profunda y esencial que solamente se alcanza poniendo en estado humano a las figuras reales. La fidelidad del pintor figurativo a secas, es decir, del pintor que se queda en la figura, sin rebasarla, no es sino una infidelidad a lo real, pues es justamente su transfiguración lo que acerca el verdadero realismo a la realidad»³⁹.



Fig. 6. Antonio López. *Mari*. Óleo sobre lienzo. 1961

La pintura nunca se ha pensado como una alternativa pura de la realidad objetiva, sino como una representación. La mimesis, por consiguiente, es una ficción o simulación verosímil de esa realidad objetiva, acotando siempre una parte de esa realidad absoluta, enmarcando elementos que interesan al pintor. Un ejemplo es el *Retrato de Mari* (1961) de Antonio López (Fig. 6), que hace referencia a sentimientos y emociones particulares del pintor relacionadas con su familia. La mimesis en este caso representa o se sirve de un referente en el que la experiencia conforma la expresión del artista y la recepción del espectador. «La pintura realista es, en suma, vivencia sensible traducida en reconocimiento; experiencia ensanchada en saberes y emociones sensitivas»⁴⁰. A diferencia de la visión instantánea del espectador frente a una obra resuelta, la visión del pintor es durativa y procesual, y sobre todo analítica. Esta visión implicada en el proceso interviene de una manera determinante las experiencias y sensaciones vividas por el artista y su relación con el objeto. Esta forma de visión es claramente impuesta por la tradicionalidad de la pintura. Un ejemplo claro es Antonio López, que asume voluntariamente la

³⁹ SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. (1991). *Las ideas estéticas de Marx. Realismo y creación artística. Arte y conocimiento. (Ensayos sobre estética Marxista)*. México, D. F: Ediciones Era, S.A, p. 16.

⁴⁰ GARCÍA BERRIO, A. (1988). *Op cit*, p. 124.

tradición pictórica española. Es difícil determinar los elementos individualistas que se salgan de la corriente realista española. Estos elementos individualistas son síntesis de la asimilación previa de la fuente tradicional. Esta tradicionalidad que posee la visión artística realista española se ve reflejada en obras del pintor Miguel Ángel Moya (Valencia, 1970); tonalidades, veladuras, su poética, en definitiva, recuerdan significativamente a Velázquez o Zurbarán (Fig.7). En palabras del propio artista:

«A la hora de hacer un cuadro, siempre parto de una sensación, de algo que quiero transmitir y que va más allá de las palabras. En mi cerebro toma una forma visual, una apariencia plástica, un vislumbre del cuadro que será el modo en que pueda comunicar ese sentimiento, que para mí es casi un estado de conciencia. A partir de ahí busco en la realidad un modelo, generalmente un lugar, que se aproxime lo más posible a lo que he visualizado. Así pues, no me considero un pintor realista en el estricto sentido del término, ya que el pintor realista se deja fascinar por lo que tiene alrededor, por su mundo cotidiano, que es lo que plasma en su pintura. Yo, sin embargo, visualizo una imagen en mi interior y después intento hallarla o recrearla en la realidad, obteniendo un modelo a partir del cual poder trabajar. El lenguaje realista es el medio que utilizo, desde luego, pero no deja de ser un medio y no un fin en sí mismo. De hecho para mí es mucho más importante las calidades plásticas que pueda conseguir en un cuadro que el hecho de aproximarme más o menos al modelo representado»⁴¹.



Fig. 7. Miguel Ángel Moya. *Peces 3*. Óleo sobre lienzo, 22,5 x 36,5 cm

La precisión en el detalle y el virtuosismo técnico de una obra hiperrealista nos acerca más a esa representación de la realidad buscada por el pintor. Sin embargo, no solo la depurada técnica compone la totalidad de lo que nos dice una obra, sino también el contexto en el que se realiza, la temática, los

⁴¹ MOYA, M. A. *A la hora de hacer un cuadro*. <Extraído de www.miguelangelmoya.com> [Consulta: 5 de marzo de 2016]

sentimientos del autor, etc. Todos estos elementos conforman la expresión total de lo que el pintor quiere transmitir. Sin embargo, no se puede medir la calidad de una obra por los sentimientos, al menos en el realismo. La capacidad técnica y el resultado plástico es determinante para esa medición. El realismo presenta una solución plástica inmediata a nuestra sensibilidad, marcando un espacio de «divergencias entitativas» en referencia al modelo real, haciendo una comparativa. En ese espacio es donde vemos la técnica del pintor.

«Y es que el hiperrealismo como necesidad fotográfica al servicio de unos nuevos modelos de la realidad, es difícil que se abra paso con figuras representativas en los artistas de un país como el nuestro, cuya óptica cultural plástica está modulada por una tradición tan rica en mediaciones»⁴².

1.2.2 LA HIPERREALIDAD

Es necesario abarcar el concepto de *hiperrealidad*, extraído de la filosofía postmoderna. Este concepto se vuelca en la incapacidad del ser humano (en su pensamiento) para diferenciar los límites entre ficción y realidad. Definimos *hiperrealidad* con palabras de Gloria M^a Rico:

«Hablamos de hiperrealidad en el arte para definir aquéllos productos artísticos que incrementan la noción de realidad, generalmente por superación y suplantación de la misma, operando como simulacros».⁴³

Los límites entre real e imaginario se difuminan con la simulación, siendo posible (o más accesible) gracias a los avances tecnológicos. El concepto de simulación niega el signo como valor, partiendo de éste revirtiéndolo y eliminando toda referencia. Se centra en la apariencia exterior de la realidad, hace referencia al exterior de los objetos, idealizándolos. Sustituye la realidad por otra solo existente en apariencia. El simulacro es otorgar una posesión irreal de lo real; con esta idea no existe un interior que prevalezca y refuerce el significado del exterior que vemos. El exterior de simulacro prevalece sobre el todo. El fotorrealismo no solo intenta idealizar la realidad, sino que la bloquea. Tiene como objetivo reproducir una realidad basada en la apariencia exterior. Representa la realidad aparente partiendo de un referente fotográfico como un signo ya codificado, mostrando una realidad diferente y fría. Utiliza la ilusión como recurso para aferrarse al simulacro. «La realidad se confunde con su propia imagen; la imagen se convierte en realidad, una suprarrealidad, una realidad de repuesto»⁴⁴.

«El interés del artista se centra en la realidad, penetra en el mundo cotidiano de forma abierta, apropiándose de sus imágenes, de sus objetos. A estas alturas del siglo, acercarse a la realidad no quiere

⁴² Ibídem, [Consulta: 7 de marzo de 2016]

⁴³ RICO, G. M. (2013). "Hiperrealismo pictórico y su evolución ligada al avance fotográfico" en *Estudios sobre arte actual*, vol. 1

⁴⁴ SAGER, P. (1986). Op cit, p. 13

decir mimetizarla, sino intervenir sobre ella. El arte iguala a la realidad porque se hace realidad»⁴⁵.

En nuestra cultura occidental actual, nuestra realidad nos viene impuesta por las imágenes, los medios de comunicación de masas, la televisión, la fotografía, etc. Consideramos a la fotografía como un reflejo auténtico y objetivo de la realidad, pudiendo no ser conscientes de la manipulación de esta; cambios de tono, iluminaciones, etc. La reproducción de imágenes banales de la pintura fotorrealista está íntimamente relacionada con la captura y producción de los medios mecánicos.

El fotorrealismo, al utilizar la fotografía como referente, aspira a «una realidad más real que su misma observación directa.»⁴⁶. En palabras de Martínez Muñoz: «El fotorrealismo hace con la fotografía lo que antes había hecho el pop con el cómic, las revistas y la publicidad: hacer imágenes de imágenes, mostrándonos, una vez más, que la nuestra es una realidad mediada.»⁴⁷. Los fotorrealistas reproducen escenas capturadas de una forma aséptica mediante la fotografía, asumiendo una mirada deshumanizada y mecánica; por esta misma razón se advierte de forma paradójica una ausencia total de objetividad; «son más reales que lo real». El fotorrealismo expone la realidad con una excesiva muestra de veracidad, se aleja radicalmente de la subjetividad del espectador y vela el aura emocional que subyace en la realidad que vivimos.

«La fotografía es una realidad de segunda mano [...], algo ya falsificado. En sentido inverso, se pone en juego el ejercicio de la percepción así como lo que la obra nos presenta, una realidad de carácter sintético que es producto de un trabajo operatorio y conceptual.»⁴⁸.

1.3 PINTURA Y FOTOGRAFÍA

El hiperrealismo como paradigma lleva inherente la utilización de la fotografía como medio indispensable para la producción de la obra de arte; ya sea como referente directo en el caso del fotorrealismo americano o como herramienta y primer paso del proceso creativo para aproximarse a la realidad, como en el caso del hiperrealismo español contemporáneo. Por este motivo es esencial en la presente tesis que se planteen argumentos que defiendan la relación existente entre pintura realista y fotografía.

Desde que el árabe Alhazán inventara la cámara oscura en el siglo XI para observar los eclipses de sol y fuera retomada por Da Vinci en el Renacimiento, muchos artistas se han servido de esa captación estática de la realidad;

⁴⁵ HERNANDO CARRASCO, J. (1993). “De la apropiación fotográfica a los medios electrónicos: Pop art, hiperrealismo y video” en *Norba: revista de arte*, N° 13, 1993, págs. 297-318

⁴⁶ MARTÍNEZ MUÑOZ, A. (2000). *Arte del Siglo XX: De Andy Warhol a Cindy Sherman*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. Servicio de Publicación

⁴⁷ Ibidem

⁴⁸ DUROZOI, G. (2007). *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX*, Madrid: Editorial AKAL, p. 302.

transformada en una imagen bidimensional para realizar sus obras pictóricas. Esta imagen se obtiene, según Jean A. Keim⁴⁹, «formando en el interior de una caja cerrada, que sólo tiene un orificio, una imagen que impresiona una superficie sensible a los rayos luminosos en la que queda fijada»⁵⁰. Maestros como Johanees Vermeer, se sirvieron de la cámara oscura para realizar sus obras. Sin embargo, Joseph Niepce fue el primero que logró fijar químicamente en 1816, una imagen en negativo sobre papel obtenida a través esta cámara. En 1839, Louis Daguerre encuentra un procedimiento más simplificado y apto para su comercialización, llamado *daguerrotipo*; permitía reducir los tiempos de exposición frente a las ocho horas que necesitaba el sistema de Niepce. A partir de este momento, el ser humano puede captar la realidad que le rodea de una forma física y totalmente objetiva, reproduciendo la imagen como un producto en serie. En palabras de Juan Antonio Ramírez⁵¹ «la verdad tenía un nombre, la fotografía»⁵². El autor considera que el Renacimiento jugó un papel decisivo en la configuración de las experiencias que condujeron a la elaboración del sistema de la perspectiva geométrica centralizada⁵³; ayudando de una manera determinante a la realización de dibujos con una precisión, a nivel de proporciones, milimétrica. Esta visión matemática de la realidad de la que la pintura realista ve condicionada su existencia, queda asentada en la imagen fotográfica de una forma absoluta. El hiperrealismo, al servirse de la fotografía como referente, se circunscribe al resultado de manera también absoluta. «La inmediatez del nuevo procedimiento unido a la “verosimilitud” de sus resultados, lo convertirán en inseparable herramienta de trabajo, en fuente de información y en auténtico motivo de inspiración»⁵⁴. La novedosa técnica de la fotografía embiste de pleno en los medios de reproducción levantando una barrera entre lo visual y lo táctil. El artista cede el trabajo de observación a una máquina, surtiendo a este una imagen de una realidad un tanto extraña, ajena. Esta mirada es resumida en un término aportado por Walter Benjamin, «el inconsciente óptico». Así pues, la fotografía ofrece una nueva visión de la realidad. Nos presenta una nueva realidad en sí misma.

Esta objetividad fue la causa de numerosos detractores; los cuales acusaban a la fotografía como futura causa de muerte del Arte. Para Charles Baudelaire, la creación artística debe estar sujeta a la memoria y la creatividad del artista, el pintor debe utilizar sus recuerdos y experiencias permitiéndole ir más allá del detalle, alcanzando de esta manera la totalidad. Según Baudelaire, la realidad objetiva se construye con incontables detalles que impiden esa totalidad; el arte no debe regirse por el retrato fidedigno de la naturaleza, sino el efecto que

⁴⁹ Profesora de Arte y Arqueología de la Universidad de Paris y de la Escuela de Fotografía en la misma ciudad.

⁵⁰ KEIM, J. A. (1971). Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, p. 17

⁵¹ Juan Antonio Ramírez Domínguez (Málaga, 24 de junio de 1948 - Madrid, 12 de septiembre de 2009). Catedrático en Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid, ensayista y crítico de arte.

⁵² RAMIREZ, J. A. (2005). Historia del arte (vol. 4): El mundo contemporáneo. Madrid: Alianza editorial, p. 182.

⁵³ Ibidem, p.177.

⁵⁴ GONZÁLEZ GARCÍA, A. (2004). *Lo fotográfico en la pintura*. Documento electrónico, Recuperado de <http://www.aloj.us.es/galba/monograficos/lofotografico/degas/> [Consulta el 24 de mayo de 2014].

causa en el espectador. La obra de arte debe ser una construcción y no una representación de la naturaleza.

«Hay una condición que añade mucho a la fuerza vital de esta traducción legendaria de la vida exterior. Me refiero al método de dibujar del Sr. G. Dibuja de memoria, y no del modelo, [...]. De hecho, todos los verdaderos y buenos dibujantes dibujan según la imagen escrita en su cerebro, y no del natural [...]. Cuando un verdadero artista llega a la ejecución definitiva de su obra, el modelo le supondrá más una traba que una ayuda. Sucede incluso que hombres como Daumier y el Sr. G., acostumbrados desde hace mucho tiempo a ejercitar su memoria y abastecida de imágenes, encuentran ante el modelo y la multiplicidad de detalles que conlleva, enturbiada y como paralizada su facultad principal»⁵⁵.

«El arte es una mnemotécnica de lo bello: de donde la imitación exacta esconde el recuerdo»⁵⁶. Para Baudelaire, con estas afirmaciones, la fotografía o utilización de esta como herramienta o principal referente no sería arte; la fotografía sería, precisamente por esa descripción exacta de los detalles de la naturaleza, únicamente un conjunto de elementos de representación. De esta manera, la fotografía no podría causar la emoción en el espectador que causaría una obra realizada desde la memoria. El proceso de reproducción de la fotografía basado en la repetición mecánica de imágenes altera nuestra percepción de una forma completamente nueva. La fotografía convierte al mundo en una sola imagen. Según Benjamin, esta reducción drástica de la concepción de realidad contribuye al empobrecimiento de la experiencia vital⁵⁷. En cambio, la fotografía no se limita a ofrecer unas imágenes reproducidas mecánicamente, ayuda también a alcanzar un grado de perfección en las obras pictóricas que no sería posible sin la fotografía como herramienta⁵⁸; «el mismo empobrecimiento del que la fotografía es responsable es estrictamente correlativo al descubrimiento de todas esas potencialidades referidas a la obra de arte»⁵⁹. Para Baudelaire, la fotografía conlleva dos defectos responsables del empobrecimiento del arte: su naturaleza industrial, aun incipiente en 1859, y su carácter mecánicamente mimético. Asocia la industria fotográfica con el empobrecimiento de la creatividad y el genio artístico. Estos factores degradan, según el autor, la capacidad del espectador para captar «lo etéreo e inmaterial» de la obra artística⁶⁰. Es bien sabido la animadversión de Baudelaire por el naturalismo y su condena a la masa que disfruta con el realismo pictórico.

⁵⁵ BAUDELAIRE, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Madrid: Ediciones Ancora, p. 13

⁵⁶ BAUDELAIRE, C. (1997). *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Antonio Machado libros editorial, cap III

⁵⁷ BENJAMIN, W. (2010). *La obra de arte en la época de la reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro Libros.

⁵⁸ CARRASCO, N. (2016). "Arte y fotografía en Walter Benjamin: Raíces de una vieja controversia" *en Fedro*, nº 16, p. 169

⁵⁹ *Ibidem*, p. 161.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 159.

«Como la industria fotográfica era el refugio de todo pintor fracasado, excesivamente infradotado o demasiado perezoso para completar sus estudios, esta infatuación universal tenía el carácter no sólo de la ceguera y la imbecilidad, sino también el color de una venganza. Que una conspiración tan estúpida, en la que, como en todas las demás, se encuentran canallas e ingenuos, pueda triunfar de manera absoluta, es algo que no creo, o al menos no quiero creer; pero estoy seguro de que los progresos mal aplicados de la fotografía, como todos los progresos puramente materiales, han contribuido en gran medida al empobrecimiento del genio artístico francés, ya tan escaso»⁶¹.

Con aseveraciones como las de Baudelaire, la fotografía ha sido denostada por muchos críticos en el ámbito de las bellas artes. Este rechazo ha sido fuertemente demostrado desde su aparición hasta nuestros días. Sin embargo, no ha sido un rechazo absoluto. La fotografía se hizo muy popular entre las clases burguesas de la época al ser más barato que la pintura y al atribuirle una fidelidad extrema de la realidad en comparación con el retrato al óleo. Más tarde sería accesible a todas las clases sociales. Artistas como Antoine Wiertz⁶², proclamaban su admiración y su postura a favor de la imagen fotográfica.

«Nos ha nacido, no hace muchos años, la gloria de nuestra época, una máquina que diariamente deja atónitos nuestros pensamientos y aterroriza nuestros ojos. Esta máquina, antes de que haya pasado un siglo, será el pincel, la paleta, los colores, la habilidad, la experiencia, la paciencia, la rapidez, la precisión, el colorido, el esmaltado, el modelo, el acabado, el extracto de la pintura [...] No se crea que la daguerrotipia mata al arte [...] Cuando la daguerrotipia, esta hija de gigantes, haya alcanzado la madurez; cuando toda su fuerza y su potencia se hayan desarrollado, entonces el genio del arte la cogerá con la mano por el pescuezo y gritará: “¡A mí! ¡Tú ahora me perteneces! ¡Trabajaremos juntos!»⁶³.

⁶¹ MCCAULEY, A. (1994). *Industrial Madness. Commercial photography in Paris, 1848-1871*. New Haven: Yale University Press.

⁶² Antoine Joseph Wiertz (22 de febrero de 1806 - 18 de junio de 1865) fue un pintor y escultor belga. La obra de Wiertz oscila entre el academicismo clásico y el romanticismo.

⁶³ WIERTZ, A. (1870). *Oeuvres littéraires*. París, pp. 309-310.



Fig 8. Julia Margaret Cameron, *El beso de la paz*, Fotografía, 1869

Al principio, la mayoría de los fotógrafos de la época intentaban emular elementos básicos de la pintura, como son las poses y la composición; concebían los retratos como auténticas pinturas al óleo tradicionales. Incluso la fotógrafa Julia Margaret Cameron⁶⁴ (Fig. 8) buscaba la atmósfera de las obras del maestro Rembrandt con un *enfoque vaporoso*, muy poco frecuente en el gremio de fotógrafos. Los pintores habían quedado en un segundo plano, provocando una fuerte reacción contraria a la nueva herramienta de representación. Pintores como William Turner declaraban: «Esto es el fin del arte: estoy contento de haber tenido mi época». Diversos pintores abandonaron su profesión convirtiéndose en fotógrafos, e incluso fotógrafos afamados realizaban fotografías artísticas por su añoranza a la pintura. Detractores como el maestro Ingres apoyaba el movimiento en contra de la fotografía que surgiría en el gremio de los pintores de París. Sin embargo, no todos los pintores estaban de acuerdo con esta premisa; Franz Von Stuck⁶⁵ y Franz Von Lenbach⁶⁶ se servían de la representación fotográfica para realizar sus retratos al óleo. Para muchos pintores, la fotografía se convertiría en una herramienta muy útil; permitía conseguir una imagen extremadamente precisa y con una

⁶⁴ Julia Margaret Cameron (11 de junio de 1815 - 26 de enero de 1879) fotógrafa de origen inglés, dedicada al retrato fotográfico artístico, enmarcada en la corriente de la fotografía academicista.

⁶⁵ Franz Von Stuck (23 de febrero de 1863 Tettenweis, Baviera - 30 de agosto de 1928) pintor y escultor germano. Destaca su obra en el simbolismo y en el art nouveau. Extraído de goo.gl/mw6Zc0

⁶⁶ Franz Von Lenbach (Schrobenhausen, Alta Baviera, 1836-Múnich, 1904). Pintor retratista alemán de la alta sociedad, realizó retratos al emperador, a los miembros de la casa Wittelsbach y a Otto von Bismarck, en los que se interesó en subrayar la importancia del modelo. [Extraído de goo.gl/iuZJnp]

gran riqueza de matices y detalles en pocos segundos, evitando así, las largas poses del modelo. La realización de una serie de fotografías servía para que el artista realizara su obra, sustituyendo esta serie de imágenes por el tradicional boceto. La pintura adquiere para sí nuevos elementos, como la composición; rompiendo con la tradicional del caballete. Se rompe con el punto de fuga, provocando una ausencia de la perspectiva que sería ampliamente utilizada por los pintores impresionistas. Otro elemento, muy utilizado por los pintores impresionistas, y que da la fotografía es el concepto de *instantánea*, donde la máquina fotográfica es capaz de retener un instante en el tiempo; un ejemplo muy claro lo tenemos en las bailarinas de Degas. La fotografía no sólo sustituye al boceto y se convierte en una herramienta fundamental de la información de un motivo, también se utiliza para construir desde varias imágenes y/o composiciones, un único resultado en pintura. Un ejemplo lo tenemos en Degas, fotografiando tres poses diferentes de una bailarina, combinando los tres resultados en uno solo y creando la obra final en óleo *La estrella* (1895) (Fig.9).

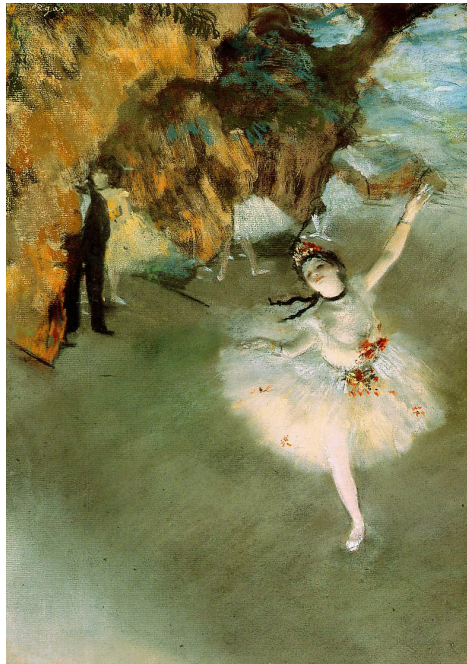


Fig. 9. Degas. *La estrella*. (Bailarina en el escenario).

Óleo sobre lienzo.1878

El movimiento se representa con las figuras borrosas, tal y como daría resultado de fotografiar una imagen en movimiento, como *Carnaval en el Boulevard des Capucines* (1873), de Monet (Fig.10). En el lado contrario tenemos a los realistas americanos del grupo de Henri, donde se distancian de la fotografía que superaron en resultado expresivo; lograron unos movimientos y una atmosfera casi respirable en sus pinturas, donde en la fotografía sería imposible de representar.



Fig. 10. Monet. *Carnaval en el Boulevard des Capucines*. Óleo sobre lienzo. 1873

Otro elemento de la composición en la pintura que recibió un cambio drástico fue el punto de vista. La fotografía permitía diferentes puntos de vista que no se habían experimentado en pintura en ningún momento de la historia. Diferentes ángulos fotográficos como el contrapicado, y vistas de la ciudad desde ventanas comenzarían a ser motivo de representación en un cuadro.

Como dice Laura González Flores:

«[...] más allá de las diferencias superficiales y de la aparente independencia entre pintura y fotografía, las dos disciplinas pertenecen a un paradigma mayor, de tipo ideológico-cultural, que no sólo los engloba sino que determina su parecido»⁶⁷.

Con esta afirmación la autora determina que pintura, en este caso figurativo-realista, y fotografía buscan un mismo objetivo. La búsqueda de la imagen y de la representación de la realidad.

Por su parte, Berger⁶⁸ y Luckman⁶⁹, describen la construcción social de la realidad como:

«Aquella tendencia de todas las sociedades a naturalizar la realidad que aquellas mismas han construido y a comprender la producción de

⁶⁷ GONZÁLEZ FLORES, L. (2005) Op cit, p. 31

⁶⁸ Peter Ludwig Berger (Viena 17 de marzo de 1929) es un teólogo luterano y sociólogo estadounidense. Ha sido Director, ahora investigador senior, del Instituto de Cultura, Religión y Asuntos Mundiales de la Universidad de Boston.

⁶⁹ Thomas Luckmann (Jesenice, 14 de octubre 1927-10 de mayo de 2016) sociólogo alemán. Especializado en la sociología de la comunicación, sociología del conocimiento, sociología de la religión, y filosofía de la ciencia.

las actividades socioculturales específicas como algo dado desde un principio»⁷⁰.

El principio básico de la cámara fotográfica es la visión; la materialización de ésta está implícito en la objetivación del mundo físico y la codificación de las relaciones de observación. La fotografía se crea para cubrir la necesidad o aspiración de la perfección y reproducción de las imágenes. El factor de perfección se asocia directamente con la representación mimética de la realidad dentro de la visión objetiva de la misma. El segundo factor hace referencia a la necesidad de automatismo propio de la idiosincrasia de la era industrial. Esta doble visión de la reproducción fotográfica es, primero, la posibilidad de su reproductibilidad técnica y mecánica; posibilitando la producción infinita de copias. Por otro lado, la reproducción objetiva de la realidad; no solo imitándola, sino duplicándola. Si definimos la fotografía como imagen, como mensaje sin código, eliminamos irremediamente su lenguaje, su poética; ya que la presencia de la misma perjudica la visión objetiva de la realidad, como hemos visto anteriormente. Sin embargo, contrario a la postura daguerriana de la imagen, la fotografía va tomando una postura particular dependiendo de la composición, punto de vista, enfoque, etc. Adopta un lenguaje propio del fotógrafo, adquiriendo un lenguaje subjetivo y una expresión artística. El fotógrafo creador sustituye al observador. Estas dos formas opuestas de relacionar pintura y fotografía han seguido vigentes desde la invención de Niepce hasta nuestros días.

1.4 LAS CONSECUENCIAS DE LA COPIA: LA PÉRDIDA DEL AURA

La crítica por parte de las instituciones del arte hacia el hiperrealismo ya desde sus comienzos, nos hace plantearnos dudas sobre la legitimidad de la utilización de la fotografía en la pintura, incluso de la pintura hiperrealista misma.

Es conveniente hacer distinción entre el término *original* y *auténtico*, términos utilizados por especialistas en arte como por el público. El término *original* es aquello que pertenece al origen, a su nacimiento. Es lo opuesto a la imitación. En términos artísticos podríamos definirlo como el nacimiento de una idea sin intención a ser reproducida. Sin embargo, el término *auténtico* se define como lo autorizado o legalizado, según la RAE. Podemos asegurar que el término *original* se ve contrapuesto al término *copia*, haciendo referencia al número de producciones, mientras que el término *auténtico* se contrapone a *lo falso*; haciendo referencia al carácter propio de la producción.

Dicho esto, es conveniente plantear la definición de conceptos, desde el punto de vista de la originalidad, que conforman el carácter de la obra artística⁷¹.

⁷⁰ BERGER, L. y LUCKMANN, T. (2001). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, p. 54

⁷¹ MORÓN DE CASTRO, M. F. "Originales y copias: La ilusión en la creación" en *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. 1998. Vol. 6. Núm. 24. Pag. 117-121 Sevilla: Universidad de Bellas Artes.

Versión: Es una obra original del autor, pero con diferentes interpretaciones de un mismo tema.

Copia: Es la reproducción fiel de la obra. Respetándose la composición, pero no tanto la expresividad.

Copia servil: Es una copia exacta de una obra y ejecutada por otro artista.

Repetición: Es la copia exacta de la obra artística, realizada por el mismo autor o bajo su dirección. Reproduce exactamente la composición y técnica. Las repeticiones realizadas por el mismo autor se consideran como auténticas.

Copia de estudio: Es una copia fiel de una obra pictórica por un alumno destinada a su formación. Es importante no reproducir el original con las mismas medidas del soporte.

Réplica: Es la copia de una obra realizada por el autor o bajo su dirección, pero con diferente material en técnica o difiriendo en tamaño. Se considera obra auténtica.

Derivación: Es una obra en la que la composición y el estilo cambian respecto a la obra original, pero siempre es reconocible dicho modelo.

Imitación y pastiche: Es una obra en la que se imita el estilo de otros artistas, pero cambiando la composición. La diferencia entre estos dos conceptos radica en el grado de calidad, definiendo al pastiche por su ausencia de calidad. No se consideran copia.

Falsificación: copia de una obra original de manera ilícita. Se denomina falsificación histórica cuando la obra es de la misma época que el original. Por el contrario, se denomina falsificación artística cuando no responde a la misma cronología.

Falso: Pastiche o falsificación que lleva una firma apócrifa, ejecutada o puesta a la venta con una intención fraudulenta. Un falso puede ser una copia servil con firma.

«La invención está en “cómo hacer”, de ahí la insistencia en el empleo de la fotografía, a la que los hiperrealistas no han sido los primeros en recurrir, pero que supone para ellos una nueva fuente de información visual sobre la realidad, elimina la intervención de los sentimientos personales y llena de asepsia, sólo teóricamente, aunque algunos piensen lo contrario, al modelo»⁷².

⁷² FERRER, E. (1979). “Hiperrealismo: el arte de la frustración” en *El País*, Jueves 24 de mayo 1979

El fotorrealismo fue severamente criticado desde su origen por este motivo. Acusando a los pintores fotorrealistas de meros copistas o artesanos, galerías, críticos e instituciones comparaban la pintura fotorrealista como una copia más de la producción fotográfica. Esto nos lleva a preguntarnos, ¿a qué se debe esta afirmación? Tal vez la definición de Benjamin sobre el aura tenga algo que ver; la comparación de una obra de arte con su copia y la esencia perdida de la obra al copiarse. Se inicia un debate entre los conceptos de *apropiaciónismo* y *originalidad*. Las nuevas creaciones se apoyan en obras, estilos y artistas anteriores. Este debate coloca al hiperrealismo en un lugar cercano al *copismo*.

Es cierto que, en la obra hiperrealista, sobre todo en el fotorrealismo americano, hay cierto grado de copia del referente fotográfico, pero esto no se debe entender en términos absolutos. La ejecución plástica elimina el significado original de la fotografía, pero le añade uno nuevo. Por consiguiente, podemos afirmar que el hiperrealismo se apropia de imágenes originales, pero le otorga un nuevo significado en su ejecución plástica.

Walter Benjamin describió el concepto de *aura* para describir la diferencia entre original y copia, aún recogiendo esta última, todas las condiciones de perfección técnica. Para Benjamin la pérdida del *aura* vendría determinada por la pérdida del contexto fijo de una obra de arte. Según el autor, la obra de arte abandona su contexto y circula en las redes de reproducción y distribución de las comunicaciones de masas. La cultura de masas se inclina (intencionado o no) por la destrucción del contexto (el aquí y ahora) de la obra original y aboga por la reproducción de la imagen de una obra de arte; destruyendo así, su *aura*.

La reproductibilidad técnica de la obra es fruto del desarrollo capitalista en términos socio-culturales, respondiendo a la demanda de las necesidades de consumo de la sociedad de masas. La posibilidad de una reproducción perfecta, visualmente idéntica y sin diferencia material no evita la pérdida del *aura*. El original posee un *aura* que le viene dada por el contexto y el espacio. La copia, por perfecta que sea está desterritorializada y desubicada en la historia. Entonces, según esta afirmación, ¿el original sería la fotografía y la producción pictórica sería su copia?

«Hacer las cosas más próximas a nosotros mismos, acercarlas más bien a las masas, es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irrepetible en cualquier coyuntura por medio de su reproducción [...] Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su *aura*, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible»⁷³.

A lo largo de la historia del arte, las obras artísticas han sido objeto de copia, evolucionando, eso sí, las técnicas de reproducción. El desarrollo de estas técnicas y sobre todo la fotografía, cambiarán la relación entre la obra de arte y el consumo de la misma por parte del espectador. Según Benjamin la

⁷³ BENJAMIN, W. (2010). *La obra de arte en la época de la reproducción mecánica*. Casimiro Libros. Madrid, p. 75

reproducción manual respeta la originalidad de la obra, pero no deja de ser una imitación, en cambio, la reproducción mecánica (el conjunto de todas las reproducciones) es la obra original en sí. Esta visión estética hace desaparecer el *aura*, siendo sustituida por la inmediatez impaciente propias del consumo. El arte pasa a ser un producto consumible, accesible solo a su reproducción, es decir, a su apariencia sin *aura*. Esto favorece la *democratización* del arte, otorgando un mayor acceso al consumidor. El concepto de original en la fotografía cambia por completo. No debemos considerar que el negativo es el original y el revelado sus copias, y menos en la actualidad donde el cliché desaparece en la fotografía digital; ni tampoco en la impresión en papel numerada por el artista.

Con la fotografía nace por primera vez, el proceso de reproducción de las imágenes, nace la copia de la realidad. Pero hay algo en esa reproducción, aunque sea perfecta, que produce una carencia; el aquí y el ahora. «La unicidad de su existencia ahí donde se encuentra»⁷⁴. Este término es el que acuña su autenticidad. «Todo lo propio de la autenticidad no puede ser reproducido». Si atendemos a estas palabras como un axioma, nos lleva a plantearnos si el realismo, como mimesis, no es también una mera copia de la realidad.

La autenticidad de una obra de arte es la esencia desde su creación y todo lo que transmite al público; su duración material y su huella en la historia. Todos los elementos que componen esa esencia que marca la obra de arte, se pueden resumir, en una palabra: *aura*. En la época de la reproductibilidad mecánica se desdibuja este concepto en la obra de arte. Esta reproducción aleja al objeto reproducido del ámbito de la tradición. Al reproducir objetos, esa unicidad y autenticidad se ve truncada, transformada y sustituida por la presencia masiva. Esta decadencia del *aura* se debe a las condiciones sociales de la actualidad; enfocadas a satisfacer a las masas. «Sacar el objeto de su halo, destruir su *aura*, es propio de una percepción cuyo sentido idéntico del mundo se desarrolla hasta negar lo único, secuencializándolo»⁷⁵. La unidad de la obra de arte está directamente implícita en la permanencia de la tradición; a una función concreta de la obra. «A medida que las distintas prácticas artísticas se emancipan del ritual, su potencial visibilidad o exponibilidad aumenta»⁷⁶.

Las nuevas creaciones artísticas surgen y guardan una relación directa o indirecta con lo tradicional. La nueva creación, por mucho que el artista quiera alejarse de la tradición, queda supeditada a la mirada del museo y del criterio establecido por el mercado y la crítica. Una creación artística, por muy novedosa y rompedora que sea, o al menos lleve la intención del artista, viene impregnada de la experiencia de la tradición del propio artista y su contexto. La idea es ya reconocida desde incluso antes de empezar la producción. Todo este bagaje condiciona inevitablemente el lenguaje visual y la narrativa de la obra de arte. La obviedad de la repetición de estos procesos condicionantes hizo reconducir el mirar del arte en la etapa postmodernista, abordando la

⁷⁴ ibídem, p. 76

⁷⁵ ibídem, p. 82

⁷⁶ ibídem, p. 83

problemática de la repetición y la reproducción.

Actualmente esta controversia entre pintura y fotografía sigue igualmente vigente. ¿Para qué comprar un cuadro hiperrealista si se puede fotografiar el mismo referente? La reflexión del pintor Miguel Ángel Moya, muestra de una manera clara y rotunda el pensamiento realista en contraposición al pensamiento de la crítica ante la relación pintura-fotografía:

«Si yo pinto a mi perro exactamente como es, tendré dos perros, pero no una obra de arte». Esta frase de Goethe refleja perfectamente el pensamiento de muchas personas, incluido algún profesional del mundo del Arte, acerca de ciertos tipos de pintura realista. Hace no mucho un galerista me comentaba que no le interesaba para nada la pintura de Antonio López, que, para ver una reproducción exacta de la Gran Vía de Madrid, se iba allí y ya está. Este tipo de argumentos están directamente emparentados con el consabido “parece una foto” que espectadores de buena voluntad utilizan como piropo, o su hermano “para eso haces una foto”, que otros utilizan para todo lo contrario. Sinceramente creo que, en los tiempos que vivimos, un pintor realista que se precie debería al menos hacer una reflexión sobre estos espinosos asuntos. Me gustaría empezar analizando la frase de Goethe, un genio literario de innegable inteligencia, que vivió a caballo entre los siglos XVIII y XIX. Goethe murió en 1832, así que no llegó a conocer las primeras fotografías que, pese a logros anteriores, no fueron hechas públicas hasta 1.839. Esto es interesante porque se ha difundido la idea de que la pintura, hasta el nacimiento de la fotografía, tenía como principal objetivo la reproducción fidedigna de la realidad, y que fue a partir del auge de aquella cuando tuvo que empezar a buscar otras vías más allá de la representación que justificaran su existencia. Según esta idea, con las técnicas fotográficas actuales, un Velázquez no tendría hoy razón de ser. Sin embargo, la frase de Goethe, y muchísimas otras de siglos anteriores en tratados de pintura, anecdotarios, etc., reflejan que la pintura tenía objetivos expresivos que iban más allá de la mera reproducción de la realidad, de hecho, la pintura era ya un fin en sí misma, era un arte. Esto es un hecho evidente, pero algunas mentes privilegiadas del arte “contemporáneo”, parecen olvidarlo con demasiada facilidad, o bien directamente ignorarlo. Así pues, la invención de la fotografía, que después de un tiempo de existencia, empezó a luchar para ser considerada un arte, no debería interferir tan radicalmente en la consideración de la validez de la pintura. Sí es cierto que algunas facetas de la plástica como el retrato pintado o el grabado al buril, fueron sustituidas en parte por la fotografía, más rápida y barata. Esto sólo revela que la gente que encargaba este tipo de retratos no tenía ninguna inquietud artística, sólo deseaba inmortalizar su imagen o la de sus seres queridos con una fiel reproducción. De todos modos, esto es algo habitual, lo nuevo parece apartar a veces determinadas tradiciones hasta que la gente comprende que cada cosa tiene su espacio, en este caso pintura y fotografía son dos medios de expresión con características y objetivos distintos. De hecho, la fotografía y la pintura figurativa se han influido

mutuamente en las últimas décadas y eso no tiene porqué ser algo negativo, como pretenden algunos puristas, sino todo lo contrario, al menos en mi opinión. Otro aspecto interesante de esta conflictiva relación es la utilización de la fotografía como modelo para la pintura realista; yo resumiría así mi punto de vista: la fotografía es un instrumento que puede servir de gran ayuda al pintor a la hora de plasmar su idea, pero si cuando tienes la foto delante no vas a aportarle nada traduciéndola a la pintura, entonces la fotografía es tu obra... y no pasa nada. Después de decir esto, parecería que estoy de acuerdo con la frase de Goethe; bueno... pues no. En primer lugar, una fotografía es ya una traducción, a través de unos determinados códigos, de la imagen real. Puede ser una obra de arte en sí misma, o un instrumento de trabajo en el caso de un pintor realista, pero no puede equipararse con el concepto de "realidad" al que alude Goethe. Sin embargo, si analizamos la frase en cuestión, debemos preguntarnos: ¿qué significa pintar a mi perro exactamente cómo es? ¿Pintarlo en tres dimensiones, con colores que emanen luz, reproduciendo la imperfección microscópica de cada uno de sus pelos e incluso dándole la capacidad de moverse y no permanecer congelado en el tiempo? Obviamente la frase parte de un absurdo, ya que no podemos pintar un elemento de la naturaleza reproduciendo con absoluta exactitud lo que vemos. Debemos, pues, hacer una interpretación, un acercamiento a la realidad desde un punto de vista inevitablemente subjetivo. Entendiendo esto, podremos comprender que, incluso en aquellos pintores cuya finalidad parece reproducir con la mayor fidelidad posible lo que tienen delante, es su manera de acercarse a la realidad, de enfrentarla, lo que da valor a sus obras. Si miro un cuadro de Manuel Franquelo y luego otro de Antonio López, podré ver que, aun siendo pintores realistas de una meticulosidad extrema, ambos son atraídos por aspectos muy distintos de la realidad cotidiana, y utilizan técnicas y filosofías de trabajo absolutamente distintas para reflejar esa realidad, en consonancia con sus objetivos expresivos. Como consecuencia, pese a que ese acercamiento a lo real lo hacen ambos a través de los recursos que les ofrece la pintura, los resultados son radicalmente distintos. (¿Dónde está mi perro ahora?) Curiosamente, Franquelo también hace fotografías, y sus pinturas (cuando pintaba en color) se parecen a sus actuales fotografías y sus fotografías a sus pinturas. Así pues, podríamos plantearnos que esto deja claro que la pintura o la fotografía, (o el vídeo) no son más que medios a través de los cuales el artista se expresa; es realmente Franquelo y su manera de ver el mundo lo que subyace tras esas obras de arte, pictóricas o fotográficas. Así pues, por más que una pintura parezca servilmente fiel a la realidad, si hay un gran artista detrás, siempre será una visión subjetiva y única del mundo. La frase de Goethe, pues, extraída del contexto de su época y empleada como un ataque a la pintura realista como concepto, no tiene ningún sentido».⁷⁷

⁷⁷ MOYA, P.A. *Sobre la famosa frase de Goethe*. <www.miguelangelmoya.com> [Consulta: 10 de abril de 2016]

1.5 LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA

No se puede entender el realismo sin tener conocimiento del modelo de sociedad y el contexto histórico en la que se desarrolla. Como hemos visto en apartados anteriores, la objetividad y subjetividad del pintor realista y del espectador viene marcada por el contexto sociocultural en el que se encuentra; las vivencias y el entorno determinan la visión del realismo. Por ello, para entender el hiperrealismo, tanto el americano como el nuestro, es necesario analizar el tipo de sociedad en el que se desarrolla. El individualismo marca de manera determinante la proyección artística y la forma de reproducción. Se analizarán las causas de este cambio. También haremos una aproximación al estilo del artista y las influencias que originan el tipo de lenguaje. Es necesario también analizar las características generales y el tipo de artista que desempeña la función hiperrealista.

1.5.1 EL CONTEXTO SOCIOCULTURAL

El sociólogo Zygmunt Bauman⁷⁸ utiliza la fluidez como metáfora para describir el modo de vida en la modernidad actual. Los fluidos no se fijan en el espacio, donde ocupan momentáneamente, ni atan al tiempo. Al contrario que los sólidos que ocupan una dimensión espacial fija y neutralizan el paso del tiempo. Los líquidos poseen una gran movilidad y los asociamos a la liviandad con una constante movilidad⁷⁹. Esta metáfora es aplicable al cambio de época entrando en la modernidad. Se necesitó licuar el sólido de las tradiciones ya oxidado y caduco, para poder hacer el cambio de modelo. Lo mismo ocurre en el realismo, actualmente se va alejando del modelo sólido, académico y tradicional para lograr un concepto de pintura más personal e individualista. En la actualidad, esas pautas en la forma de vivir, ya no siguen un modelo de referencia; ahora se tiende al individualismo, en un nivel de cohabitación social. En el ámbito de la proclamación de la faceta más tradicional del pintor y la búsqueda de ese individualismo, surgen nuevas generaciones de jóvenes artistas que serán consagrados rápidamente. Un ejemplo lo tenemos en la Nueva Figuración española, donde la expresividad, la personalidad gestual y el interior subjetivo del artista harán oposición a la cada vez mayor pérdida de conciencia de la realidad impuesta por la impersonal sociedad industrial y de comunicación de masas⁸⁰.

«Las personas embaucadas por la industria cultural y sedientas de sus mercancías se encuentran más allá del arte: por eso perciben su inadecuación al proceso vital de la sociedad de hoy (pero no la falsedad de éste) con menos tapujos que quienes todavía recuerdan lo que en tiempos fue una obra de arte. Apremian a la desartización del arte»⁸¹.

⁷⁸ Zygmunt Bauman (Poznań, Polonia, 19 de noviembre de 1925-Leeds, Reino Unido, 9 de enero de 2017) sociólogo, filósofo y ensayista polaco de origen judío.

⁷⁹ BAUMAN, Z. (2004). *Modernidad líquida*. México DF: Fondo de cultura económica, p. 8

⁸⁰ MARTÍN PRADA, J. (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos, p. 68

⁸¹ ADORNO, T. W. (2005). *Teoría estética*. Madrid: Akal, p. 46.

Para Adorno, la obra artística queda prácticamente anulada al ser cosificada en la medida que se pierde la expresividad y la subjetividad. Este hecho es explotado por la industria cultural y ofrece esas cosificaciones al público, haciéndolo parecer como familiar y cercano⁸².

«El pensamiento social sobre la estética suele desatender el concepto de fuerza productiva. Esta fuerza, adentrada en los procesos tecnológicos, es el sujeto, que se ha convertido en tecnología. Las producciones que lo dejan de lado, que (por decirlo así) quieren independizarse técnicamente, tienen que corregirse en el sujeto»⁸³.

Con este tipo de afirmaciones se podría justificar la crítica hacia el fotorrealismo por parte de las instituciones.

Desde la revolución industrial la sociedad moderna se ha sometido a un capitalismo pesado, donde la eficiencia en la producción marcaba el camino a seguir a los trabajadores y su objetivo principal. El actual, sustituye al anterior de una forma más liviana; está expuesto constantemente a la incertidumbre y a la movilidad. En el pasado nos podíamos dejar llevar por las normas que se establecían sin tener que elegir. Actualmente, todo el peso de las decisiones recae sobre el individuo. Sin embargo, se nos abre todo un abanico de posibilidades infinitas, de fracasos temporales y victorias no esenciales. Esto nos da la sensación de ser libres de «llegar a ser alguien». Esta frase hecha tiene un lado oscuro, nos obliga a vivir en un continuo estado de incertidumbre y de no considerarnos «alguien» hasta haber cumplido el objetivo. «Cuando no se puede errar, tampoco se puede estar seguro de haber acertado, si no hay actos equivocados, nada permite distinguir un acto acertado, y por tanto, es imposible reconocer cual es el acto correcto»⁸⁴. Se ha pasado de la figura de líder o supervisor, dónde nos indicaba cual era la manera de actuar, por la figura del asesor; que indica qué es lo que pueden hacer las personas por y para sí mismas. Se busca un ejemplo en lugar de una autoridad. Ese ejemplo (individual) nos muestra el camino a seguir/imitar. «Dado que sé de mí y sólo de mí depende la calidad de vida (...) me resulta vital saber cómo han hecho otras personas para afrontar el mismo desafío»⁸⁵. Esos consejos y guías provocan adicción, pero nunca son totalmente satisfactorios. Nunca se llega a la meta final, el deseo se convierte en el propio objetivo. El hecho de volver a tomar conciencia en la recuperación del concepto de autonomía, concepto imprescindible en el ideario de la modernidad estética tardía, ha asumido una considerable importancia. Pensamientos como este, han sido muy criticados por suponer una tímida ruptura con el arte representativo, refiriéndose al método expresivo y quedando muy extremadamente unido al lenguaje de la gestualidad⁸⁶. Esto ocurre con las influencias que tanto ansían a los hiperrealistas españoles actuales. Todos los artistas entrevistados para la presente tesis coincidían en el «hambre» y curiosidad por el trabajo de otros

⁸² *Ibidem*, p. 47

⁸³ *Ibidem*, p. 84

⁸⁴ BAUMAN, Z. (2004). *Op cit*, p. 69

⁸⁵ *Ibidem*, p. 75

⁸⁶ ADORNO, T. W. (2005). *Op cit*, p. 324

colegas de profesión, no sólo de su propio estilo, sino de todo el abanico de estilos dentro de la pintura. Se persigue un modo más óptimo de realizar la propia pintura, una riqueza mayor en el lenguaje, un ensanchamiento mayor en los márgenes de actuación. Un deseo voraz de superarse, no sólo en técnica, sino en resultados globales. Un deseo que se ve subsanado cuando se consigue un propósito y que vuelve a surgir con el siguiente.

El consumismo actual ya no tiene como objetivo satisfacer las necesidades más básicas, sino que responde al deseo del individuo sin que ese deseo desaparezca. El deseo está continuamente estimulado por los vendedores. En la sociedad postmoderna, los ciudadanos pasan a ser de productores a consumidores. Incluso el culto al cuerpo ha cambiado. Antaño «tener salud» era primordial como estado final. Hoy en día lo importante es «estar en forma», un concepto eventual y pasajero, con un objetivo superable y sin límite en el camino a recorrer⁸⁷. Nos genera ansiedad al no tener una dirección ni un objetivo concreto. El consumismo compulsivo responde a una necesidad del individuo de subsanar la incertidumbre y la inseguridad. Busca la satisfacción inmediata; algo muy propio del hedonismo.

El entorno urbano debe ser un lugar «habitable» para la práctica individual. Donde la interacción con otros semejantes no presione ni inste a los habitantes a desenmascararse y mostrar su intimidad. Los espacios públicos creados instan a la acción, pero no a la interacción. Son lugares donde los individuos se reúnen para ejercer su objetivo; saciar el deseo de comprar. La interacción con otros semejantes sería una distracción en el cumplimiento del objetivo del individuo⁸⁸. Estos «templos» del consumo están creados para ofrecer un equilibrio perfecto entre libertad y seguridad. Es un espacio independiente «fuera» de la ciudad donde los individuos se reúnen y persiguen un objetivo en común. La esencia de la civilidad es la capacidad de interactuar con extraños sin que la condición de extraño se quiebre. En los espacios públicos es inevitable tomar contacto con extraños, pero se puede evitar tratar con ellos. Se crea una nueva forma de prudencia⁸⁹.

El principio de la modernidad se puede relacionar con la independencia del tiempo respecto al espacio. Se transforma el concepto de tiempo y es utilizado como herramienta para conquistar el espacio. Las personas que se mueven más rápido son las personas dominantes y las que no, son las dominadas. Actualmente se ha sustituido el «largo plazo» por el «corto plazo», haciendo de la instantaneidad el ideal último. Lo duradero pierde el atractivo y pasa a ser una desventaja. El producto de consumo debe consumirse en su espacio de tiempo. Cuerpos delgados y con capacidad de movimiento, teléfonos celulares y portátiles, donde la distancia es algo que ya no importa, son los símbolos de la instantaneidad; el desarraigo toma el protagonismo como modo de vida. La velocidad de movimiento se ha transformado en un factor de estratificación social, un rasgo jerárquico de dominación. El capital se ha vuelto extraterritorial y desarraigado⁹⁰. Las ideas pasan a ser la principal fuente de ganancias y no

⁸⁷ BAUMAN, Z. (2004). Op cit, p. 83

⁸⁸ Ibídem, p.105

⁸⁹ Ibídem, p.107

⁹⁰ Ibidem, p. 37

los objetos materiales. Las ideas se producen una vez y siguen generando riqueza en función del número de compradores y no de los productores. El cliente se convierte en la competencia principal.

En el modelo de sociedad que describe Bauman, el progreso se ha convertido en un desafío y necesidad constante e interminable. Se ha terminado con la idea de que el progreso es la última meta, el objetivo final y que una vez alcanzada ya no será necesario ningún cambio. El progreso pasa a ser responsabilidad individual y no colectiva. La flexibilidad es el nuevo eslogan. El trabajo «de por vida» en un mismo lugar ya no es lo habitual. Un individuo puede trabajar en una decena de puestos de trabajo diferentes a lo largo de su vida, creándole una gran incertidumbre. Y aunque parezca contradictorio, existe un gran desinterés por el compromiso laboral a largo plazo. Se ha adoptado una tendencia de una de las partes a una ruptura de ese compromiso laboral. Los trabajadores de las cadenas de producción son eventuales y fácilmente repetibles. Por eso no se crean vínculos entre individuos y la lealtad al puesto de trabajo deja de existir.

Hay un tremendo desequilibrio, cada vez más creciente entre libertad individual y seguridad. El carácter transitorio de los vínculos entre personas viene dado por el derecho a la individualidad. Esta ausencia de seguridad y exceso de incertidumbre convierten al «comunitarismo» en un posible refugio seguro. El individuo busca un lugar con personas semejantes a él, (religión, etnia) donde puede ejercer su individualidad de una forma tranquila y segura. El deseo de pertenecer a una comunidad es totalmente defensivo. La visión de comunidad no permite que la libertad y seguridad puedan crecer juntas.

Desde hace un tiempo la sociedad norteamericana identifica al progreso con los atajos. Cada vez existe más oportunidad de comprar en el acto lo que anteriormente había que hacer. Cada vez más, las actividades que antes se realizaban de buena gana, que necesitaba dedicación y tiempo, han pasado a ser desagradables y una pérdida de tiempo. Productos que nos ahorran tiempo y esfuerzo van tomando sitio en el consumo de una manera exponencial. Se ha pasado de sustituir el pelar de una naranja a beber el zumo envasado por ahorrar esfuerzo y tiempo. Se busca la satisfacción instantánea; el aquí y ahora. La espera ha sido eliminada del deseo. El tiempo ha llegado a ser un recurso tan preciado, como injustificado e intolerable su gasto. La espera se ha convertido en un símbolo de inferioridad. Son los superiores los que nos hacen esperar, sentándonos en una sala de espera para ser atendidos. La posición de la jerarquía se mide por la capacidad de reducir el tiempo entre el deseo y la satisfacción. El «síndrome de impaciencia» es totalmente contrario al atesoramiento del tiempo. Ahora el tiempo es una contrariedad que nos dista del placer inmediato. «El paso del tiempo presagia la disminución de oportunidades que debieron cogerse y consumirse cuando se presentaron»⁹¹.

Según Edward Myers «Hay una tendencia a considerar la educación como un producto antes que como un proceso»⁹². La educación se consigue y se da por

⁹¹ BAUMAN, Z. (2005). *Los retos de la educación en la modernidad líquida*. Barcelona: Gedisa, p. 24

⁹² MYERS, E. D. (1960). *Education in the Perspective of History*. Nueva York: Harper, p. 262

acabada con el objetivo de conseguir un empleo. En opinión de Myers, toda persona debe formarse en todos los ámbitos posibles del conocimiento, limitarse a adquirir los conocimientos propios y especializados de una disciplina concreta y de una manera constante a lo largo de toda su vida, no detener esa adquisición el día de la graduación. Hoy se considera la educación como un producto a adquirir con una función determinada, la adquisición de un empleo. La asignación de roles es algo propio de la sociedad moderna. La individualización consiste en transformar la identidad en una tarea. «La tarea del individuo es la autoconstitución de su vida individual y tejer redes de vínculos con otros individuos autoconstituidos y ocuparse del mantenimiento de esas redes»⁹³. El individuo se convierte en una pieza de unión en el tejido social, permitiendo la relación entre individuos a partir de los roles asignados. «La sociedad da forma a la individualidad de sus miembros, y los individuos dan forma a la sociedad con los actos de sus vidas, poniendo en práctica estrategias posibles y viables dentro del tejido social de sus interdependencias [...] En el individualismo no existen perspectivas de “rearraigo” al final del camino, del objetivo marcado. Es un continuo juego de sillas»⁹⁴. Desde esta premisa podemos considerar la especialización temática de los artistas del hiperrealismo. Dentro del mismo concepto de representación y mimesis de la realidad, los pintores escogen un pedazo de esa realidad y lo explotan. Los fotorrealistas como Richard Estes o Ralph Goings; se especializa en paisajes urbanos y escaparates, Chuck Close en retratos, etc. Sin embargo, los pintores hiperrealistas españoles tienden a realizar cambios en la temática como método de exploración de la realidad. En las entrevistas realizadas, todos coincidían con esta idea.

El conocimiento y la educación se consideran una adquisición que debería conservarse y atesorarse toda la vida, en una sociedad más “solida” donde el empleo es de por vida. John Kotter⁹⁵, aconseja que se evite lo empleos de larga duración y la lealtad ante cualquier institución. En una modernidad líquida como la que vivimos, la solidez y el estancamiento se considera una amenaza. Cualquier compromiso a largo plazo vendría cargado de obligaciones que anularían la capacidad de movimiento, desaprovechando las nuevas oportunidades que pudieran aparecer. Lo mismo ocurre en el consumo de los productos; «la capacidad de durar mucho tiempo y servir indefinidamente a un propietario ya no juega a favor del producto [...]. La alegría de deshacerse de las cosas es la verdadera pasión de nuestro mundo»⁹⁶. El consumismo de hoy no es partidario de la acumulación de objetos, sino por el goce temporal y poco duradero del producto, para poder adquirir otro diferente más tarde. Lo mismo ocurre con el conocimiento, se transforma en mercancía y su destino, es perder valor de mercado rápidamente y ser sustituido por otro mejor y renovado. La idea de educación que conserva y atesora esta desalentada y la educación de las instituciones devaluada. Para Werner Jaeger, la educación se sostenía

⁹³ BAUMAN, Z. (2004). *Modernidad líquida*. México DF: Fondo de cultura económica, p. 55

⁹⁴ *Ibíd*em, p. 39

⁹⁵ John Paul Kotter (nacido en 1947) es un profesor de la Escuela de Negocios de Harvard y escritor estadounidense, considerado una autoridad en el campo del liderazgo empresarial y el cambio organizacional.

⁹⁶ BAUMAN, Z. (2005). *Los retos de la educación en la modernidad líquida*. Barcelona: Gedisa, p. 29

sobre una realidad sólida al igual que las leyes que dominan la naturaleza humana. Veía justificada la necesidad de transmitir los conocimientos de maestros a discípulos. Hoy en día es una teoría obsoleta. Incluso en el mundo de los negocios se ha cambiado el vocabulario y la forma de enfocar las estrategias; los líderes ya no hablan de control o liderazgo, sino que cambian a términos enfocados a transmitir un mensaje de volatilidad y de corta vida. El aprendizaje y la educación fueron creados en un mundo con vistas a ser duradero. La memoria era de gran importancia. Hoy ha perdido toda su utilidad. ¿de que sirve acumular datos cuando al día siguiente van a ser caducos y desechables? ¿Estas afirmaciones ponen en duda la utilidad o necesidad de la tradición académica?

1.5.2 INDIVIDUALISMO Y SOCIEDAD

En esta visión individualista de la modernidad las construcciones de las pautas caen únicamente sobre el individuo. Las pautas y normas académicas ya no son una obligación para el artista, de hecho, se insta a romper esas reglas, obligando al artista a realizar obras personales. Para hacer efectivo ese individualismo, el sujeto debe liberarse de sus ataduras; esto es poder actuar libremente sin obstáculos. Pero para esto, es necesario un equilibrio entre deseo, actuación y capacidad. Este equilibrio se puede lograr recortando el deseo o bien, ampliando la capacidad de acción. Esta libertad puede tener un precio, es el peso de las decisiones y la responsabilidad de uno mismo. Ser libre no significa necesariamente conseguir el objetivo marcado. Según Emile Durkheim⁹⁷, someterse a la sociedad, no sólo es necesario, sino que favorece el camino de la felicidad del individuo. La sociedad nos da unas normas y unas pautas, donde el individuo sabe cómo actuar en situaciones determinadas; por ejemplo, la toma de una decisión. Según Herbert Marcuse⁹⁸, pocos individuos desean liberarse; sentirse libres; sin estorbos y con capacidad de movimiento. Sentirse libre de restricciones implica alcanzar un equilibrio entre deseo, actuación y capacidad. Marcuse responsabiliza al alienamiento que produce la nueva cultura de masas y la industrialización de la cultura⁹⁹. Es cierto que la libertad puede ser objetiva y subjetiva; un esclavo puede sentirse libre porque no ha conocido otro modo de vida; este esclavo que se siente libre no tiene necesidad de liberarse. La libertad puede tener dos resultados: La gente común no está preparada para la libertad, siendo reacia a asumir riesgos y responsabilidades propias de la autonomía. El segundo resultado, que no es garantía de felicidad, dependería de cada individuo en concreto, dependiendo de sus propios recursos para satisfacer sus propios deseos¹⁰⁰. Por esto, según Emile Durkheim, «el individuo se somete a la sociedad, y esta sumisión es la condición de su liberación»¹⁰¹. La esclavitud vendría desde dentro del

⁹⁷ Emile Durkheim (Épinal, 1858 - París, 1917) Sociólogo, pedagogo y antropólogo francés; uno de los pioneros en el desarrollo de la moderna sociología.

⁹⁸ Herbert Marcuse (Berlín, 19 de julio de 1898 – Starnberg, Alemania, 29 de julio de 1979) filósofo y sociólogo judío de nacionalidad alemana y estadounidense, una de las principales figuras de la primera generación de la Escuela de Frankfurt.

⁹⁹ MARCUSE, H. (1969). *La sociedad industrial y el marxismo*. Buenos Aires: Quintaria, p 31-33.

¹⁰⁰ BAUMAN, Z. (2004). *Modernidad líquida*. México DF: Fondo de cultura económica, p. 22.

¹⁰¹ DURKHEIM, E. (2000). *Sociología y Filosofía*. Madrid: Miño y Dávila, p. 96.

individuo, y con la sociedad y sus normas acabaría liberándose. La rutina y las pautas de comportamiento impuestas por la sociedad ahorran al individuo la agonía de tener que tomar decisiones. Para Cornelius Castoriadis¹⁰², la sociedad actual ha dejado de cuestionarse así misma, por lo que no reconoce una posible alternativa. No significa que el pensamiento crítico haya desaparecido, de hecho, ese pensamiento es más fuerte que nunca, pero es incapaz de producir algún efecto. En una sociedad tradicional, sólida, que tendería hacia el totalitarismo, el principal objetivo de la teoría o pensamiento crítico era desactivar ese totalitarismo y defender la autonomía humana, la libertad de elección. En nuestra sociedad actual estamos en el convencimiento que el camino que recorreremos tiene un final, un estado más perfecto y equilibrado, con un perfecto orden y libre de conflictos. Se ha privatizado las tareas y responsabilidades centrándose en la individualidad.

El individuo y la sociedad son inseparables. El ser social y el individual crecen al mismo tiempo y se transforman en dependientes. El ser humano nace siendo un ser social y con el paso del tiempo, y a medida que adquiere experiencias relacionándose con otros semejantes, va adquiriendo características individuales. En palabras de Arnold Hauser¹⁰³, «el individuo liberado de todo vínculo interhumano y de toda influencia social es una ficción del pensamiento irreal y abstracto»¹⁰⁴.

Incluso cuando se rechaza la sociedad con manifestaciones individuales, ese aislamiento únicamente tiene sentido cuando se establece la relación directa con la sociedad. Sin ella no podría llevarse a cabo y carecería de sentido. Los artistas, como el resto de las personas, son seres sociales, productores y productos de la sociedad. No pueden ser independientes, ni desarraigados. «Un artista se convierte en tal, en el curso del enfrentamiento con la tarea condicionada histórica y socialmente, que busca interpretar y resolver a su modo»¹⁰⁵.

Hoy en día se vuelca totalmente la responsabilidad del éxito o del fracaso en el individuo. La única ventaja que ofrece la compañía de semejantes es reconfirmar a cada uno que los demás son responsables de sí mismos. La diferencia entre individuo y ciudadano es que el ciudadano busca su bienestar a través del bienestar de su ciudad, mientras que el individuo corroe y desintegra el concepto de ciudadano. Lo privado coloniza el espacio público, donde se proyectan las preocupaciones privadas sin abandonar esa privacidad y sin adquirir nuevos valores colectivos.

¹⁰² Cornelius Castoriadis (Estambul, 11 de marzo de 1922 - París, 26 de diciembre de 1997) fue un filósofo y psicoanalista, defensor del concepto de autonomía política y fundador en los años 40 del grupo político Socialismo o barbarie y de la revista del mismo nombre, de tendencias próximas al luxemburguismo y al consejismo. Posteriormente abandonaría el marxismo, para adoptar una filosofía original, con un posicionamiento cercano al autonomismo y al socialismo libertario.

¹⁰³ Arnold Hauser (Budapest, 1892- *id.*, 1978) Historiador y crítico de arte húngaro. Desarrolló su teoría del arte, que relaciona las manifestaciones artísticas con los fenómenos socioeconómicos.

¹⁰⁴ HAUSER, A, (1975) *Sociología del arte*. (vol II). Madrid: Guadarrama, p .63.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.65

Este afán de individualismo del artista viene condicionado de manera paradójica con la relación existente entre el individuo y el entorno que le rodea. Entendemos por entorno, como la influencia recibida de manera transversal que recibe el artista. Más aun si cabe, el artista hiperrealista español intenta ejercer ese individualismo de una forma casi obsesiva, como veremos posteriormente, sin embargo, no está libre de la influencia de su entorno, tanto social, como profesional. Se impregna de múltiples factores influyentes; como la tradición académica o los puntos de vista de sus colegas de profesión más cercanos. Es inevitable para el artista absorber consciente e inconscientemente estos factores sociales que lo envuelven.

1.5.3 INDIVIDUALISMO-SOCIEDAD Y ESTILO

Como se ha visto anteriormente, toda obra artística está constituida por restos de experiencias vividas. «Las obras de arte son imitaciones de lo empíricamente vivo, aportando a esto lo que fuera le está negando»¹⁰⁶. En el desarrollo de la obra artística no se separa la experiencia práctica y el conocimiento teórico, por medio del arte se alcanzan saberes que no se podrían adquirir de otro modo. Arte y ciencia están íntimamente relacionados de una forma muy estrecha, en la medida en el que el arte, al igual que la ciencia, se somete a datos objetivos y nacidos de la experiencia vivida. La creación final de una obra, que, aunque derive en fantasías o intuiciones surgidas creadas por la mente del artista, los elementos originarios que componen una obra se originan de una realidad, de una experiencia vital y nunca surgen espontáneamente del mundo de las ideas. La variedad de formas de la objetividad son espejos específicos de la realidad. «La imagen del mundo que ofrecen las ciencias naturales no es más fiel que la imagen que ofrece el arte»¹⁰⁷. El realismo como forma específica de arte, esta tan íntima y fielmente ligado a la realidad como lo puede estar cualquier disciplina científica.

El artista se ve sometido de forma irremediable, voluntaria o involuntariamente a un parcialismo y un prejuicio. Una visión o perspectiva influenciada por su modo de vida y su entorno. Estas vivencias se convierten en una fuente de recursos inagotable para la ejecución de la obra artística. Estos estímulos fundamentales para la creación artística nacen de la realidad objetiva material y social. Esta creación viene dada por la relación entre espontaneidad y causalidad. El impulso artístico se manifiesta según las necesidades sociales y expresa en formas que responden a esas necesidades. «El indispensable momento mimético del arte es, por cuanto respecta a su sustancia, algo general, pero no se puede obtener de otra manera que mediante lo indisolublemente idiosincrásico de los sujetos individuales»¹⁰⁸.

El arte no sólo es un reflejo de la sociedad. La sociedad es un conjunto heterogéneo formado por realidades de naturaleza diferente y relacionados también de forma distinta, dependiendo siempre del contexto histórico donde

¹⁰⁶ ADORNO, T. W. (1971). Teoría estética. Madrid: Taurus, p. 25.

¹⁰⁷ Ibídem, p. 22

¹⁰⁸ Ibídem, p. 84

se desarrolle. Se puede afirmar, según Vicenç Furió¹⁰⁹, que existen diferentes realidades sociales en las que el artista puede interpretar o bien, una misma realidad en las que el artista puede realizar diferentes versiones. A pesar de que las interpretaciones o respuestas artísticas son múltiples, todas ellas son un reflejo de la sociedad de su tiempo. Arte y vida están íntima e inevitablemente unidos¹¹⁰.

En toda pintura realista se concentra la intención, voluntad y los sentimientos del artista, puede ser individual (la motivación del propio artista) o colectiva, expresando un sentimiento o inquietud social. La obra de arte debe tener una cosmovisión, una experiencia de vida. Esta premisa se mantiene manifestando el seno interno del individuo; si no es así, el fenómeno arte se trunca. El referente puede ser reproducido de una forma fotográfica, sin embargo, esto no garantiza el sentimiento implícito. Como dice el sociólogo Georg Simmel¹¹¹, «para el artista la forma de su arte es la única posibilidad que se le ofrece para manifestar toda su interioridad»¹¹². Con palabras como las de Adorno; «La técnica, la prolongación del brazo del sujeto, aleja al mismo tiempo de él»¹¹³. Con estas aseveraciones, ¿debemos afirmar que cuanto mejor hecha esté una pintura, más alejado se encuentra el artista de la subjetividad?

La tradición académica o los métodos impuestos y arraigados por la cultura pueden llegar a ser un verdadero obstáculo en la expresión individual; perjudican al desarrollo subjetivo del artista. «Por perfecto que sea el arte en sí mismo, en el momento en que pierde el sentido de la vida o que este sentido discurre en dirección opuesta, se convierte en artificiosidad»¹¹⁴. El hecho de tener que adaptarse a una tradición artística obligándose a reproducir un objeto o referente de forma impuesta por unas reglas, colocan al artista en una tesitura en la que, si no cumple esta imposición, corre el riesgo de figurar como ilegítimo. En palabras de Adorno, «[...] las normas estéticas, por más grande que pueda ser su fuerza histórica, quedan por detrás de la vida concreta de las obras de arte; sin embargo, participan en sus campos magnéticos. Contra esto no ayuda pegar exteriormente a las normas un índice temporal; la dialéctica de las obras de arte tiene lugar entre esas normas, especialmente las más avanzadas, y su figura específica»¹¹⁵. En favor de la tradición, también expresa: «La tradición no hay que negarla abstractamente, sino que hay que criticarla sin ingenuidad de acuerdo con el estado actual: así constituye lo presente a lo pasado»¹¹⁶.

Sin embargo, Simmel declara lo contrario:

¹⁰⁹ Vicenç Furió Profesor del departamento de Historia del Arte en la universidad de Barcelona desde 1983. Premio extraordinario de Doctorado en 1989.

¹¹⁰ FURIÓ, V. (2000). *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra, p. 77.

¹¹¹ Georg Simmel (Berlín, 1 de marzo de 1858 – Estrasburgo, 12 de diciembre de 1918) fue un filósofo y sociólogo alemán. Simmel formó parte de la primera generación de sociólogos alemanes: su enfoque neo-kantiano sentó las bases del anti positivismo sociológico

¹¹² SIMMEL, G. (1939). *La lucha. Estudios sobre las formas de socialización*. Buenos Aires: Espasa-Calpe. 346

¹¹³ ADORNO, T. W. (2005). Op cit, p. 65

¹¹⁴ SIMMEL, G. (2007). *Roma, Florencia, Venecia*. Barcelona: Gedisa., p. 45

¹¹⁵ ADORNO, T. W. (2005). Op cit, p. 76

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 82

«En todo gran artista y en toda gran obra de arte hay algo más profundo, más amplio, algo que mana de fuentes más ocultas, que lo que el arte manifiesta en su sentido puramente artístico, pero que es por el arte aprehendido y llevado a la representación y perceptibilidad»¹¹⁷.

Con estas afirmaciones, Simmel se postula en que no depende de obedecer a unas normas tradicionales, sino que la verdadera importancia reside en exteriorizar el interior.

«En este sentido, la obra de arte es como un puente entre la realidad interior y la realidad exterior. La obra de arte no nos reconduce de manera directa hacia la realidad del mundo práctico, sino de una manera muy indirecta y mediada por la subjetividad»¹¹⁸.

Para Simmel, la gestualidad en las pinceladas del artista deberían ser un movimiento automático, instintivo; sin una racionalización consciente ni estudiada, únicamente guiados por el espíritu¹¹⁹. De esta manera, se puede afirmar que la producción artística es totalmente fiel a la expresión subjetiva.

Estas afirmaciones nos llevan a pensar que el realismo es más que una mera representación de la realidad, es una expresión diferente, individual de cada artista, de la misma realidad.

Sin embargo, aunque una obra artística no logre expresar la interioridad del productor en su totalidad, tanto el interior individual como la esencia colectiva, se puede considerar como un objeto cultural; pasa a formar parte del inventario colectivo. Podría decirse que la producción artística es válida y legítima por sí misma. Por un lado, representa una vivencia particular e individual (subjetivo) y por otro, un rasgo reconocido por el colectivo y lo social (objetivo); la más extrema individualidad y subjetividad es circunstancia y consecuencia de la experiencia del individuo en una vivencia colectiva y en sociedad.

«Todo arte se nutre del suelo de las impresiones inmediatas de realidad, si bien se convierte en arte por vez primera allí donde crece más allá de este suelo; el arte presupone precisamente un proceso de reducción interno, inconsciente, para persuadirnos de su verdad y de su significatividad»¹²⁰.

El margen que se establece entre una obra realista y la experiencia vital no siempre es la misma. Es precisamente esa distancia lo que condicionan los diferentes estilos y lenguajes. Dentro del realismo, hablando en términos muy generales, encontraríamos el estilo naturalista en un extremo, pudiendo incluir

¹¹⁷ SIMMEL, G. (1923). *El conflicto de la cultura moderna*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, p. 21.

¹¹⁸ TORTEROLA, E. (2007). "Cultura y civilización. Del romanticismo alemán a la sociología de Georg Simmel" en *Papeles de Trabajo*, 2 (1): 1-17

¹¹⁹ SIMMEL, G. (1923). *Op cit*, p. 24

¹²⁰ SIMMEL, G. (1986). *Estética sociológica. El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, p. 224.

al fotorrealismo y en otro al hiperrealismo contemporáneo español. Simmel mantiene que la relación entre arte y estilo depende del grado de profundidad que exprese la obra; cuanto más exprese, menos importancia debe tener su estilo. La participación del espectador es determinante en este sentido, si la obra logra cautivar al que la contempla es porque consigue sumergirlo en la interioridad del productor. En este caso, el estilo no tiene ningún sentido. Cuando el espectador no interioriza la obra de arte, es cuando intervienen las mediciones de estilo y técnica para valorarla¹²¹. La interioridad y expresión subjetiva del artista este extremadamente situada en su producción industrial. La obra artística no debería ser un producto realizado a partir de un patrón establecido¹²². La identidad es totalmente fluida, buscamos esa solidificación, que, aunque llega por momentos, se diluye una y otra vez. Palabras como las de Eloy Morales¹²³, «Nunca podría repetir un mismo cuadro, aunque el motivo, luz y herramientas fueran las mismas, el resultado siempre sería diferente». Esto se ve reflejado cuando se crean productos perecederos e inestables; que son necesarios para la construcción de identidades inestables, continuamente cambiantes.

1.5.4 EL ESTILO

El mayor problema de un artista no es adaptarse mejor a la sociedad y seguir sus normas establecidas, sino la tarea de poder librarse de ellas. El artista comienza sirviéndose de reglas, normas y un lenguaje que aprende en su entorno inmediato. Aprende ese lenguaje colectivo y unas normas generales aprendidas de la academia. Aprende a ejecutar la pintura por imitación y por influencia directa de otros artistas. A medida que se va librando de las formulas convencionales y de las soluciones estereotipadas, va acercándose a un lenguaje y estilo más personal e individualista. «El artista se sirve del lenguaje de los demás hasta el momento que encuentra uno propio»¹²⁴. El artista como individuo, se convierte en un escenario de lucha entre la permanencia y el cambio constante, entre lo propio y lo ajeno. Una obra realizada por un artista es el resultado final de la mezcla entre un lenguaje heredado y colectivo y la aportación propia individual. Es deber del artista buscar un camino o una estrategia para abrirse paso en el individualismo desde la tradición. De esta manera, la historia del arte no es simplemente una sucesión de obras, sino que es una demostración de lucha de cada artista haciendo frente a esa tradición. Para Bloom, es un proceso paradójico, el artista no se libera de la influencia de sus precursores en su búsqueda por la individualidad y su propio estilo, sino que reafirma la asimilación de sus tradiciones. Es en la ruptura donde aparece la influencia poética y la tradición se reafirma de manera más fuerte¹²⁵.

¹²¹ SIMMEL, G. (1994). "El problema del estilo" en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 84: 319-326.

¹²² GUILLET DE MONTHOUX, P. y STRATI, A. (2002). "Modernity/art and marketing/aesthetics. A note on the social aesthetics of Georg Simmel" en *Consumption, Markets & Culture*, 5 (1): pp.1-11

¹²³ Eloy Morales (Madrid, 1973). Pintor hiperrealista contemporáneo español. Autor seleccionado y entrevistado para el desarrollo de esta investigación.

¹²⁴ HAUSER, A. (1975) *Sociología del arte. Vol 1*. Madrid: Ed: Guadarrama, p. 67

¹²⁵ BLOOM, H. (2009). *La ansiedad de las influencias*. Citado en *Los ojos del verbo* ALDAS & MESTRE (2014), Valencia: Sendema, p.27-29

Definir el estilo es sumamente complicado. Según Georg Simmel, «el estilo es algo que rara vez podemos describir con exactitud, pero que sentimos como un inequívoco aire de familia»¹²⁶. La definición de estilo aparece por primera vez en el s XVI y termina consolidándose en el s XVIII en manos de Winckelmann¹²⁷. Desde este momento el concepto de estilo ha estado presente como herramienta clasificadora para los historiadores de arte. El estilo permite establecer las relaciones de diferentes escuelas, pero sobre todo localizar las desviaciones e individualidades que se apartan de la norma general. Según Ernest Gombrich,¹²⁸ «el estilo es básicamente un nivel u horizonte de expectativas donde contrastar modificaciones de la norma»¹²⁹. El hecho de que un determinado estilo artístico se exprese de una misma forma es totalmente insostenible. De la misma manera que un artista no se expresa siempre de la misma forma, tampoco las características principales del estilo se repiten. Cada estilo representa “un concepto límite” que le da forma y nombre, pero que paradójicamente no se encuentra definido en su totalidad en una única obra artística. Max Weber¹³⁰ lo denomina «tipo ideal», que define al concepto límite como:

«Una serie de rasgos comunes [...], un valor de vigencia atemporal y de una forma incondicionalmente determinante (...), muestran las propiedades características de su especie puras y limpias de rasgos extraños, libres de accesorios y deformaciones».

Esta idea de estilo es un concepto puramente abstracto; en ningún caso podemos ver una obra de arte tan pura a nivel estilístico, libre de interpretaciones y variantes propias de un individuo. No existe una obra concreta que lo represente en su totalidad, de una forma pura, exacta y completa. Para el artista el estilo es puramente objetivo, una serie de normas que le vienen dadas y que puede interpretar y variar haciendo gala de su individualismo. El estilo muestra una dirección y marca unas pautas a seguir. Se le puede considerar como un estímulo común a un conjunto de artistas determinado, que se transforma en un hacer personal en el interior del artista; como idioma oficial se transforma en un dialecto.

Uno de los peligros es generalizar el estilo, asumirlo como un conjunto homogéneo, considerando así a la sociedad como un conjunto también homogéneo. Ni siquiera en una única obra artística se puede hablar de unidad estilística. De hecho, es lógico pensar que un artista trabaje de una manera

¹²⁶ SIMMEL, G (1986). Op cit, p. 163

¹²⁷ Johann Joachin Winckelmann (Stendal, 9 de diciembre de 1717-Trieste, 8 de junio de 1768) fue un arqueólogo e historiador del arte alemán. Considerado como el fundador de la Historia del Arte y de la arqueología como disciplina moderna.

¹²⁸ Ernst Hans Josef Gombrich, OM (Viena, 30 de marzo de 1909-Londres, 3 de noviembre de 2001) fue un historiador de arte británico de origen austriaco.

¹²⁹ GOMBRICH, E. H. (2010). *El sentido del orden: La psicología de los estilos*, Nueva York: Phaidon.

¹³⁰ Max Weber(Erfurt, Prusia, 1864 - Múnich, Baviera, 1920) Sociólogo alemán que opuso al determinismo económico marxista una visión más compleja de la historia y la evolución social

totalmente diferente en varias etapas de su carrera productiva, de la misma forma que que pueda realizar diferentes obras, muy distintas entre sí, en una misma etapa de su vida. Muchas obras de vanguardia presentan diferentes visiones dependiendo de la relación con los diferentes sectores sociales en los que se muevan. Incluso en un mismo contexto o nivel social podemos ver diferentes contenidos que expresan diferentes valores.

Los cambios de estilo vienen dados, según mantiene Gombrich, por los avances tecnológicos y la rivalidad social. Un ejemplo lo tenemos en el descubrimiento del óleo y la perspectiva, que ayudo a perfeccionar la representación realista, con la condición de que el contexto social lo permitiera. Sería difícil pensar que el óleo hubiera prosperado en el antiguo Egipto, ya que el arte tenía una función ritual. Para que un estilo se consolide necesita una estructura de apoyo. Este apoyo viene dado por sectores concretos de la sociedad, diferentes a lo largo de la historia. Museos y críticos de arte fueron el pilar de sustento para el expresionismo abstracto y coleccionistas y marchantes para el Pop art y el fotorrealismo. Sin estos sustentos el desarrollo del estilo parece inviable.

«Toda realización humana, que incluye infaliblemente el concepto de individualidad, manifiesta rasgos únicos»¹³¹. Esta manifestación de individualismo y rasgos únicos viene dada por una serie de factores. Todos los elementos que intervienen en una obra artística son completamente interdependientes. Actúan con mayor o menor grado, pero siempre bajo una interrelación, como un conjunto.

La existencia de una naturaleza de carácter atemporal y asocial es la condición básica de la creación de la historia y la sociedad. Pertenece, además, a la base sobre la que se apoya a cultura dentro de una superestructura. La condición natural son parte de las condiciones vitales más solidas, más inamovibles. Donde no exista naturaleza, no puede existir ninguna historia que surja de ella. Las condiciones vitales y objetivas más permanentes y fijas propias de la naturaleza constituyen factores de la evolución cultural; los hombres reaccionan ante estos factores naturales de una forma muy diferente. Las condiciones topográficas, raza y misma constitución biológica varían su efecto dependiendo la función que ejerzan sobre el hombre y la perspectiva del hombre cuando las recibe. Por lo tanto, las circunstancias naturales es una condición influyente el proceso creativo y la forma de cultura, pero no los produce¹³².

Un ejemplo claro lo vemos en la situación de un territorio respecto al mar. La gran masa de agua puede hacer de frontera impidiendo el libre movimiento entre grupos de diferente índole cultural, pero también puede hacer de vehículo, convirtiéndose en un canal de comunicación y favorecer el acercamiento entre culturas. La mayoría de las veces, las corrientes y estilos artísticos tienen una centralización local; desde el principio vienen delimitadas topográficamente, pero no sólo depende de esto su posible desarrollo o su condena al aislamiento. El rápido desarrollo técnico y de las comunicaciones, y

¹³¹ HAUSER. A. (1975) Op cit, p. 110

¹³² Ibídem, p. 130

de la constante migración y desapego del lugar de procedencia, debilitan las condiciones geográficas y las tornan temporales. En un entorno cultural exteriormente integrado existen tensiones entre las diferentes tendencias culturales que actúan entre sí. En este contexto, el proceso cultural está condicionado, influenciado y movido por tensiones contrapuestas. «La tendencia centrípeta y centrífuga, la propensión a la integración y el deseo de individualización son impulsos que tan pronto se obstaculizan como se favorecen mutuamente»¹³³.

El desarrollo de un estilo o de una escuela se ve rejuvenecido al tomar contacto con artistas que no pertenecen a su círculo geocéntrico. Los estilos artísticos se expanden, ampliando su influencia, independizándose de las condiciones geográficas de su origen.

Como hemos comentado, las culturas pierden su particularidad y cambian su proceso cultural al entrar en contacto con otras civilizaciones. La imitación (o mimesis) es una de las formas más efectivas para reactivar la cultura propia estancada, aunque vuelve a estancarse si el referente no cambia. Es la imitación de referentes variables lo que da lugar al progreso cultural y artístico; la renovación de estos. Toda obra artística responde a unas características propias de una nación, pero nunca se ve sujeta a las fronteras de esta. El lenguaje de arte es consecuencia de una confrontación entre el *idioma nacional*, y la *transnacionalidad* que absorbe. Ciertamente es que, en la modernidad contemporánea, los límites abstractos entre naciones se diluyen gracias al desarrollo de las comunicaciones y del transporte. Sin embargo, también el carácter cultural propio de una nación varía con el tiempo y se desarrolla independientemente de las influencias que obtenga del exterior.

Pero no todos los factores naturales son impersonales, como lo son los factores geográficos o naturales. Los factores naturales propios del individuo, como la disposición genética y psicológica o las facultades corporales, son factores determinantes en el proceso creativo. Sin embargo, estas cualidades solamente afectan al individuo exteriormente, en su personalidad. Dependerá siempre del propio individuo saber cómo y cuándo utilizar esas herramientas.

La comunidad generacional presenta factores o rasgos variables e invariables. Factores como el nacimiento o las vivencias juveniles son inevitablemente inamovibles, permanentes en el cambio generacional. Factores variables son los que cambian a medida que el individuo se desarrolla, envejece. Con la relación generacional ocurre lo mismo que con las condiciones naturales. La situación generacional es un espacio vacío que se llena con contenido gracias a las condiciones sociales y culturales que rodean al individuo. Un individuo vinculado a estas condiciones es incapaz de aprovechar su situación generacional. El carácter generacional no viene dado con el simple hecho de nacer en un determinado espacio cronológico, sino que es necesaria la convivencia entre personas de la misma edad. Se puede determinar la identidad de una generación por la fecha de nacimiento, pero no su carácter, que es totalmente independiente y variable dependiendo del individuo. «El

¹³³ ibídem, p. 142

fenómeno de la generación no se convierte en un factor decisivo del proceso histórico por sus rasgos físicos, como es el caso con las circunstancias geográficas, étnicas o biológicas»¹³⁴.

Realmente el desarrollo artístico o de estilo no viene marcado de una forma decisiva por el nacimiento, sino por la cooperación o rivalidad, como reacción; entre diferentes generaciones y entre individuos del mismo grupo generacional. El nacimiento no es el motivo decisivo de un cambio de estilo, pero sí una circunstancia que puede condicionar dicho cambio. Este cambio de estilo generacional no responde siempre a un cambio biológico.

Según Hauser:

«La afirmación de que cada minuto nace una generación nueva sólo puede significar que no se ha de aceptar literalmente la condición de la fecha común de nacimiento, y que el principio de la dialéctica se mantiene también vigente en la masificación de los individuos de una generación, en tanto que la tendencia colectiva individualista a la separación de las generaciones finalmente resultantes crean equilibrio entre las posibilidades biológicas e históricas, los estímulos naturales y las reacciones culturales»¹³⁵.

Por su parte, Pinder:

«Puede hablarse de probabilidad de que una sociedad que ha producido un número determinado de talentos no responde a un ritmo natural de los nacimientos, sino a un amasamiento enteramente desnaturalizado de la población espiritual en condiciones especiales»¹³⁶.

El ascenso o descenso en una posición social; la deslealtad con grupos en los que antes se estaba comprometido, produce cambios y diferencias en el individuo tan importantes como la diferencia generacional. La perspectiva de la imagen vivencial del individuo, su forma de ver y afrontar las experiencias es lo que realmente diferencia de los demás. Los primeros pasos para el desarrollo creativo se dan en los primeros años y en el entorno más cercano; no se aprende en academias o escuelas de arte, sino en la infancia por transmisión de padres a hijos, los dibujos que realiza por intuición; influencias de una *escuela sin paredes*¹³⁷, como lo llama Hauser. La transmisión de formas de expresión en el mundo familiar se realiza de una forma natural, y por consiguiente, más estática y *sólida*. Sin embargo, otras formas de socialización como los grupos profesionales, que son más dependientes de los centros culturales, tienen un mayor dinamismo y una mayor flexibilidad.

Hauser habla de *ritmo* en la aparición de representantes generacionales entre distintos tramos. El ritmo del que habla Hauser no es un ritmo regular, no

¹³⁴ Ibídem. p. 169

¹³⁵ Ibídem. p. 177

¹³⁶ Ibídem. p. 183

¹³⁷ Ibídem. p. 186

siempre se producirá un cambio en la siguiente generación (cada x número de años), siempre dependerá de los factores histórico- sociales donde se desarrolle. Muchas de las obras realizadas simultáneamente están totalmente separadas entre sí en referencia al estilo, debido a la distancia entre los intereses y la cultura de los individuos.

La cultura nace principalmente de dos fuentes, las circunstancias físico-naturales y psíquicas, y las necesidades sociales. Los factores naturales vienen dados, pero los elementos culturales tienen que ser adquiridos, para después ser desarrollados. Estos factores culturales se ven directamente condicionados por la situación de clase, círculos sociales o capas culturales donde se mueve el individuo. Todas estas estructuras están en un constante estado de alteración. El individuo puede moverse de una categoría social a otra.

La posición social del artista determina la forma y el contenido de la obra de una forma tajante. Viene condicionada por su entorno; patrocinadores, encargos, etc. Y además de su ideología, el artista se mueve por razones incluso contrarias a la idea de su origen político o social; pero nunca rompe el vínculo con su posición en la sociedad.

Se puede afirmar, que, en la sociedad contemporánea, la validez social del individuo viene determinada por su posición de clase y esta a su vez por su nivel de riqueza. Si bien es cierto que el artista puede gozar de una mayor sensibilidad y acercamiento en pensamiento por otros niveles sociales, las posturas del artista serán condicionadas por los intereses de su clase. Esto no significa que necesariamente que su obra producida sea una consecuencia inevitable de su posición social. «La posición de clase de un artista es insignificante para la elección de sus medios estilísticos»¹³⁸.

La posición social del artista cambia de una forma más variable que la sociedad en general, pudiendo moverse de una capa a otra. El destino del artista viene dado por las leyes de la oferta y la demanda; de ellas también dependen el prestigio.

1.5.5 LA TRADICIÓN COMO PUNTO DE PARTIDA PARA EL INDIVIDUALISMO

Uno de los factores que condicionan el carácter y la forma de la pintura realista en todos sus ámbitos de entorno cultural, época y contexto social es la tradición propia cultural y académica de la disciplina. Es esencial analizar y destacar la relación que existe entre tradición y creatividad. Tomando la tradición como vehículo y conocimiento en el inconsciente colectivo (entiéndase dentro del ámbito de la pintura realista) en la que se rige por unas normas determinadas y un camino semirrígido a seguir; y la creatividad, como factor modificante y de aporte original individual del artista como unidad. Esta

¹³⁸ Ibídem, p. 189

afirmación justifica las palabras de Wölfflin¹³⁹; «todo gran arte precisa de una gran tradición».

La tradición es la esencia de los factores culturales en su proceso evolutivo. Es la forma que tiene la continuidad y el mantenimiento de los triunfos culturales de ponerse en manifiesto. Es la base estilística y fuente de inspiración previa que los artistas emplean como fuente de inspiración y creatividad; de una forma consciente o inconsciente. Sin embargo, no sólo es un estímulo para la creación, sino que puede ser un gran obstáculo para el progreso y el cambio. Esta continua lucha entre el progreso y el arraigo es un factor importantísimo en el papel del arte. La idea de que todo arte legítimo y auténtico se hará en el seno de las tradiciones, es algo tan erróneo como que el artista debe librarse de toda atadura que la tradición somete. Si toda consecuencia artística proviene de la tradición no habría evolución histórica; y del mismo modo, una ruptura total con la tradición, eliminaría su conexión con la historia. La tradición forma parte inevitablemente del individuo. Es la base donde el artista se apoya para desarrollarse; y una vez alcanzada la madurez artística, poder dirigir su camino, incluso en dirección contraria.

Es habitual la afirmación que en el pasado no había una clara distinción entre artistas y artesanos. Pintores y escultores se organizaban en gremios y debían seguir las reglas de la tradición. Incluso dentro de estos límites extremadamente marcados de los talleres y jerarquías (maestro-discípulo) debe producirse un cierto grado de novedad y originalidad, puesto que el artesano no debe entender su oficio como una mera copia o reproducción idéntica.

No somos seres mecánicos y automáticos que se rigen por movimientos previamente programados; la actividad artística lleva implícita un grado de libertad y margen. El ser creativo conlleva una exigencia en la selección en la crítica (o autocrítica) y en la propia elección de las acciones. La unión entre creatividad y tradición se basa en el hecho de que la tradición coloca al artista y a su metodología de trabajo en un contexto articulado; a partir de este contexto se le da la oportunidad de realizar descubrimientos significativos¹⁴⁰. Se puede afirmar que al igual que la ciencia, el arte depende de un proceso acumulativo de experiencias, asentando en cada paso del progreso una base dentro de la tradición. «La creatividad [...] supone la forja de un eslabón más en la cadena de una tradición que se extiende hacia el pasado durante siglos»¹⁴¹. Con estas palabras, Gombrich afirma que la relación entre la tradición y la creatividad es estrictamente necesaria. Son dos elementos que se complementan y se retroalimentan. La creatividad supone una evolución de la tradición, asentándola y dándole un significado nuevo. Este nuevo significado volverá a transformarse en tradición con el paso de los años. Un ejemplo lo podemos observar en el claroscuro de Rembrandt; puede ser descrito como alteraciones de una metodología desarrollada a lo largo de varios siglos «en una cadena

¹³⁹ Heinrich Wölfflin (Winterthur, 21 de junio de 1864-Zürich, 19 de julio de 1945) crítico de arte suizo, profesor en Basilea, Berlín y Múnich.

¹⁴⁰ ibídem, p. 5

¹⁴¹ ibídem, p. 5

ininterrumpida de tradiciones en progreso»¹⁴². Cada nuevo descubrimiento contribuye de forma relevante a la mejora de la técnica y el método en la imitación de la realidad. Se asientan conocimientos y se descubren nuevos. «Se puede afirmar que las artes son acumulativas en el sentido de que pueden ser entendidas como un despliegue y crecimiento a través de una larga cadena de descubrimientos y aportaciones»¹⁴³. Es muy cierto que no existe un objetivo específico en la pintura, por lo que el desarrollo de la pintura debe de ser acumulativo, pero nunca progresivo. Los efectos o avances que consigue desarrollar un artista deben ser aceptados por el público. A partir de aquí, el siguiente creador puede desarrollar futuras innovaciones o aportaciones. Esta acumulación de permutaciones permite al artista desarrollar eligiendo y seleccionando para desarrollar nuevas soluciones, de esta manera consigue un resultado más óptimo que si parte desde desde cero. «Todo esto equivale a decir que el artista no es tanto un inventor –un creador *exnihilo*–, cuanto un descubridor, y que su campo de descubrimiento es su arte, su medio, su tradición»¹⁴⁴.

La existencia misma de la tradición y sobre todo de su traslado generacional no sería posible sin el lenguaje. El lenguaje actúa como medio de transmisión de los pensamientos y los sentimientos. Al igual que la tradición, las formas del lenguaje establecidas no son herramientas rígidas; son flexibles y adaptables. De la misma forma que la tradición se puede comparar como un desván con objetos para seleccionar y servir en un propósito determinado, el lenguaje también permite un método de exploración y selección.

Es el deber del artista consiste en perfeccionarse en la técnica y ofrecer algo mejor al consumidor. Dentro de la tradición no se debe olvidar el papel del consumidor, siendo uno de los elementos más importantes. La competencia entre artistas promueve la inquietud y el ansia por perfeccionar la técnica y ofrecer un producto mejor. En opinión de Vasari¹⁴⁵, cuando hay falta de competitividad entre artistas, disminuye el grado de perfección. El florecimiento de las artes ha dependido de la capacidad de respuesta del consumidor¹⁴⁶. «La competitividad de la que Vasari nos habla, aquella crítica e incluso aquella gloria, se basaba en la respuesta de un público capaz de distinguir y escoger entre lo bueno y lo mejor»¹⁴⁷. Si que es cierto que tradiciones con mucha fuerza se han quebrado y olvidado cuando han perdido el beneplácito del público y/o de los entendidos. Esta pérdida puede ser debida a la falta de creatividad de los artistas, atrofiando la tradición hasta convertirse en una

¹⁴² ibídem, p. 6

¹⁴³ ibídem, p. 6

¹⁴⁴ ibídem, p. 7

¹⁴⁵ El pasaje de Giorgio Vasari dice así: “Como en Padua todos los hombres inteligentes lo elogiaban y consideraban maravilloso, determinó volver a Florencia alegando que, si permanecía más tiempo, las alabanzas continuas le harían olvidar todo lo que sabía; en cambio, regresaría con satisfacción a su lugar natal porque allí siempre lo difamaban y esta difamación lo incitaba a estudiar y contribuía a su mayor gloria”. Cfr. *Vidas de Pintores, Escultores y Arquitectos ilustres*, El Ateneo, Tomo I, Buenos Aires 1945, p. 264.

¹⁴⁶ GOMBRICH, E (2005). “Tradición y creatividad” en *The Gombrich Archive*. Recuperado de <<http://www.gombrich.co.uk/papers.php> > [Consulta el 12 de septiembre de 2016], p. 4

¹⁴⁷ ibídem, p. 4

rutina repetitiva¹⁴⁸; pero también a los factores sociales dependientes de las modas. El exponencial y vertiginoso avance de la tecnología y los medios de comunicación de masas han provocado un efecto de inseguridad en el público; el cambio rápido en las modas y las tendencias provoca a que el público no sepa a qué atenerse. Esto influye de una manera perniciosa en la creatividad de los artistas.

«Los grandes maestros de este siglo, no menos que los de las épocas pasadas, han sabido explorar y explotar su herencia con fines creativos. Pero en las presentes circunstancias no es fácil ser artista. No podemos ayudar a esos hombres y mujeres a encontrar su camino, pero al menos podemos abstenemos de bombardearles con los vacíos eslóganes sobre la creencia en el progreso, que les incite a expresarse a sí mismos o a nuestra época en sus obras»¹⁴⁹.

Existe un sentimiento de unidad y solidaridad entre los artistas que no existe en ningún otro colectivo. Según Durkheim, la agrupación profesional es una forma de organización modelo, sin embargo, esta unión cercana sólo se sostiene cuando los trabajadores de igual categoría se relacionan en un mismo marco productivo y de posición económica semejante. Esto no puede aplicarse a los artistas. El grupo de artistas se presenta como una forma elástica y variable. Son los puntos de vista en común e intereses los que hacen que un grupo de individuos provenientes de las más dispares posiciones sociales, reputación y talento lleguen a unirse. Este grupo representa para el individuo una fuerza motora que actúa sobre los sujetos estimulándolos, y en ocasiones coartándolos.

¹⁴⁸ GOMBRICH, E. H. (2010). *El sentido del orden: La psicología de los estilos*, Nueva York: Phaidon, p. 251

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 11

CAP 2. EL FOTORREALISMO AMERICANO

Para entender el movimiento fotorrealista americano es necesario hacer una revisión del realismo tradicional en el nuevo continente como movimiento desde sus orígenes a principios del siglo XX, su evolución, perspectiva y la relación con la tradición académica y el individualismo subjetivo como método de expresión. También es necesario contextualizar al fotorrealismo desde una perspectiva sociológica, regida e influenciada fuertemente por la sociedad industrial y los medios de comunicación de masas, donde la imagen fotográfica cobra especial relevancia.

2.1 EL REALISMO AMERICANO DEL SIGLO XX

Desde su nacimiento, el realismo en Estados Unidos ha mantenido una fuerte postura reaccionaria a lo foráneo y a los estilos vanguardistas provenientes de Europa. Esta reacción identitaria se ha mantenido a lo largo de todo el siglo XX. Pese a esta asunción de lo propio y regionalista, el realismo americano ha sufrido cambios muy importantes en la concepción de la realidad y su representación. Es evidente que el contexto social cambiante ha sido determinante para su evolución; las constantes inmigraciones, el aumento de la masa social más pobre consecuencia de la gran depresión económica y el surgimiento de un nuevo tipo espectáculo de masas y los medios masivos de comunicación. Estos cambios han afectado de una manera determinante la forma de entender el realismo y la forma de entender la representación mimética de la realidad; y sobre todo a la expresión de las emociones. También se ha visto afectado el procedimiento técnico y el estilo. Se ha pasado de una mirada clasicista en los comienzos del realismo, a una mirada modernista y anti clasicista¹⁵⁰.

2.1.1 LA TRADICIÓN PICTÓRICA REALISTA ESTADOUNIDENSE

La crítica a la figuración y a la representación de lo material tangible en Europa fue decisiva en la instalación del arte conceptual y abstracto en la mitad del siglo XX. Sin embargo, esta visión reaccionaria del arte nunca fue influencia del arte norteamericano. En Estados Unidos, la representación de la realidad nunca se vio cuestionada; el comienzo del siglo XX fue sin duda realista. La práctica vital y cotidiana, y el realismo pictórico se complementan¹⁵¹, mostrándose ajena a las reacciones hostiles de la abstracción. La sociedad de arte americano prefiere consumir el arte tangible de la representación de los objetos, de lo que se puede identificar como real; la representación de lo visible. Esta tendencia a inclinarse sobre el objeto y lo tangible se verá ilustrada constantemente, desde la obra del primer pintor profesional de Nueva

¹⁵⁰ MUÑOZ, M. E (2003) "Realismo antivanguardista: las artes visuales en EE.UU y su diferencia" en *Crítica.cl* <Extraído de goo.gl/sjTNE3 > [Consulta 3 de junio de 2015]

¹⁵¹ PRENDEVILLE, B. (2001). *El realismo en la pintura del siglo XX*. Barcelona: Ediciones Destino, p. 15

Inglaterra, John Singleton Copley¹⁵² hasta el realismo fotográfico de finales de la década de los 60.

Uno de los artistas más influyentes; no en método, sino en forma de entender la pintura, fue Thomas Eakins, cuya obra es considerada en la historia del arte como el punto de partida del realismo americano¹⁵³. Formado en Filadelfia y París, y a pesar de recibir una enseñanza muy tradicional y académica, utilizó la metodología realista con objetivos mucho más modernistas. Sus obras gozan de una libertad enorme en la interpretación de la temática y por supuesto, de una independencia del método de proceso en su particular realismo. Eakins fue pionero en su empleo del recurso fotográfico como referente en su pintura; la inmediatez y la fidelidad a la realidad que daba la fotografía se haría de manifiesto en su obra de una forma que no alcanzaban otros artistas. Por lo general, su obra fue muy poco aceptada por parte de la crítica y de los académicos; Eakins inculcó la crítica del realismo en la tradición pictórica americana, ofreciendo al espectador visiones crudas o de cuerpos desnudos que provocaban rechazo en la sociedad puritana de la época. Su composición más conocida *La clase práctica de Gross* (1875), donde la ruptura del decoro y de las normas académicas se hacía evidente (Fig. 11). Según estas reglas el arte debía de ser bello, lo cual chocaba fuertemente con la imagen creada por Eakins. En esta obra el espectador ya no ve un simple cuadro, como objeto artístico, sino una escena casi teatral donde el espectador se para a observar los detalles, llevado por una estrategia compositiva del artista. Es un ejemplo claro de la complejidad de las estrategias realistas para cautivar el interés del espectador, y donde la objetividad del realismo se ve complementada por la subjetividad de las emociones que vienen dadas por la actitud, forma y composición de los elementos del cuadro¹⁵⁴.

¹⁵² John Singleton Copley (Boston,1738- Ibídem,1815) fue un pintor estadounidense. Destacado por sus retratos de personajes importantes en la Nueva Inglaterra colonial, y temática centrada en la clase media. Sus pinturas fueron innovadoras por representar artefactos relacionados con la vida de las personas retratadas.

¹⁵³ PRENDEVILLE, B. (2001). Op cit, p. 15

¹⁵⁴ Ibídem, p. 16



Fig. 11. Thomas Eakins. *La clase práctica de Gross*. Óleo sobre lienzo 240 x 200 cm. 1875

Una pintura más amable y destinada al gran público comercial fue la obra de pintores como William Harnett (Fig. 12) y John Haberle. Pintores que utilizaban con una gran destreza la técnica del *trompe-l'oeil* para composiciones de naturalezas muertas, género ya denostado hacía tiempo en Europa por los grandes maestros. Esta pintura no estaba realizada para que fuera colgada en museos o galerías, sino en tabernas o comercios, sentando un precedente en la cultura del espectáculo. El *trompe-l'oeil populista*, como fue llamado en aquella época, reivindicaba la cultura popular frente a la alta cultura, donde se identificaba esta última como procedente de la vieja Europa. Movimientos artísticos como éste son los que sientan bases en la identidad y cultura propia de los Estados Unidos.

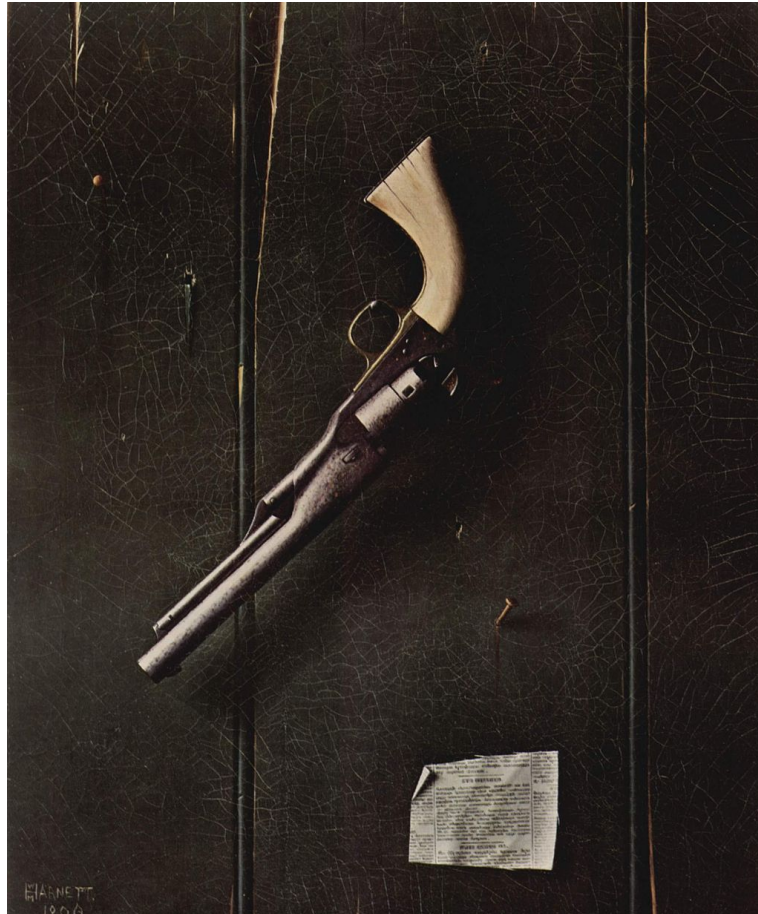


Fig. 12. William Harnett. *The faithful Colt*. Óleo sobre lienzo. 1890

Otro artista realista americano que desafía las normas tradicionales y académicas de belleza es George Bellows¹⁵⁵. Con su obra *Los dos son miembros de este club* (1909) (Fig. 13), el autor describe una escena de boxeo donde refleja la actitud casi lasciva del público de clase media que observa la pelea; donde denuncia la inmoralidad del club de boxeo y la escasa ética del público que observa la pelea, representando sus caras de una forma casi inhumana. Con el título alude con burla al racismo de la situación¹⁵⁶. Uno de los boxeadores es negro, y pelear es la única manera de pertenecer a ese club. La intención de Bellows con esta obra es situar al espectador desde la perspectiva de los reformistas liberales de la época. Al igual que en la obra *Los habitantes de las cavernas* (1913) (Fig. 14), donde muestra una gran conglomeración de ciudadanos hundidos en la pobreza necesitados de esa atención reformadora. En esta obra, Bellows describe a la clase social más baja como si fueran criaturas de una especie extraña; caricaturiza a los personajes como de una tira cómica se tratara¹⁵⁷.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 17

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 21

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 27



Fig. 13. George Bellows. *Los dos son miembros de este club*. Óleo sobre lienzo. 1909



Fig. 14. George Bellows. *Los habitantes de las cavernas*. Óleo sobre lienzo. 1913

Bellows se asoció con Robert Henri, profesor y retratista. Henri organizó una exposición junto a sus compañeros de estilo en la galería Macbeth en Nueva York. La exposición tuvo un enorme impacto y pasaron a llamar a esos artistas *el grupo de los Ocho*, también conocidos como la *Aschan School*. Empeñados en denunciar las miserias y la cara más oscura de la modernidad; mostraban al público los fuertes cambios sociales que provocaban las grandes oleadas de inmigrantes en la gran manzana. Esta tendencia realista tomaba como

referencia a los mundos marginales de la pobreza y miseria de la urbe, tal y como hacían Eakins o Bellows. Henri y sus compañeros de grupo le daban una enorme importancia a la materialidad pictórica como método para representar la esencia humana¹⁵⁸. Otro pintor realista fue Winslow Homer, pintor muy admirado por el grupo de Henri. La temática de Homer dista mucho de la del *grupo de los Ocho*, era completamente ajena a la denuncia social o la representación urbana. Homer dedicaba su pintura a las marinas. Los cuadros de Homer representaba la fuerza de las olas al chocar contra la roca, no se ocupaba meramente de representar su forma. Los pintores del grupo de Henri optaron por utilizar la metodología de Homer para representar los escenarios de la urbe; tomando la ciudad como una escena natural. Un ejemplo claro lo tenemos en *La mañana azul* de Bellows, donde no sólo refleja una realidad de una forma objetiva, sino que intenta trasladar al espectador la atmósfera de la escena y provocar emoción; concepto muy arraigado en el realismo más puro.

La Aschan School fue duramente criticada por sectores empeñados en integrar la vanguardia europea dentro del panorama cultural americano. Círculo de intelectuales liderados por el fotógrafo Alfred Stieglitz acusaba al grupo de los ocho por su fuerte condición costumbrista y estética conservadurista; postura que estaba fuertemente en contraposición del alto modernismo europeo¹⁵⁹. Un intento de establecer las vanguardias europeas en la sociedad americana fue la organización de un evento conocido como el *Armory Show* (1913). En este evento se expusieron multitud de obras de diversos estilos vanguardistas; desde impresionistas hasta nuevas investigaciones dentro del cubismo y el futurismo. Esta rompedora muestra alentó a muchos artistas que se inclinaron a realizar nuevas obras en el camino de la abstracción. Sin embargo, también provocó una fuerte reacción de resistencia ante la irrupción de las vanguardias, tomándose como una invasión extranjera y un ataque a la reciente identidad americana. No solo negaron la vanguardia europea, sino también la producción procedente de Nueva York, acusándolos de enemigos de los valores nacionales¹⁶⁰.

Podemos afirmar que el realismo americano de principios de siglo guarda similitud con las bases fotorrealistas en la medida que se oponen a la esencia de la abstracción. Sin embargo, el realismo incipiente del nuevo mundo aboga de una manera radical la expresión emocional en el tema que trata. Con intención de ruptura de la tradición académica, se sirve de la misma para la correcta ejecución de la mimesis. Hace partícipe de una forma radical al espectador, provocando sentimientos mediante el tratamiento de la temática y la gestualidad de la pincelada.

¹⁵⁸ SAGER, P. (1986). *Nuevas formas de realismo*. Madrid: Alianza Editorial, p. 32

¹⁵⁹ MUÑOZ, M.E. (2003),, Op cit, <Extraído de goo.gl/sjTNE3 > [Consulta 3 de junio de 2015]

¹⁶⁰ *Ibíd*em

2.1.2 EDWARD HOPPER: ENTRE EL CLASICISMO Y LA MODERNIDAD

Dentro del realismo americano de la primera mitad del siglo XX ubicamos a Edward Hopper (Nick, EE.UU, 1882), sin embargo, es casi ajeno a la corriente tradicional pictórica realista de este momento. No es ajeno en un sentido técnico o procedimental, ya que se sirve de la técnica tradicional de ejecución, sino de un sentido temático y conceptual. Alumno de Robert Henri en la New York School of Art, tenía una perspectiva muy diferente de la visión urbana que tenían sus compañeros de Ashcan. Representaba escenas de la vida cotidiana americana de una forma teatral, con un alto contraste de luces y sombras rompiendo totalmente con la atmósfera que tanto defendía la tradición realista en su origen. Crea escenas inertes, carentes de movimiento, que bien podían ser fotogramas de una película¹⁶¹ de la época provocando una sensación de congelación temporal¹⁶². Como dice Paloma Alarcó¹⁶³: «agudiza la instantaneidad de la escena, la fugacidad de la acción»¹⁶⁴.

La primera producción de Hopper se postula en la primera mitad del s. XX; después de cursar estudios de arte en la “New York School of Art” en 1906, con conocimientos como ilustrador, se traslada a París donde entra en contacto con el expresionismo y las primeras manifestaciones cubistas. Del expresionismo adopta algunos aspectos referentes a la técnica la técnica: aunque mantiene una pincelada suelta y dinámica, el conjunto compositivo de sus primeras obras son totalmente estáticos. Sin embargo, esta forma de ejecución tendrá muy poco recorrido en su carrera. Hacia 1915, se observa un cambio de estilo y se consolida un a forma totalmente autónoma de pintar. La presencia dibujística en sus obras queda patente, clara influencia de su etapa como ilustrador. Estas características podrían limitar su concepción como pintor realista típico de su época, sin embargo, adquieren un hecho que los demás pintores realistas no poseen. Hopper adopta rasgos propios de la modernidad, asimila signos propios de su tiempo asumiendo una temática de una manera casi obsesiva; el entorno urbano. Esta visión del entorno envuelve el paisaje urbano con una serie de símbolos transformando la realidad domesticada y desublimada. A partir de esta premisa, Hopper forma un universo repleto de situaciones cotidianas y signos representativos de la sociedad de su época; sentando unas bases que coincidirán con el Pop-Art. El artista, le da un gran protagonismo a los objetos inanimados, a las escenas urbanas, estaciones de servicio o edificios. Sin embargo, muestra a los personajes absortos y ensimismados, incapaces de tomar contacto con los demás; síntoma de la alineación social en la época moderna e industrializada; una frialdad que se hará patente en el fotorrealismo.

¹⁶¹ PREDEVILLE, B. (2001). *El realismo en la pintura del siglo XX*. Barcelona: Ediciones Destino, p. 79

¹⁶² MITCHELL, W.J.T. (2009) *Teoría de la Imagen*. Madrid: Akal.

¹⁶³ Jefe de Conservación de Pintura Moderna del Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. De 1982 a 1991 trabajó en el Centro Nacional de Exposiciones del Ministerio de Cultura y en varios proyectos investigación de arte español contemporáneo. <Extraído de goo.gl/lbajcC> [Consulta 15 de mayo de 2016]

¹⁶⁴ ALARCÓ, P., LLORENS, T. Y BOROBIÁ, M. (2000). *Obras Maestras Museo Thyssen-Bornemisza*. Madrid: Ediciones El Viso, p. 158

Se apropia de conceptos dictados por la modernidad desde una la distancia, tanto en técnica como la visión y observación de la realidad, para poder extraer su esencia. Este posicionamiento distante de observación es propio de la fotografía; la visión expectante se proyecta sobre un encuadre de elementos seleccionados, descartando el resto de la escena. Esta composición de forma y color es comparable a la obra del fotógrafo americano William Eggleston¹⁶⁵, precursor de una nueva visión estética del color en la fotografía¹⁶⁶. En toda su obra se rige por la relación entre el observador y el objeto observado, con una mirada casi voyeurística¹⁶⁷. Esta forma de relación entre el espectador y lo observado se torna fría y distante, impidiendo una relación directa; otorgándole un carácter indiscutiblemente fotográfico a sus obras. Si una característica propia de la vida moderna es la gran cantidad de individuos en movimientos por las calles, Hopper se decanta por la intimidad de los sujetos vistos a través de ventanas; individuos, generalmente mujeres, con una postura helada como si de un maniquí se tratara. Esta intimidad viene traducida desde la observación de una escenografía interior ocupada por el individualismo social que añora el sentido de la estabilidad y la permanencia, del arraigo y el constante cambio de entorno¹⁶⁸.



Fig. 15. Edward Hopper. Gas. Óleo sobre lienzo, 66.7 x 102.2 cm. 1940

¹⁶⁵ William Eggleston es un fotógrafo americano (nacido en Memphis en 1939) conocido por lograr el reconocimiento de la fotografía en color como modo de expresión. Su fotografía se centra en los objetos, la ropa, las construcciones, los adornos y en el entorno de las personas. <Extraído de goo.gl/GTkhR7> [Consulta el 23 de junio de 2016]

¹⁶⁶ STREMMEL, K. (2004). *Realismo*. Madrid: Taschen, p. 58

¹⁶⁷ GÜNTER RENNER, R. (1999). *Edward Hopper. Transformaciones de lo real*. Colonia: Benedikt Taschen

¹⁶⁸ PUELLES, L. (1999). *Lo íntimo como categoría estética*. Sevilla: Thémata, p. 247

Escenas como en la obra *Gas*, de 1940 (Fig.15), muestran la contraposición entre las líneas suaves de los elementos naturales y las líneas angulosas de los elementos artificiales producidos por el hombre. La gasolinera es un símbolo, un signo referencial de la sociedad moderna en constante movimiento que forma parte de la experiencia de lo cotidiano; signos adoptados por el Pop-Art y el fotorrealismo. A través de la visión del artista, el espectador se sitúa en una posición de observador, distante y sin la posibilidad de interactuar con la escena. Las composiciones de Hopper se sujetan por un entramado de direcciones marcadas por las diferentes miradas; del espectador (de una forma *voyeur*), de los protagonistas de los cuadros y del propio pintor, queriendo abarcar toda la composición. La mirada del espectador, aunque distante y fría, se vuelve melancólica por sugerencia de la escena (Fig. 16).

Una forma de concluir las dos filosofías que encontramos en la obra de Hopper, clasicismo y modernidad, es la remisión a la atemporalidad. Contrapone el frenético movimiento de la modernidad imponiendo su nostalgia y permanencia en el tiempo en las escenas.



Fig. 16. Edward Hopper. *Sol matinal*. Óleo sobre lienzo, 28 x 40 cm. 1952

En los años 50 surge una nueva recuperación de la importancia del objeto. Desde Londres se empieza a percibir un fuerte rechazo a la visión de la abstracción como líder en el panorama artístico. Desde la *Royal College* británica se manifiesta una tendencia a querer hacer visible la temática surgida desde la cultura nacida de los medios masivos de comunicación y la sociedad de consumo; haciendo necesario eliminar la línea que separa el arte de élite (presidido por el arte abstracto-expresionista e informalista) y el arte popular o de masas. Artistas como Robert Rauschenberg y Jasper Johns irrumpían en la omnipresencia de la abstracción, abrazando esta nueva visión llegada desde

Inglaterra. Ambos artistas dedicaban su obra a la recuperación del referente colectivo mediante la imagen o la integración de objetos y elementos pictóricos (combine-paintings). Esta necesidad de romper la barrera que diferencia al arte de élite con la cultura de masas es lo que comparten el Pop-art con la tradición realista de principios de siglo. Es este hecho, además de la apropiación de objetos icónicos y culturales americanos, lo que otorga al Pop la identidad norteamericana más pura. Las formas mecánicas e impersonales, desprovistas de la gestualidad propias del individualismo y su indiferencia ante la originalidad creativa puede hacer referencia a sectores vanguardistas europeos, como el ready-made de Duchamp; sin embargo, la representación de lo cotidiano y el objeto alude directamente al gusto de la tradición realista.

2.1.3 LA RUPTURA CON LA TRADICIÓN REALISTA: LOS PRECURSORES DEL FOTORREALISMO

Una postura no tan radical, pero también desmarcada de la visión conservadurista y antivanguardista fue la del grupo de los *precisionistas* y de los realistas urbanos¹⁶⁹. Los pintores *precisionistas* abogaban por un estilo realista muy avocado a la forma, sirviéndose de la perspectiva más convencional y enfatizando la geometría de los objetos. Estos artistas rendían culto al progreso industrial norteamericano y a la nueva tecnología; construyendo representaciones frías y despersonalizadas. Las máquinas serán el motivo de sus pinturas. El movimiento *precisionista* es considerado por Peter Sager como pionero del movimiento fotorrealista. Estos pintores mostraban un “realismo abstracto”, recogiendo muestras de estilo de los cubistas europeos sin llegar a la desintegración del objeto propia del cubismo. Se ceñían al análisis geométrico de las formas¹⁷⁰. Realizaban la composición siguiendo a los pintores Lenbach y Stuck y sus reglas ópticas; la orientación de la perspectiva un ángulo visual recortado, el contraste acusado (claroscuro) y algo muy característico del fotorrealismo, la superficie extremadamente lisa; sin carga matérica. Este lenguaje, propio de la fotografía, era adaptado en el proceso pictórico transformado formal y cromáticamente obedeciendo a las normas autónomas de la escena¹⁷¹. Los *precisionistas* se aproximaron a la vida cotidiana americana, la frialdad y el anonimato de las ciudades. La crisis económica americana y las tragedias sociales en consecuencia, contribuyó a desarrollar un tipo de pintura realista anacrónica, que se posicionaba de manera frontal contra el arte abstracto europeo¹⁷².

Charles Sheeler, fotógrafo de profesión, pinta una serie de paisajes con una temática industrial como *La planta de River Rouge* (1932) (Fig. 17) e *Interior de ciudad* (1935) (Fig. 18 y 19), donde nos presenta la fábrica de automóviles Ford de Detroit. Estas obras surgen de unas fotografías realizadas por el mismo destinadas a la publicidad de la marca de automóviles. En esta serie de pinturas se puede observar la exactitud de detalles tal y como nos mostraría el referente fotográfico utilizado por Sheeler. El artista nos muestra su trabajo

¹⁶⁹ DEMPSEY, A (2008). *Estilos, escuelas y movimientos*. Barcelona: Blume, p. 54

¹⁷⁰ SAGER, P. (1986). *Nuevas formas de realismo*. Madrid: Alianza Editorial, p. 33.

¹⁷¹ Ibidem, p. 33

¹⁷² Ibidem, p. 33

fotográfico convertido en pintura, dejando que el canon fotográfico se imponga sobre la pintura; denotando una gran impersonalidad y atemporalidad en ella¹⁷³. La obra de Sheeler mantiene la complejidad visual como lo haría la fotografía, sin embargo, también conserva lo propio de la pintura, en el sentido de utilizar de sus propiedades físicas como objeto físico; algo destinado a su observación. Con palabras como las de Prendeville: «Dejando que la normativa fotográfica aflore la obra, hace resaltar la naturaleza mecánica de la visión fotográfica para que podamos asociar su impersonalidad con la belleza y perdurabilidad del arte en mayúsculas»¹⁷⁴. Con esta forma de reproducción, Sheeler nos muestra un mundo muy apartado de las emociones humanas.

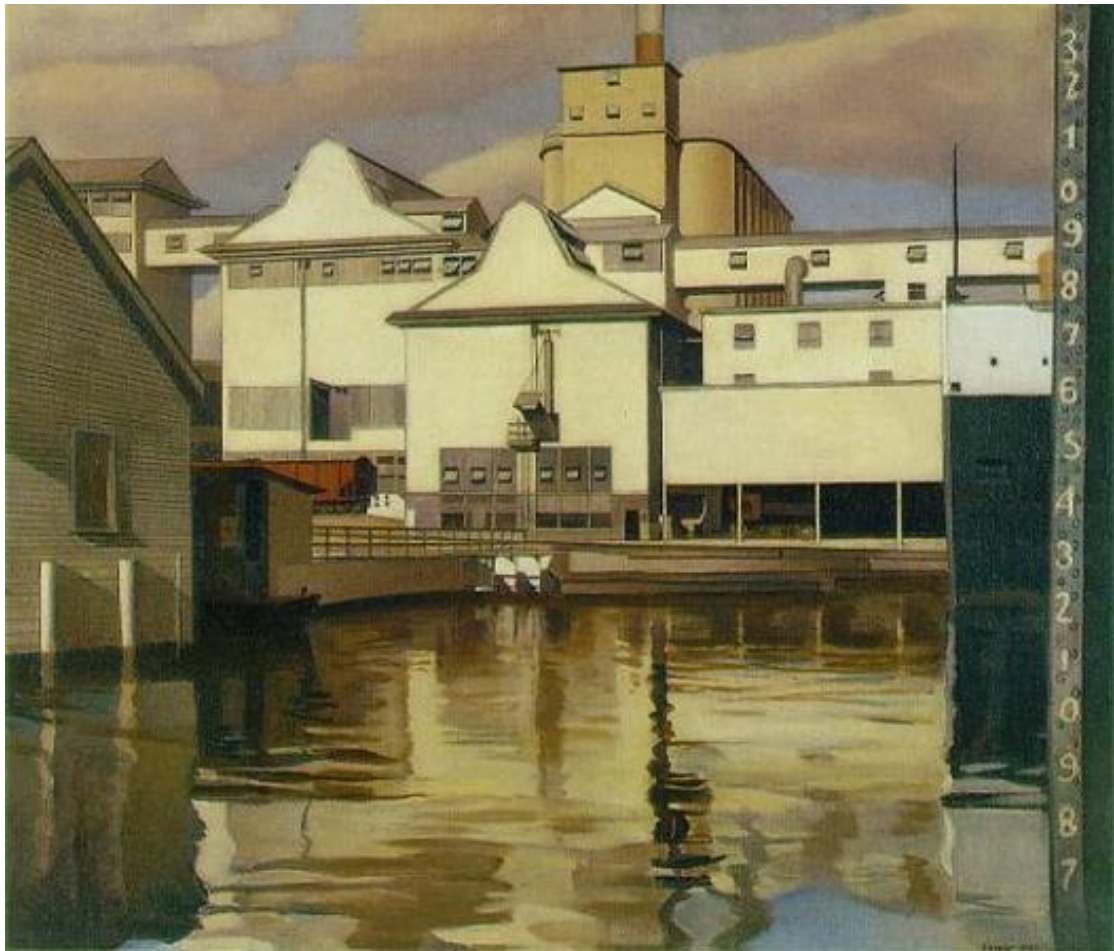


Fig. 17. Charles Sheeler. *River Rough plant*. Óleo sobre lienzo. 32 x 43 cm. 1932

¹⁷³ PRENDEVILLE, B. (2001). *El realismo en la pintura del siglo XX*. Barcelona: Ediciones Destino, p. 77

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 76

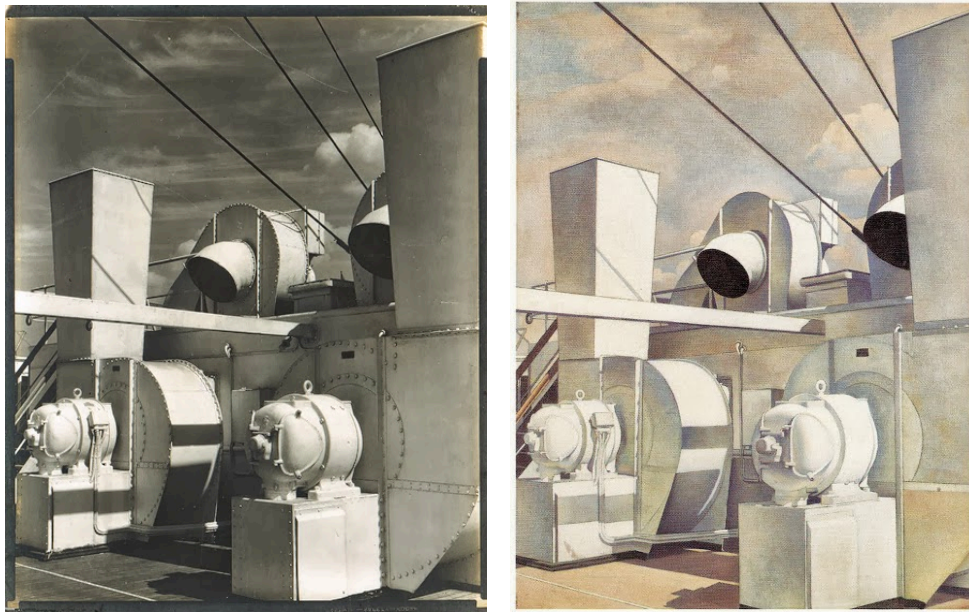


Fig. 18. Charles Sheeler.
Upper deck. Fotografía (Fig.1) y Óleo sobre lienzo (Fig.2). 1927



Fig. 19. Charles Sheeler. *Interior de ciudad*. Óleo sobre lienzo. 1936

Por otro lado, es Reginald Marsh¹⁷⁵ el primero en utilizar estos medios de comunicación masivos como temática principal en su obra. Mostraba escenas urbanas donde la depresión había hecho mella. Este escenario daría lugar a un nuevo tipo de proletariado urbano, surgiendo también nuevas formas de

¹⁷⁵ Reginald Marsh (París el 14 de marzo de 1898). Estudió Bellas Artes en la Universidad de Yale, donde dibujaba ilustraciones para la revista *The Yale Record*. Entre 1922 y 1925, Marsh dibujaba temas urbanos y bosquejos de obras de teatro para el *Daily News* y diseñaba telones y decorados teatrales en Nueva York y Provincetown. [Extraído de goo.gl/ziADMp]

expresión. Es en este momento de crisis social y económica donde surgen los espectáculos masivos populares y los medios de comunicación de masas se establecen en las raíces más profundas de la sociedad americana (Fig. 20)



Fig. 20. Reginald Marsh. *A Paramount Picture*. Témpera sobre tabla. 1934

2.2 EL CONTEXTO SOCIO-CULTURAL AMERICANO Y LOS MEDIOS DE MASAS. LA PUBLICIDAD.

Desde que en 1848 el proletariado se confirmara como una fuerza política, la fotografía ha sido un instrumento muy recurrido por las masas a modo de publicidad y propaganda. Después de la gran migración que sufrió el entorno rural hacia las ciudades en busca de prosperidad, las capitales europeas se convertían en grandes contenedores de masas, siendo idóneas para la expansión de los carteles y mensajes publicitarios. En 1847 aparece en Francia el primer periódico fotográfico, seguido por una publicación de Nueva York, *The Daguerrian journal devoted to the daguerrian and photographic art*, con un considerable éxito de difusión. El proceso de modernidad durante los siglos XIX y XX, provoca un cambio determinante en la forma de vida con la aparición del fenómeno *masa*.

La gran revolución en los medios de masas a mediados del siglo XX, ha provocado en el ser humano un cambio de percepción de la realidad. A partir de ese momento vemos y percibimos esta realidad a través de un bombardeo de imágenes televisivas y fotográficas. Nuestra realidad se basa en gran medida en las imágenes de naturaleza mediática. De esta manera, se hace inevitable que nuestra percepción del mundo cambie de una manera radical. No concebimos la guerra igual que nuestros antepasados, la vemos de una manera ficticia y suavizada a través de la pantalla o del papel¹⁷⁶. Las imágenes publicitarias han conseguido también hacernos vivir en una sociedad donde el consumo es la nueva filosofía de vida, alimentado por las imágenes que nos llegan desde todos los ángulos posibles; televisión, revistas, anuncios, carteles, etc. y ahora internet; donde el exceso de información predomina.

El término *popular* se adhiere a una categoría sociológica; está directamente relacionado con la sociedad de masas en la cultura urbana e industrial. Las masas como concepto, no refiere a un sentido cuantitativo, sino a un sentido de fusión de individuos. Hay una relación directa entre el individuo y la colectividad. La cultura occidental capitalista determina la creación de agrupaciones enfocadas a la producción y en el modo de producir de los individuos. La cultura de masas, propia de nuestra época, se determina por la producción en masa mediante los modelos productivos industriales con una necesidad imperiosa de competir por el consumo del público. «La imagen popular se inserta en este contexto; es producida en masa y para las masas»¹⁷⁷. Esta imagen se distribuye mediante el sistema de los *mass-media*; la fotografía, el cine o la televisión. En la sociedad anglosajona alcanza su apogeo en la década de los 60. A partir de entonces, Estados Unidos sufrió un cambio muy relevante en la industria automovilística y en las finanzas, así como una evolución tecnológica; lo que condujo a un mayor consumo por parte de la sociedad. Es entonces cuando el mundo del arte reacciona a esta enfermiza y compulsiva forma de vida, nace el Pop-art. Este nuevo movimiento critica y satiriza este *modus vivendi*.

Los *mass-media*, tanto por su tecnología como por su arraigo cultural, se enraízan en la cultura occidental hasta tal punto que no es posible entenderla sin analizar el papel que juegan en ella. La tecnología es sin duda, el motor de la economía industrial y es el vehículo que permite la adaptación de la sociedad a los nuevos modos de vida impuestos por las formas de producción. La tecnología resuelve primero el problema de la producción eficaz y, después, el problema de la reestructuración de las formas de vida transformadas por la producción. Así, la tecnología se convierte en la gran protagonista de la vida social en las grandes urbes de los siglos XIX y XX.

La influencia de la tecnología afecta directamente a las relaciones del sujeto individual con la naturaleza, las relaciones entre individuos y la propia autoconcepción del individuo. Construye la identidad de los sujetos individuales y colectivos. Las relaciones sociales cambian para depender de la eficacia y funcionalidad. Por ende, los vínculos sociales se tornan cada vez más distantes

¹⁷⁶ SAGER, P. (1986). *Nuevas formas de realismo*. Madrid: Alianza Editorial, p. 13

¹⁷⁷ MARCHAN FIZ, S. (2009). *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Ediciones Akal, p. 32

y fríos y más alejados de la tradición.

Como dice Durkheim, la sociedad pasa de acoger la *solidaridad mecánica*, basada en referentes externos como son la tradición o la religión para transformarse en una *solidaridad orgánica*, propia de la modernidad y basada en referentes internos como son la eficacia y la funcionalidad¹⁷⁸. Estas formas de relación social son las que sentaran base para formar el concepto de masa. Periodos de agitaciones políticas en las que formaban parte los grandes grupos sociales, junto con las transformaciones económicas, la tecnificación de la industria y, sobre todo, el surgimiento de nuevas formas de espectáculo y los medios de comunicación que atendían a un nuevo tipo de consumidor, serán las raíces que configuren el fenómeno de masa.

Esta nueva forma social y nuevo concepto de sujeto ligado al individualismo y a los procesos eficaces de producción, genera desigualdades entre miembros de la sociedad y en el mismo individuo. Esta crisis que sufre el sujeto tradicional será caldo de cultivo para la aparición de las masas como vía de escape. A finales de la primera mitad del siglo XX, la economía pasa de ser economía de producción a economía de consumo. En el tiempo fuera de la producción se dedica al consumo de productos. La producción deja de ser un objetivo primario para convertirse en un medio. Con la producción se permite el consumo, como fin último. Se trabaja para producir y se produce para poder consumir lo producido.

El autor Gabriel Tarde¹⁷⁹ establece una relación entre la masa y los nuevos públicos, acusando la función que los nuevos medios de comunicación, como la prensa y la radio para con la «homogeneización de las conductas de la masa a través de la fascinación y la imitación»¹⁸⁰. Gabriel Tarde sitúa a los medios como una herramienta de manipulación y control para la masa. Para Freud la masa es la representación física del inconsciente colectivo. Libre de ética y norma, se presenta como algo instintivo con el objetivo de saciar su deseo. «Este fenómeno social surge para liberar la tensión individual de las normas sociales; es una válvula de escape ante la presión civilizadora»¹⁸¹.

Desde el Renacimiento se han distinguido dos tipos de cultura en referencia a las artes, *la cultura de élite*, correspondiente a las clases altas, y *la cultura popular*, que hacía referencia a las tradiciones y expresiones artísticas del pueblo. *La cultura de élite* hacía referencia a la cultura entendida como formal, con autores reconocidos y de prestigio que obedecían a unos cánones en formas y recursos técnicos globalizados. En cambio, *la cultura popular* hacía referencia al uso de las tradiciones y la artesanía. Corresponde a un círculo social (territorial o regional) determinado. Formaba parte de la vida cotidiana de un pueblo y ejercía como símbolo identitario. Con la aparición de los nuevos

¹⁷⁸ DURKHEIM, E. (1987). *La división social del trabajo*. Madrid: Akal.

¹⁷⁹ Gabriel Tarde (Sarlac-la-Canéda, Dordoña, 12 de marzo de 1843 - París, 13 de mayo de 1904), sociólogo, criminólogo y psicólogo social francés. Concebía la sociología como basada en pequeñas interacciones psicológicas entre individuos.

¹⁸⁰ TARDE, G. (1986). *La opinión y la multitud*. Madrid: Taurus

¹⁸¹ FREUD, S. (1980). *Psicología de masas y análisis del yo*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

medios de expresión, como son la fotografía o el cine, abarcando un público muy amplio, aparecen nuevos lenguajes estéticos y nuevas formas de expresión. Con la industrialización de la sociedad, las formas de expresión artísticas cambian por medio de la tecnología. La obra de arte singular e irreplicable pasa a ser reproducida y accesible a la sociedad, adquiriendo un valor económico que impera sobre el valor artístico. Los dos tipos de cultura, de élite y popular, pasan a ser accesibles al gran público. El mercado se impone en las bases de la estructura social y condiciona la producción cultural. El arte y la cultura se vuelven producto y deben atraer al público. El consumo del arte y la cultura se vuelven un símbolo identitario. De esta forma aparece *la cultura de masas*, absorbiendo y unificando la cultura de élite y la popular. Esta unión viene condicionada por la unión cultural, industrial, económica y tecnológica. Una de las características más importantes de la cultura de masas es la tensión existente entre individuo y masa. En lo referente al sujeto social existe una paradoja donde la cultura de masas fluctúa entre el individualismo más absoluto (y su reivindicación) y la colectividad. El individuo se funde con la masa, pero al mismo tiempo proclama su individualidad.

Por su parte, Umberto Eco distingue a dos tipos de artistas o de corrientes en la sociedad industrial; *los apocalípticos*, que los define como autores o movimientos anclados en la tradición clásica cultural y artística, en contraposición a las nuevas formas de expresión, y *los integrados*, que abrazan la cultura de masas como nuevo medio de expresión, no solo sin negar el clasicismo tradicional, sino enriquecerlo. La visión negativista de los *apocalípticos* sobre el arte en la sociedad industrial coloca a los artistas en una degradación del gusto, superficialidad y simplificación en las composiciones promovido por los valores y motivaciones económicos. Sin embargo, no corresponde con la visión de los artistas integrados, donde su percepción por esta nueva forma de arte se acerca más a la democratización de la cultura, a la diversificación y la aparición de nuevas formas de expresión¹⁸².

Paradójicamente esta situación nos lleva a otra de las características más contundentes de la cultura de masas, la pérdida de autenticidad. Esto atañe a la codificación de las representaciones, asumiendo el concepto de *hiperrealidad* anteriormente citado. La realidad y ficción se fusionan. Los códigos expresivos ficcionales toman base en estructuras artísticas realistas y a la inversa; la evolución tecnológica y el afán por la espectacularidad apartan el interés por el trasfondo y el contenido por la admiración por la técnica y el resultado. Esa fusión de géneros y codificación expresiva da lugar a una homogenización de la imagen.

El aislamiento de la expresividad convierte a la imagen instantánea en la protagonista primordial; «se convierte en un signo intrínseco de presencia»¹⁸³. Esto nos lleva a desarrollar una cultura de espectáculo, donde la inmediatez y el disfrute del espectador son primordiales. El espectáculo se cimenta en su capacidad de fascinación por parte del espectador; utiliza esta fascinación como medio para llegar al disfrute y satisfacer el deseo del público; estando

¹⁸² ECO, U. (1984). *Apocalípticos e Integrados*. Madrid: Lumen

¹⁸³ GONZÁLEZ REQUENA, J. (1988). *El discurso televisivo: Espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra, D.L.

directamente relacionado con la filosofía del consumo masivo. La relación entre la producción y el consumo en lo que se refiere al tiempo, se ve condicionada por una esquematización simplificadora del contenido que se ofrece al espectador. La homogenización de la expresividad es una condición imprescindible para el alcance masivo del público; la estandarización de la expresividad nivela a los contenidos y al público. Esta estandarización y homogeneidad han avocado a una repetición o redundancia en los contenidos; temáticos o compositivos, apelando a la familiaridad del espectador. El recurso temático de la familiaridad y la representación del entorno hacen que la masa acceda de una forma rápida al producto.

2.3 EL MOVIMIENTO FOTORREALISTA

En la década de los 60, el expresionismo abstracto era la tendencia dominante en los países europeos desde su nacimiento en la primera mitad del siglo XX. Esta corriente artística defendía con fuerza el arte no figurativo, considerado por las élites una forma de expresión caduca, en decadencia y obsoleta. Fue en esta década cuando comienza a aparecer un grupo de artistas independientes con ideas muy diferentes entre si; surge una nueva forma de realismo que comenzó denominándose *Nuevo Realismo*¹⁸⁴. Siguiendo la senda del Pop art y el fenómeno de masas, estos nuevos pintores representaban también temas cotidianos y escenarios urbanos, típicos de la vida americana; temas populares y habituales en la vida del habitante norteamericano, pero dando un nuevo enfoque y forma de representar la realidad muy distinto a cómo lo haría un artista hasta ahora conocido. Esta forma de realismo abarca un concepto de figuración más extremo y radical, intentando reproducir la imagen de la realidad captada por la fotografía. Este nuevo movimiento pretendía ofrecer una versión minuciosa y detallada de las imágenes.

Ha habido inicialmente, diversos nombres desde que este nuevo realismo surgiera; “*Enfoque Radical Real*”, “*Súper Real Magic*”¹⁸⁵, etc. Con ninguno de ellos se consiguió definir totalmente lo que en la primera exposición se mostraba. Fue en la galería de Louis K. Maisel¹⁸⁶ donde empezó a utilizarse el término *fotorrealismo*. En enero de 1970, la palabra apareció impresa por primera vez en la introducción al catálogo de la exposición del museo Whitney “*Veintidós realistas*”. Término que utilizó Louis K. Meisel para bautizar el movimiento.

«Cuando un crítico de arte me preguntó cómo llamaría yo a esos pintores que se servían de cámaras y fotografías como base de su

¹⁸⁴ MEISEL, L. K. (1976). *Photorealism*. Nueva York: Abradale, p. 12

¹⁸⁵ Ibidem, p. 12

¹⁸⁶ Galerista y coleccionista norteamericano. Fue el primer y principal impulsor comercial del movimiento fotorrealista a través de su galería de arte en el SoHo, de Nueva York. Meisel trabaja también con otra galería con su socio Frank Bernarducci; la Galería Bernardis Meisel, en Manhattan, enfocada también al hiperrealismo.

proceso pictórico, respondí: No sé muy bien... quizá realistas fotográficos... ¡No! fotorrealistas... ¿qué le parece?»¹⁸⁷.

A partir de entonces ya se emplea dicho término y empieza a encauzarse ciertos parámetros para definir dicha pintura realista.

Para Otto Lezze¹⁸⁸, la elección del término fotorrealismo o hiperrealismo depende del ámbito lingüístico. En las lenguas anglosajonas, el término fotorrealismo está ampliamente institucionalizado; sin embargo, en Europa se le llamó hiperrealismo. Este término tuvo su origen en 1973 en Bélgica, donde el marchante belga Isy Brachot acuñaría el término *hyperréalisme*; título de una de sus principales exposiciones de fotorrealistas americanos en su galería de Bruselas. Sin embargo, para Maggie Bollaert, actualmente el término hiperrealismo se aplica independientemente al movimiento fotorrealista desde su desarrollo en el mundo occidental desde principios del año 2000. «El hiperrealismo nació del fotorrealismo, y el realismo antes de eso, y con el que comparte muchos rasgos artísticos. Sin embargo, también ha tallado su propia individualidad en el estilo y la sustancia»¹⁸⁹.

El movimiento fotorrealista no fue formado por ningún grupo de artistas ni de representantes, ni siquiera en la exposición “The Photographic Image” (1966); donde los espectadores no eran capaces de comprender que esos cuadros estaban pintados y no eran fotografías. En las exposiciones realizadas, los autores anunciaban: «¡Atención, no es una fotografía!» y advertían como medida de precaución: «No soy fotógrafo»¹⁹⁰. En esa época donde la abstracción era la tendencia dominante, este nuevo realismo fue infravalorado y fuertemente despreciado por los críticos y élites del mundo del arte más relevantes; menospreciando esa frialdad del tratamiento de la imagen, de la representación sin expresión o lenguaje propios de cualquier artista. Se consideraba más que un arte, una artesanía, donde el único logro era el virtuosismo al copiar una imagen. En Europa se dio a conocer en el marco de la exposición Documenta 5¹⁹¹ en 1972, en Kassel, Alemania; con Harald Szeemann como director de la exposición. Se reunieron en la *Neue Galerie*, obras una gran mayoría de pintores fotorrealistas americanos. También esta exposición levantó grandes críticas en el mundo del arte y la prensa europea, por la misma razón que su antecesora en Estados Unidos. Declaraciones en prensa por críticos de arte como:

«Son auténticos objetos de decoración para el comedor, algunos incluso para el dormitorio. [...] Ha sido hecho siguiendo las mejores

¹⁸⁷ Louis K. Meissel durante una conversación en una exposición de artistas del fotorrealismo en la ciudad de Nueva York. SAGER P. (1981). *Nuevas formas de realismo*. Alianza Editorial. Madrid.

¹⁸⁸ Director del Institut für Kulturaustausch de Tubinga y editor del catálogo de la exposición *Hiperrealismo 1967-2012*, celebrada en el museo Thyssen de Madrid del 22 de marzo al 9 de junio de 2013.

¹⁸⁹ Maggie Bollaert, directora de la galería Plus One Gallery de Londres. Cita extraída de la web oficial de la galería, www.plusonegallery.com [7 de agosto de 2015].

¹⁹⁰ SAGER P. (1981). *Nuevas formas de realismo*. Alianza Editorial. Madrid, p. 51

¹⁹¹ Exposición en Kassel (Alemania). Se celebró con el título *Befragung der Realität – Bildwelten heute*

doctrinas, la pedantería sustituye al genio, y el resultado son pedantes objetos de decoración. [...] Los compradores arrebatan a los cada vez mas prósperos pigmaliones las bellas galateas que producen en serie, y cargan con ellas hasta sus casas, como lo hacen los marineros con sus muñecas hinchables, para calmar su sed artística»¹⁹².

Críticos estadounidenses destacados como Clement Greenberg alentaban la idea de que la función del arte era el arte mismo, y que cada forma de arte «debía eliminar todos los efectos que se tomaran de otros medios o procedieran de ellos»¹⁹³. De esta manera, no solo menospreciaba al fotorrealismo, sino al propio realismo. Sin embargo, el fotorrealismo provocó asombro e inquietud en el público. Esta admiración podría ser provocada por la sublimación de efectos ilusorios propios del *trompe l'oil*, consiguiendo que la percepción del espectador se desestabilice. En palabras del director del museo Thyssen de Madrid, Guillermo Solana¹⁹⁴: «el trompe-l'oeil provoca una irresistible atracción, y que mejor idea que tirar de un buen cebo en tiempos de crisis»¹⁹⁵.

Para Guillermo Solana:

«Es un movimiento «que tiene más densidad intelectual de la que a veces los críticos hacen creer. La fortuna popular le ha acompañado mientras que los críticos se iban olvidando de una tendencia cuyos grandes representantes siempre han dialogado con la tradición de la pintura occidental [...] era algo revolucionario. Se pensaba que era algo despreciable usar la cámara fotográfica en la pintura»¹⁹⁶.

Como hemos visto en apartados anteriores la controversia pintura-fotografía existe desde el mismo nacimiento de la fotografía a finales del siglo XIX, y de hecho, sigue aún vigente. Esta crítica feroz hacia el fotorrealismo viene fundamentada por dos vías; por una parte, el empleo de la cámara fotográfica en la disciplina de la pintura, y por otra parte, el resultado plástico de la misma obra. Nos planteamos si esta última razón es por el empleo del lenguaje fotográfico en una pintura o bien, la falta de expresividad subjetiva e individualismo en las obras fotorrealistas.

2.3.1 LA TEMÁTICA DE LO COTIDIANO

El fotorrealismo surge como inercia a las tendencias del Pop Art, y sobre todo, en contraposición al expresionismo abstracto. Aún intentando abordar los conceptos tradicionales tan superados por las vanguardias de principio de siglo, no podía evitar derivarse de los elementos que configuran al Pop Art y su

¹⁹² 8 julio 1972 en el periódico Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ)

¹⁹³ GREENBERG, C :“Modernist Painting” en BATTCKOCK, G.(1966) *The new Art: A critical Anthology*. Nueva York: E.P. Dutton, p. 102

¹⁹⁴ Director Museo Thyssen- Bornemisza

¹⁹⁵ OLIVER, J. (2013). “Una invitación a desvelar el hiperrealismo” en *Arte10.com* <Extraído de goo.gl/hEey9f > [Consulta 25 enero 2015]

¹⁹⁶ Guillermo Solana, para el periódico Diario.es, 21-3-2013. Exposición *Hiperrealismo 1967-2012*.

época. El hiperrealismo volvía a reivindicar el lienzo como arte frente a los nuevos movimientos. El Pop Art se presenta como un inicio de un nuevo camino marcado por la fotografía; por esa apropiación masiva de imágenes, ya que sin abandonar el soporte tradicional de lienzo sobre bastidor ofrecerá una nueva visión de la producción artística. El término *popular* se convierte en una categoría diferente al concepto entendido como *arte del pueblo*; se transforma en una categoría sociológica perteneciente a la cultura de masas; propia de la cultura urbana industrial¹⁹⁷. Las imágenes serían producidas y difundidas de manera masiva para el público, para las masas. Sin embargo, el Pop Art se diferencia del *arte de masas* definido por Juan Antonio Ramírez; la producción masiva de imágenes, aun compartiendo la iconografía de la cultura de masas, aun conserva las características de la producción artística, en especial, el aura definida por Walter Benjamin¹⁹⁸. Más aún, cuando la producción artística del Pop art, conserva la unicidad manteniendo los canales de exhibición como museos y galerías.

«La sociedad, bajo la cobertura del historiador del arte, continúa considerando arte aquellas manifestaciones objetuales tradicionales: pintura, escultura..., realizadas bajo concepciones asimismo tradicionales: mimesis, subjetivismo, autoexpresión, plasmación de la realidad, etc. En última instancia, lo que eleva a categoría de artístico un objeto es la capacidad para penetrar en un museo»¹⁹⁹.

Malcom Morley es considerado como una figura de transición entre el Pop art y el fotorrealismo²⁰⁰. Al autor se le atribuyen las primeras obras de estilo fotorrealista. A mediados de los sesenta realizaba reproducciones en serie a partir de fotografías publicitarias y de postales de viajes. La influencia del Pop arte se ve clara en esta apropiación de la imagen *no artística* destinada a fines únicamente comerciales, para el consumo de un producto. Pero era tal su minuciosidad, detalle y fidelidad al referente que lo situaban en un contexto diferente del Pop.

Como temática realista, todo pintor fotorrealista trata de representar el mundo que le rodea. Los motivos elegidos por los artistas hacen una absoluta referencia personal debido que proceden de su entorno inmediato de una forma totalmente objetiva y fría, sin emoción, ni lenguaje propio. En este nuevo realismo se trabajaba a partir de la reproducción pintada de los objetos de consumo y de las imágenes publicitarias. El fotorrealismo se basa en la apropiación de elementos de la sociedad de consumo, obviando cualquier síntoma de subjetividad y el individualismo del objeto cotidiano²⁰¹. Las imágenes que nos muestra el fotorrealismo están directamente relacionadas

¹⁹⁷ FIEDLER, L., (1955). *The middle against both Ends, Encounter*; en BANHAN, R., "Machine aesthetic", *The architectural Review*, nº 17.

¹⁹⁸ RAMÍREZ, J. A., (1976) *Medios de masas e historia del arte*. Ed Cátedra, Madrid, pp. 259-285

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 3

²⁰⁰ CHASE, L., (2013) "Más de lo que parece. Visión y percepción en la pintura fotorrealista", en el catálogo *Hiperrealismo 1967-2012*, Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, p. 21

²⁰¹ HERNANDO CARRASCO, J. (1993). "De la apropiación fotográfica a los medios electrónicos: Pop art, hiperrealismo y video" en *Norba: revista de arte*, Nº 13, pp. 297-318

con el imaginario de los *media*. La iconografía utilizada en el hiperrealismo viene heredada del Pop; espacios comerciales, escaparates, coches, objetos de consumo, carteles publicitarios; todo objeto relacionado con la cultura de masas. Los vehículos representan la movilidad y la libertad, por lo que son una representación simbólica de la sociedad estadounidense. Material metálico y brillante y su interacción con la luz; reflejos en los escaparates y en las superficies pulidas. Denotan un gran interés en el juego de luces que interactúa con un objeto cotidiano ofreciendo gran espectacularidad.

Los recursos cinematográficos como la fragmentación y el primer plano, pasan a ser elementos recurrentes. Se aplica también el principio de descontextualización, poniendo en duda, una vez más el concepto de aura. «Se altera el significado de las imágenes al ubicarlas en un nuevo contexto. También hace uso de la supresión de elementos, lo que se traduce en condensaciones»²⁰². Pero pese a la continua banalización en la temática, será el tratamiento formal lo que marque las bases del movimiento. La utilización de soportes de gran tamaño, con encuadres de primeros planos como en el cine y la utilización de colores estridentes y planos, huyendo de cualquier efecto de perspectiva. El acrílico, material industrial por antonomasia será sustituido por el tradicional óleo; incluso se sustituía en ocasiones, el aerógrafo por el pincel, técnica puramente industrial. La pulcritud y la producción técnica de una manera sistémica y repetitiva recuerdan a las condiciones del Pop Art; introduciendo medios técnicos de reproducción industrial en el proceso creativo de la obra de arte, como la manipulación fotográfica.

«Es posible que el realismo contemporáneo fluctúe, por análoga concepción ideológica, entre el culto y la obsesión por el objeto, pero precisamente los fotorrealistas han sido quienes han hecho del escepticismo frente a la fotografía, de la realidad y del realismo, su tema, demostrando manipulaciones y mecanismos ópticos»²⁰³.

Sin embargo el tratamiento y representación de esa temática estaba totalmente desvinculada a la forma de expresión de los artistas del Pop Art. Con palabras de David M. Lubin «Al contrario que el arte Pop, que invitaba al espectador a un intercambio intelectual y emocional lleno de humor y de chispa, el fotorrealismo lo mantiene a distancia»²⁰⁴. El arte Pop dedica cierta crítica al consumismo y a las imágenes populares. La diferencia es que el fotorrealismo utiliza esa iconografía para representar una nueva realidad, un reflejo de la vida americana de la época, corriendo el riesgo de perder la perspectiva desde la crítica y el cuestionamiento de los valores de la sociedad de consumo mediante sus símbolos²⁰⁵. Palabras como las del fotorrealista Ben Schonzeit pueden resumir la intención general del fotorrealismo, «Espero despertar en el espectador una vivencia y una concienciación más elevada al contemplar en la

²⁰² MARCHAN FIZ, S., (1974). *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Alberto Garzón Editor, p. 33

²⁰³ SAGER, P. (1986). *Nuevas formas de realismo*. Madrid: Alianza Editorial, p. 30

²⁰⁴ LUBIN, D. (2009): "Ausdrucklose realistische kunst im zeitalter der technischen reproduktion". En Valerie L. Hillings (ed): *Picturing america: fotorrealismus der 70er jahre*. [Cat. Exp. Deutsche Guggenheim Berlin]. Nueva York, 2009, pp 46-64, esp. p. 46.

²⁰⁵ OLIVER, J. (2013). "Una invitación a desvelar el hiperrealismo" en *Arte10.com* <Extraído de goo.gl/hEey9f> [Consulta 25 enero 2015]

obra los objetos con los que uno se encuentra en su vida diaria»²⁰⁶.

El fotorrealista Charles Bell, se centra en la naturaleza muerta, dando un enfoque totalmente diferente a lo que la sociedad y el mundo del arte estaban acostumbrados a mirar. Su interés se centra en objetos y juguetes infantiles, transformándolos con su pintura a gran escala de una forma casi grotesca haciendo clara referencia a la sociedad consumista de la época; bebiendo de las aguas del Pop art. La exactitud y realismo de la técnica de Bell y la gran escala de las pinturas, hace perturbar la consciencia del espectador; provoca una mezcla de familiaridad y desconocimiento al mismo tiempo (Fig. 21).



Fig. 21. Charles Bell. *Gum Ball N°10: Sugar Daddy*. Óleo sobre lienzo. 167,6 x 167,6 cm. 1975

²⁰⁶ B. Schonzeit: Carta a Mike Cullen, cit. en SCHONZEIT B, (1972). *Catálogo exposición Aquisgrán*, Neue Galerie, , p. 43

2.3.2 LA APROPIACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA: LA OBJETIVIDAD Y LA NUEVA REALIDAD

El binomio arte y tecnología alcanza su momento álgido en la década de los sesenta, cuando movimientos y tendencias artísticas contrarias al expresionismo abstracto adoptan un creciente interés por la tecnología. Tanto el Pop Art como el fotorrealismo abogan por una «apropiación masiva de la fotografía»²⁰⁷. No había ocurrido una relación tan íntima e intensa entre pintura y fotografía desde el periodo de postguerra. La incorporación sucesiva de la fotografía en la producción plástica no es únicamente un aspecto formal, sino que se ve asimilado por el proceso de producción desde la raíz de una forma muy rápida, poniendo en entredicho el método tradicional y académico de producción. La imagen fotográfica se emplea como punto de partida y como un aparente resultado final, pero no es el objetivo. En cambio:

«El hiperrealismo es una experiencia límite. Deseosa, por una parte, de retornar al espacio pictórico tradicional, acentuando su comportamiento básico: la mimesis, hace una aproximación máxima a la fotografía, lo que conduce a negar la propia idea de pintura realista y a ratificar la salida de la creación plástica de la ficción del cuadro a la realidad. Dicha apertura posibilitará un nuevo apropiacionismo: el de los medios tecnológicos relacionados con la comunicación. Pero en esta ocasión. Dicho *apropiacionismo* no consistirá en hacer uso de ellos como punto de partida, sino de convertirlos en soporte material de la creación»²⁰⁸.

En los años sesenta, la fotografía desempeñaba un papel fundamental en los medios de masas y como medio de transmisión de información, publicidad, prensa, recuerdos, etc. La realidad se inunda de imágenes fotográficas. Forman parte de nuestra propia vida e incluso la manera de percibir la propia realidad²⁰⁹. Con las duras palabras de Thomas Bernhard:

«La fotografía es una manía innoble que poco a poco abarca a la humanidad entera, porque ésta no solo está enamorada sino chiflada por la deformación y la perversidad, y realmente a fuerza de fotografiar, con el tiempo se toma ese mundo por el único y verdadero»²¹⁰.

«¿Hasta dónde ha influido la fotografía en nuestra percepción visual de la realidad?»²¹¹. Esta cuestión que plantea Linda Chase, hace preguntarnos hasta qué punto vemos diferente la realidad desde que vivimos en una sociedad donde la cultura de masas está dominada por la imagen fotográfica. «Con el

²⁰⁷ HERRERA, J. (1982) "Pintura y fotografía. Historia de sus recíprocas relaciones". *Nueva Lente*, nº 119-120, pp 10-79

²⁰⁸ HERNANDO CARRASCO. J. (1993). Op cit, pp. 297-318.

²⁰⁹ SAGER, P. (1986). Op cit, p. 13

²¹⁰ Thomas Bernhard en MOLINA GONZÁLEZ, J. L. (2000). "Chuck Close o la expansión del género" en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Arte*, Nº 13, p 291.

²¹¹ CHASE, L. (2013) "Más de lo que parece. Visión y percepción en la pintura fotorrealista", en el catálogo *Hiperrealismo 1967-2012*, Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, p. 21.

hiperrealismo las relaciones con la realidad han cambiado, prácticamente se han invertido. El conocimiento se ha mediatizado, separado. La realidad se convierte en la época de la reproducción mecánica, es un doble»²¹². El fotorrealista Tom Blackwell afirma: « Las fotografías, las películas, la televisión, las revistas, etc, son una parte de nuestra realidad tan importante como los acontecimientos en sí»²¹³ (Fig. 22).



Fig. 22. Tom Blackwell. *Triumph Trumpet*. Óleo sobre lienzo. 180 x 180 cm. 1977

A partir de la imagen fotográfico, se toma una particular visión mediatizada por el objetivo de la cámara;

«La fotografía es una realidad de segunda mano [...], algo ya falsificado. En sentido inverso, se pone en juego el ejercicio de la percepción así como lo que la obra nos presenta, una realidad de

²¹² MOLINA GONZÁLEZ, J. L. (2000). "Chuck Close o la expansión del género" en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Arte*, Nº 13, p 291

²¹³ CHASE, L. "Mehr als das auge fassen kann: sehen und wahrnehmung in der fotorealistischen malerei" en HILLINGS, V. L. (2009) *Picturing america: fotorealismus der 70er jahre*. Nueva York: Cat. Exp. Deutsche Guggenheim Berlin, p. 24

carácter sintético que es producto de un trabajo operatorio y conceptual»²¹⁴.

Esta realidad no es asimilada por el artista de una forma directa, sino que a través del proceso técnico de reproducción en el lienzo se forma una nueva realidad transformada. Esta sensación de realidad se ve incrementada por el tamaño del soporte y de los objetos representados, favoreciendo el detalle y la nitidez. Como dice Linda Chase:

«La fotografía ofrece una disciplina en cuyos límites el hiperrealismo se siente libre de explorar la pintura, además de abrirle al mismo tiempo nuevos dominios por explorar. Otro aspecto de esta disciplina es el deseo de reproducir el tema sin hacer intervenir sentimientos personales. Despojando el objeto de sus connotaciones afectivas, el hiperrealismo crea una tensión que insufla a las obras conseguidas una energía dinámica y controlada»²¹⁵.

Y en palabras de Martínez Muñoz:

«Reproducen recortes de lo real captados a través de la asepsia fotográfica, encarnan una mirada deshumanizada, desapasionada, mecánica, y que, sin embargo, por eso mismo, encierra la paradoja de su inevitable falta de objetividad: son más reales que lo real [...] No son copias de la realidad sino de una forma de representarla; la fotografía, a la que toman por modelo, se ha convertido en nuestra sociedad en una ficción naturalizada y ahí, precisamente, radica su asombrosa capacidad de engaño»²¹⁶.

El ojo humano no capta la realidad completamente, de una forma absoluta; sino que selecciona segmentos de información. La obra fotorrealista subsana esta pérdida de información, ofreciendo diferentes fragmentos de la realidad al mismo tiempo y plasmados en una superficie bidimensional. Se puede aclarar esta afirmación con las palabras de Don Eddy:

«La disponibilidad documental de la fotografía provoca una transformación de la percepción de la realidad que implica una mayor tensión espacial. En el caso de la percepción habitual tendemos a emplear un sistema de filtro sobre la base de una distracción selectiva para ordenar el espacio y descartar informaciones contradictorias: por ejemplo, miramos con frecuencia a través de una ventana o a una ventana, pero raramente hacemos ambas cosas a la vez. Por los motivos psicofisiológicos que sea, rara vez reconocemos o vemos ambos planos dentro de una única realidad. Una cámara efectúa solo diferencias sin distinciones jerárquicas. El producto total es una percepción del espacio transformada que puede ser ilógica o

²¹⁴ DUROZOI G. (2007) *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX*. Madrid: Editorial AKAL, p. 302.

²¹⁵ Linda Chase en en MOLINA GONZÁLEZ, J. L. (2000). "Chuck Close o la expansión del género" en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Arte*, Nº 13, p 291.

²¹⁶ MARTÍNEZ MUÑOZ, A. (2000) *Arte del Siglo XX: De Andy Warhol a Cindy Shermann*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. Servicio de Publicación, p. 45.

inconsecuente, pero que se compone de dos situaciones espaciales lógicas y consecuentes y que pasan a ser una única realidad dotada de espacio, pero que permanece en un plano bidimensional»²¹⁷.

El resultado final de la obra muestra una nueva realidad gráfica creada por el pintor²¹⁸.

La intención del fotorrealista no se reduce a la competencia hombre-máquina en la extrema precisión del detalle, sino en la resolución de dificultades técnicas a la hora de plasmar tonos de color mediante puntos de luz. Es en este momento cuando surgen las cuestiones acerca del tratamiento de la realidad y la nueva objetividad que plantea el fotorrealismo; esa realidad nueva no hace referencia directa a la realidad, sino a la nueva realidad reproducida. Esta aseveración se apoya con ejemplos como la obra *Mapleton* (1972) (Fig. 23 y 24) de Paul Sarkasian y las propias afirmaciones del pintor: «cuando la pintura esta terminada, hace mucho que no es un cuadro, es realidad en sí misma»²¹⁹. Esta obra es la acumulación de multitud de fragmentos de realidad fotografiada y aumentada en el resultado pictórico, cuya intención y obsesión es «alcanzar y adelantar a la vida mediante el arte, de conservar la realidad en el cuadro, según la idea de Hegel»²²⁰. Tal es el afán de Sarkasian de alcanzar la realidad, que el cuadro está realizado a tamaño natural, los objetos representados tienen el mismo tamaño que el referente real. Sarkasian presenta los objetos, pese a una escasa profundidad del cuadro, con una plasticidad y un sentido espacial que no alcanza la fotografía. Las diferencias de la profundidad de campo de la fotografía son descartadas por completo con un método pictórico extremadamente riguroso en todos los sectores del cuadro. *Mapleton* no es ni la reproducción copiada de una verdadera casa, ni la copia mecánica de su fotografía. Es la suma del análisis exhaustivo de muchas fotografías de objetos, convertidas en una visión global de una vieja casa.

²¹⁷ SAGER, P. (1986). Op cit, p. 203

²¹⁸ Catálogo exposición *Hiperrealismo 1967–2013* en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

²¹⁹ SAGER, P. (1986). Op cit, p. 80

²²⁰ *Ibíd*, p. 82



Fig. 23. Paul Sarkasian. *Mapleton*. Acrílico sobre lienzo. 826 x 406 cm. 1972



Fig. 24. Paul Sarkasian, *Detalle*

El fotorrealismo muestra la realidad con una extrema veracidad, huyendo de la subjetividad propia de los realistas de principios de siglo, de la «realidad velada que subyace en la vida»²²¹. Estas imágenes representan «la ilusión de hiperrealidad que generan los medios mecánicos de captación y reproducción de imágenes, lo que satisfacen es la creencia de que existe una mirada ingenua con la que captar la realidad aparente y que esa mirada puede ser

²²¹ PRECKLER, A. M (2003) *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX. Pintura y escultura del siglo XX (Vol. 2)*, Madrid: Editorial Complutense, p. 390

encarnada mediante la confluencia del arte y la ciencia»²²². Mediante estos procesos mecánicos y científicos de captar la realidad de una forma extrema, la alejan paradójicamente manteniendo una distancia y frialdad ajena al espectador.

«El simulacro, y su lógica consecuencia, el hiperrealismo, es un intento de recuperar lo diferente que caracterizaba lo real, pero es un intento melancólico e irónico, porque lo que intentaba recuperar lo sabe perdido, percedero, y es precisamente esto lo que acentúa e intensifica. [...] El simulacro es [...] fingir que aún estamos en posesión de lo real, por lo menos en lo que a lo exterior se refiere, ya que las diferencias que el simulacro intensifica son, precisamente, las exteriores, pues en la estética del simulacro subyace la idea de que no existe un adentro que remite al afuera en los objetos de suplantación, sino solamente un afuera que es incomprensible: el simulacro es exterioridad de cabo a cabo»²²³.

En palabras de Martínez Muñoz: «El hiperrealismo hace con la fotografía lo que antes había hecho el pop con el cómic, las revistas y la publicidad: hacer imágenes de imágenes, mostrándonos, una vez más, que la nuestra es una realidad mediada»²²⁴. El hiperrealismo acogándose a la radicalización máxima de la dependencia de la fotografía; trabaja sobre el antiguo concepto de mimesis, como reflejo de lo real. Sin embargo, esta realidad es de segunda mano; traslada la mimesis a una segunda realidad, sobre la realidad fotografiada. La realidad de la fotografía es una realidad filtrada, una realidad engañosa; «la realidad que representan sus pinturas [...] suele ser artificial físicamente y culturalmente»²²⁵. La fría representación de esta realidad, junto con la técnica y proceso industrializados (acrílicos, aerógrafos, primeros planos, etc.), marca una distancia cada vez mayor con esa realidad y se acerca a la “cosalidad”. El pintor hiperrealista utiliza imágenes producidas por él mismo, que luego volverá a reproducir en un lienzo. Esta reproducción de reproducción aleja inevitablemente al espectador. Además, intenta evitar en la medida de lo posible, cualquier gestualidad o estilo en relación con el modelo representado mediante las técnicas anteriormente citadas. El resultado impide cualquier tipo de interpretación subjetiva por parte del espectador. Al contrario que en el Pop Art, donde la ironía o la crítica social se ve vigente en las obras, el hiperrealismo se limita a una expresión artística meramente formalista. Como dice Letze:

«No les interesa tanto la simple operación de copiar un motivo determinado, si no el juego entre las expectativas y la percepción del observador, lo que a menudo ha sido objeto de reproche: el cuadro

²²² MARTÍNEZ MUÑOZ, A. (2000), Op cit, p. 46

²²³ OLIVA ABARCA, J. E. (2011) “Ideas para una estética del simulacro” en: *Imaginario Visual*. Año 1, nº1., p. 29

²²⁴ MARTÍNEZ MUÑOZ, A. (2000). Op cit., pp. 45-46.

²²⁵ PRENDEVILLE, B. (2001). *El realismo en la pintura del siglo XX*. Barcelona: Ediciones Destino, p. 177.

parece una fotografía, que en realidad se transforma en una obra de arte con ayuda de recursos pictóricos clásicos»²²⁶.

El fotorrealismo acota la realidad de una manera abrupta:

«El hiperrealismo es un arte empeñado no sólo en pacificar lo real, sino en sellarlo tras las superficies, en embalsamarlo en apariencia. [...] Trata de producir la realidad de la apariencia [...] Intenta ese sellado de tres maneras por lo menos. La primera consiste en representar la realidad aparente como un signo codificado [...] basado (por ejemplo) en una fotografía, [...] mostrando lo real en cuanto ya absorbido en lo simbólico [...]. La segunda es [...] más ilusionista [...]. Desrealiza lo real con efectos simulacrales. [...] Según la tercera, se representa la realidad como un acertijo visual [...] La estructuración de lo visual se tensa hasta el punto de la implosión, el colapso sobre el espectador»²²⁷.

3.3.3 LA PÉRDIDA DEL LENGUAJE EXPRESIVO

Las palabras de Esther Ferrer son un ejemplo claro de la ausencia de lenguaje personal e individualista del pintor fotorrealista. El artista se muestra “ausente” en sus obras. Es un mero vehículo de la reproducción de la realidad mediante la pintura a través del ojo de una cámara fotográfica.

«La invención está en «cómo hacer», de ahí la insistencia en el empleo de la fotografía, a la que los hiperrealistas no han sido los primeros en recurrir, pero que supone para ellos una nueva fuente de información visual sobre la realidad, elimina la intervención de los sentimientos personales y llena de asepsia, sólo teóricamente, aunque algunos piensen lo contrario, al modelo»²²⁸.

Para el fotorrealismo la exactitud del detalle y el falso efecto espacial constituyen un medio para tematizar la obra. El objeto ofrece diferentes posibilidades de percepción, variaciones en la profundidad de campo, gran angular, detalle, macro, etc. Todos estos elementos forman parte del lenguaje fotográfico utilizado en las obras fotorrealistas. Como dice Solana, «no son las cosas (lo que pintan), si no la imagen estereotipada de las cosas»²²⁹. La fotografía estereotipa el objeto y su visión mecánica, su automatismo e

²²⁶ LETZE, O. y KNOLL, N. S. (2013). “Celuloide al óleo. Píxeles al acrílico. El fotorrealismo en la pintura hiperrealista”, en el catálogo *Hiperrealismo 1967-2012*, Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, p. 11.

²²⁷ FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, pp. 145-146.

²²⁸ Este artículo apareció en la edición impresa de *El País del Jueves*, 24 de mayo de 1979 Esther Ferrer

²²⁹ SOLANA, G. (2013). “Celuloide al óleo. Píxeles al acrílico. El fotorrealismo en la pintura hiperrealista”, en el catálogo *Hiperrealismo 1967-2012*, Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, p. 7.

instantaneidad hacen frente a la manualidad y la lentitud de la pintura. El automatismo de la cámara parece resolver en apariencia el problema de la representación mimética de la realidad, sin embargo, surgen otros dilemas. ¿El artista se limita a la reproducción sistemática, ciertamente habilidosa de segmentos de color y forma?²³⁰.

Los fotorrealistas fueron acusados de reaccionarios al oponerse a la abstracción en la pintura por su tendencia estilística estereotipada, también se enfrentaron al realismo tradicional escogiendo un nuevo contexto de referencia mimética, la imagen fotográfica. Este referente neutro hacía oposición al subjetivismo de la particular visión del pintor realista. La cámara fotográfica suponía una ruptura con la visión clasicista del realismo tradicional atendiendo a la bidimensionalidad tan familiar para el espectador por su experiencia en un entorno donde la cultura industrial y de masas prevalece²³¹. La escena tridimensional queda reducida a la bidimensionalidad y privada de cualquier emoción. Se convierte en una captura de un instante de realidad congelado en el tiempo.

«Al reafirmar la validez de la pintura realista, no trataban de volver al pasado, sino de establecer un nuevo contexto en el que actuar, La fuente fotográfica ofrecía neutralidad, un valor que se oponía a la expresión consciente del yo del artista, y también un nuevo sistema figurativo que sintonizaba con su experiencia de hombres contemporáneos»²³².

Para Otto Letze, «al plasmar pictóricamente la imagen de una fotografía sobre el lienzo, los fotorrealistas están cuestionando de manera indirecta el derecho de la pintura en cuanto género a representar la realidad de una forma fiel, directa y objetiva»²³³. Esta apropiación del lenguaje fotográfico, junto con el resultado plano, negando la naturaleza matérica de la pintura, anulan cualquier tipo de gestualidad individualista y objetiva tomando una posición alejada de la propia obra. Todo rastro de academia y tradición quedan definitivamente anulados. Según el fotorrealista John Salt, «la fotografía te borra la historia del arte»²³⁴.

²³⁰ OLIVER, J. (2013). "Una invitación a desvelar el hiperrealismo" en *Arte10.com* <Extraído de goo.gl/hEey9f > [Consulta 25 enero 2015]

²³¹ CHASE, L. (2013) "Más de lo que parece. Visión y percepción en la pintura fotorrealista", en el catálogo *Hiperrealismo 1967-2012*, Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, p. 22

²³² *Ibid*, p. 22

²³³ LETZE, O. & KNOLL, N. S., (2013). "Celuloide al óleo. Píxeles al acrílico. El fotorrealismo en la pintura hiperrealista", en el catálogo *Hiperrealismo 1967-2012*, Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza p. 11.

²³⁴ John Salt en BATTCKOCK, G., (1966) *The new Art: A critical Anthology*. Nueva York: E.P. Dutton, p. 88

3.3.4 EL PROCESO TÉCNICO EN LA OBRA FOTORREALISTA

Como hemos visto anteriormente, todo fotorrealista asume el concepto *fotografía*, como objeto de reproducción en sí mismo, siendo el primer paso de un largo proceso técnico. Este interés no surge desde la calidad óptima de una fotografía, sino de subsanar los errores de imagen del referente y completar el desarrollo artístico mediante la pintura. Con palabras de Robert Bechtle: «tengo que procurar hacer fotos muy malas, para que de ese modo la terminación se produzca en el cuadro»²³⁵. En esta línea encontramos la reproducción manual de fotografías. El fotorrealista requiere la cámara y la fotografía de una forma determinante y necesaria en el proceso de creación de la obra. Un ejemplo claro lo tenemos con la obra *Blue Roll*, de Richard Joseph (1968); en el *Farb Family Portrait* de Audrey Flack (1970); o en Franz Gertsch (1970) que retrata a su amigo el artista Urs Lüthi (Fig. 25), con la mirada oculta tras unas gafas e sol y una máquina de fotografiar a su lado, haciendo un guiño a su indispensable herramienta para pintar²³⁶.



Fig. 25. Franz Gertsch. *Urs Lüthi*. Óleo sobre lienzo 170 x 250 cm. 1970

En el pasado, los artistas trabajaban con el boceto como referente, dibujos realistas, la imaginación y la vida al natural; y en muchos casos, a partir de fotografías. Cuando las fotografías fueron utilizadas, fue de forma accidental y su uso fue manipulado. Había, de hecho, argumentos vehementes entre los artistas que apoyaron el uso de fotografías y otros que consideran su uso absolutamente fuera del ámbito de las bellas artes. Incluso en la atmósfera extremadamente liberal de los años sesenta, se consideraba un engaño en

²³⁵ CHASE, L, (2013), Op cit, p. 23

²³⁶ SAGER, P. (1986). Op cit, p. 51

contra de las reglas tradicionales de la pintura. Este prejuicio puede ser fácilmente disipado si se acepta el concepto de que el tema de una pintura *fotorrealista* es de hecho una fotografía. Si es aceptable pintar cualquier objeto, también es aceptable para pintar un cuadro de una fotografía.

Los impresionistas ejecutaron muchos de sus cuadros a partir de dibujos, usándolos como un medio para recopilar información y elaborar ideas de color, la composición y la forma. Los fotorrealistas logran lo mismo con la cámara en lugar del esbozo, reuniendo de una manera mucho más efectiva toda la información para la posterior reproducción. En la mayoría de los casos, con el referente natural y la pintura directa, sería imposible extraer la información necesaria, además del cambio de luz y otros factores. Mientras que en el realismo más tradicional se utilizaban innumerables dibujos y bocetos, el fotorrealista se sirve de la fotografía para conseguir la información necesaria para desarrollar la obra. La congelación del tiempo es esencial. La pintura del natural no permite captar todos los detalles de la *hiperrealidad* buscada por el artista. El paso del tiempo implica el cambio en la luz y la tonalidad del objeto representado, por lo que se hace imposible la pintura directa dentro del concepto de hiperrealismo. Es necesario la cámara fotográfica como instrumento para perseguir su interés en trabajar con el enfoque, profundidad de campo y la perspectiva. La fotografía cumple una tarea básica y esencial como es la captación de ese preciso instante que se quiere representar en el lienzo. Como dice la pintora fotorrealista Audrey Flack: «Mi Nikon se convierte en una prolongación de mis propios ojos. Ve gracias a sus posibilidades ópticas lo que yo no puedo ver a simple vista; retiene incidentes instantáneos indeleblemente, e inmoviliza lo móvil»²³⁷. La fotografía es pues, el boceto y el punto de partida para una obra hiperrealista²³⁸. Richard Estes, conocido por sus cuadros de escaparates y escenas urbanas, utiliza varias diapositivas del mismo objeto, de modo que en sus cuadros se ve no sólo el escaparate sino también lo que hay dentro de la tienda y lo que se refleja en el cristal. Sus lugares públicos están desiertos, en un modo de abstraer la funcionalidad de lo representado

Existen razones filosóficas para el uso de la fotografía. Muchos de los fotorrealistas afirman que quieren la casi totalidad de las decisiones que se plantean cuando empiezan a pintar. A continuación, pueden concentrarse en los problemas técnicos de la pintura sin tener que gastar tiempo en la composición de color y las imágenes. Un suceso interesante es que un pintor fotorrealista rara vez pierde el camino proyectado en una pintura, mientras que en la ejecución de la abstracción se toman diferentes bifurcaciones en los caminos de la reproducción, corrigiendo y volviendo atrás en el camino recorrido; el pintor fotorrealista sabe exactamente como será el resultado de la pintura terminada y sigue trabajando en ella hasta que se alcanza esa mirada.

En cambio, el pintor hiperrealista utiliza un sistema mecánico para transferir la información al soporte. Hay muchos medios para transferir una imagen desde la fotografía a la superficie del soporte. El método más común es simplemente proyectar una diapositiva o transparencia de un proyector, o una fotografía de

²³⁷ SAGER, P. (1986). Op cit, p. 204

²³⁸ LETZE, O. y KNOLL, N. S. (2013). Op cit, p. 12

un proyector de opacos. El artista entonces llama la atención todos los detalles y la información que necesita sobre la imagen proyectada. Este método ha sido utilizado por Bechtle, Bell, Blackwell, Flack Cottingham, Kleemann, McLean y Schonzelt entre muchos. Otro sistema es el de cuadrículas a escala. Utilizando cuadrículas en el soporte. Malcolm Morley hizo un gran trabajo mediante la experimentación con este sistema de cuadrículas y ha sido uno de los precursores del estilo hiperrealista. El resultado produce la sensación de inmediatez y calidad propios de la imagen fotográfica, pero el proceso técnico de producción es totalmente opuesto a la inmediatez automática e instantánea de la fotografía. El proceso técnico del fotorrealista se puede reproducir en cinco pasos: percibir, ver, fotografiar, seleccionar y pintar²³⁹.

Para Esther Ferrer:

«El hiperrealismo, así concebido, sin negarles a muchos de sus seguidores su habilidad técnica, reconociéndoles la virtud, si virtud es, del esfuerzo, el derecho a solucionar sus frustraciones como ellos lo entiendan y su interés sociológico, sacraliza sistemas de valores, más bien anacrónicos; en algunos casos, tras la fachada de un desproporcionado interés por el virtuosismo, parece captarse la necesidad competitiva de “más difícil todavía”»²⁴⁰.

Ante la crítica y el cuestionamiento de la pintura fotorrealista y de la misma legitimidad como artistas a los que la ejercen, Linda Chase argumenta que el proceso técnico empleado en la construcción de la pintura implica todo un ejercicio creativo que legitima el resultado. La selección y motivación de un tema en concreto, la composición y la ejecución de la fotografía, conllevan una serie de decisiones artísticas personales, tanto intelectuales, conscientes como por pura intuición. Esta sensibilidad implícita en el proceso convierte a la obra artística en propia. Chuck Close afirma: «A veces la gente piensa que sólo porque utilizas una fotografía no puedes pintar nada más que de una manera, pero cuando partes de una fotografía puedes hacer tantos cuadros distintos como cuando partes del natural»²⁴¹.

Una característica fundamental de la pintura fotorrealista es la superficialidad de la pintura, es decir, se evita por completo cualquier espesor de la materia en el soporte. Se utilizan capas muy finas y transparentes para evitar esa materialidad. Una herramienta utilizada por muchos fotorrealistas es el aerógrafo²⁴². No hay huellas de pinceladas y el artista parece estar ausente; los cuadros se cubren con una fina capa de pintura, aplicada con pistola y pincel, siendo raspada si es necesario, con una cuchilla para que no quede ningún relieve, ninguna materia. Negando una vez más, la gestualidad individual y subjetiva. Aunque cierto es que pintores como Richard Estes, en algunas de

²³⁹ *Ibidem*, p. 12.

²⁴⁰ Este artículo apareció en la edición impresa de *El País* del Jueves, 24 de mayo de 1979
Esther Ferrer

²⁴¹ CHASE, L, (2013), *Op cit*, p. 23

²⁴² Aparato que esparce material pictórico mediante un compresor de aire, obteniendo un resultado muy fino.

sus obras, dejan una huella pictórica con un exceso de pintura formando ciertas texturas.

Otra característica del fotorrealismo es la exactitud en los detalles, contrastada con la irrealidad del efecto espacial y la capacidad de convertir en temas pictóricos los detalles visuales de la realidad. Estos pintores ejercen un alto grado de conceptualismo al plasmar la diferencia entre el objeto real y su imagen pintada: lo real, trasladado al lienzo mediante la cámara fotográfica, fotografiado mediante recursos pictóricos. Al utilizar la fotografía en el proceso de la realidad al cuadro, lo real queda roto y manipulado dos veces, en el cuadro y en la fotografía, de ahí el aspecto de irrealidad que diferencia el fotorrealismo del realismo tradicional.

Ciertos pintores hiperrealistas españoles difieren de los fotorrealistas americanos en el tratamiento de la imagen y un desarrollo más profundo de la temática. Los norteamericanos se limitan, en la mayoría de las veces, a copiar literalmente una fotografía de un escenario costumbrista y habitual en la vida norteamericana. En cambio, varios pintores españoles, intentan tratar el tema de una forma mucho más subjetiva y personal. El estilo, técnica y resultado son claramente hiperrealistas, pero impregnan sentimientos personales y propios del artista. Incluso llegan a interpretar los tonos y los colores del referente fotográfico, cambiándolos a su voluntad para acercarse al propósito del artista. Incluso tienden a veces al surrealismo. El estilo español es más complejo que el norteamericano. No solo se demuestra la gran técnica, sino que además, tiene ese espíritu imbuido del artista. La temática es muy importante para la atracción del público. Este se ha de ver emocionado, y no sólo impresionado por la virtuosidad técnica del artista.

2.4 PRINCIPALES IMPULSORES DEL MOVIMIENTO FOTORREALISTA

Se han seleccionado los pintores fotorrealistas más influyentes del origen del fotorrealismo americano. Artistas pioneros del movimiento que participaron en la primera exposición comisariada por Louis K. Meisel de pintura fotorrealista, en la América de los años 60; y más tarde en la Documenta 5 de Yasser, Alemania. Todos los artistas seleccionados comparten las bases conceptuales generales y procedimentales del fotorrealismo americano como movimiento, manteniendo excepciones en algunos sentidos donde se detallarán a continuación. Se abordan aspectos como la temática especializada, puntos de vista sobre el uso de la fotografía y el proceso mecánico de producción.

RICHARD ESTES

Podría considerarse a Richard Estes uno de los padres y símbolos del movimiento fotorrealista. Desde el principio, Estes se ha formado de una forma estrictamente académica. Realizó sus estudios en el Art Institute of Chicago, donde su obra se limitaba al estudio objetivo del modelo; cuadros de análisis formal y puramente académicos. «Mi obra estaba bien considerada, pero no

era el tipo de obra que uno quisiera colgar en casa; eran estudios estrictamente académicos»²⁴³. En su época de estudiante, Al acabar una obra lo comparaba de forma casi obsesiva con otras obras de maestros de la historia del arte como El Greco o Degas, éste último muy admirado por Estes. Aprendió los conceptos espaciales que muy bien caracterizan a su actual obra de su profesora Isabel Mackenna, la cual había sido alumna de Hans Hofmann²⁴⁴; por lo que indirectamente aprendió estos conceptos espaciales, el espacio encapsulado en oposición a la articulación espacial frontal o plana. Estos preceptos de Hofmann acerca de un espacio articulado y la clara descripción entre la tensión de los objetos o figuras que forman la composición, están siempre presentes en la obra de Estes.

Al acabar sus estudios trabajo para una revista en Nueva York, donde realizaba las correcciones de un ilustrador para más tarde trabajar en una agencia de publicidad donde realizaba trabajos puramente técnicos y metódicos. La creatividad en estos casos era escasa, aunque técnicamente supuso una buena formación. Se servía del dibujo realizando multitud de bocetos, de las transparencias y de la pintura lavable, y fue cuando empezó a servirse de la fotografía como herramienta de trabajo. Estes siempre había utilizado el boceto como previo al trabajo de un cuadro; de una forma muy tradicional. Fue en esta época cuando empezó a sustituir el boceto por la fotografía; lograba ahorrar tiempo y conseguir una definición más exacta de lo que veía, como es lógico. Más tarde consiguió reunir unos ahorros, lo cual le permitió dedicarse a pintar plenamente durante un año. Fue al acabar ese año cuando realizó su primera exposición en la galería Allan Stone.

Estes pinta lo que ve, relata su entorno con una precisión brutal y fría. Capta las escenas de una forma puramente objetiva y sin emoción alguna. «Si hubiera vivido en Maine, sin duda hubiera pintado las mismas cosas. Habría estado ahí fuera, pintando rocas y arboles. Uno mira a su alrededor y pinta lo que ve, eso es lo que han hecho la mayoría de los pintores»²⁴⁵. Respecto a la utilización de figuras (personas), en los comienzos de Estes, estaban sumamente generalizadas, huía siempre de dar información específica; integraba esas figuras en un paisaje aparentemente construido como telón de fondo. A principio de los 60, cambia esa visión y comienza a dar más especificidad a esas figuras humanas. Estas figuras, más que moverse, dan la sensación de estar encerradas en estructuras arquitectónicas que tanto interesan a Estes (Fig. 26). Lo mismo ocurre con su paleta de colores. Empieza utilizando colores terrosos y grises en los cuadros de figuras, para evolucionar a colores más aproximados a la realidad, al servicio del simulacro

²⁴³ Entrevista a Richard Estes por John Arthur (1978)

²⁴⁴ Hans Hofmann (1880-1966) es una de las figuras más importantes del arte americano de la posguerra. Conocido por sus exuberantes lienzos llenos de color y reconocido como un influyente maestro para generaciones de artistas. <Extraído de <http://www.hanshofmann.org/about/>>

²⁴⁵ Entrevista a Richard Estes por John Arthur (1978)



Fig. 26. Richard Estes. *Telephone Booths*. Acrílico sobre tabla. 122 x 175 cm. 1967

A partir de 1970, las figuras dejan de existir por completo en la obra de Estes; sus cuadros se convierten en entornos hechos por el hombre con habitantes invisibles. Según Estes (1978):

«Al poner una figura, cambia la reacción que tenemos ante el cuadro y destroza la sensación que produce porque, cuando se añaden figuras, la gente comienza a relacionarlas y siempre se trata de una relación emocional; el cuadro se convierte en algo demasiado literal, mientras que sin figuras, es una experiencia visual más pura». Con estas declaraciones se confirma que a Estes no le interesa en absoluto transmitir ningún tipo de emoción subjetiva, ni ningún doble sentido que pueda confundir al espectador. Intenta reproducir un escenario, una composición totalmente objetiva y fría. «Incluso en los cuadros de figuras, trato de evitarlo. No quiero que aparezca ningún tipo de emoción»²⁴⁶.

Una forma de conseguir este objetivo, es retratar a las figuras que aparecen, casi inevitablemente por exigencias de la composición, en doble exposición; apareciendo borrosas y poco definidas. Existe una ausencia del sujeto en el sentido tradicional del concepto de retrato, existe una huida en la narración de la escena, utilizando la figura humana como un elemento más a nivel compositivo y de equilibrio visual²⁴⁷. En los últimos cuadros abstrae completamente los lugares retratados, eliminando completamente a las personas que utilizarían normalmente ese espacio; de esta manera intenta

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ PARMIGGIANI, S. (2007). *Catálogo Exposición Richard Estes 2007*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, p.11

plasmar la esencia atemporal de estos lugares y aproximarse a la hiperrealidad. Nos encontramos ante una imagen congelada en el tiempo, no expone ninguna sensación de que se esté desarrollando una acción; «más que una ausencia temporal es una concentración de este, de una acumulación relacionada, en cierto sentido, con el propio tiempo dilatado, material, de realización del cuadro [...] con su estratificación lenta de los colores, con su control lírico de la emoción que se renueva en cada pincelada»²⁴⁸. De esta forma compromete escasamente a la estructura del cuadro y no llaman demasiado la atención sobre otros elementos de la composición. Un ejemplo claro es la obra *Ansonia* (1977) (Fig. 27).



Fig. 27. Richard Estes.
Ansonia. Óleo sobre lienzo. 121,92 x 154,4 cm. 1977

Estes tiene algo en común con Ben Schonzeit. Para el punto de fuga, Estes no sigue ninguna regla. El ojo humano cambia constantemente este punto cada vez que se mueve y registra en el cerebro una nueva perspectiva. Según Estes, si se rigiera en sus cuadros por un único punto de fuga, perdería realismo. Intenta representar los diferentes puntos de una forma que se asemeje más al punto de vista del ojo humano, utilizando para ello, como hemos dicho anteriormente, diversas fotografías y diferentes puntos de fuga; manipulando esta visión del escenario al antojo del artista. Utiliza diferentes planos, situaciones y objetos mostrándolos en sus cuadros; utiliza el reflejo de escaparates y superficies pulidas para mostrar esa doble realidad. Realidad como ilusión y viceversa. Traslada el foco de diferentes fotografías a distintas zonas del mismo cuadro, plasmándolas en este con igual nitidez; de esta manera anula completamente la profundidad de campo, corrigiendo las diferencias de distancia entre el objeto retratado y su reflejo²⁴⁹. Adopta encuadres propios del lenguaje fotográfico, simulando el empleo de una óptica de gran angular y equilibra perfectamente los elementos de construcción, plano

²⁴⁸ *Ibíd.*, p. 13.

²⁴⁹ SAGER, P. (1986). *Op cit.*, p. 57

y profundidad espacial. El espacio está estratificado y resulta difícil fijarse en un punto fijo. En la realidad, el ojo humano tiende a fijarse en un solo punto, en el reflejo o lo que hay en el interior; Esto anula esta concreción y plantea diferentes niveles espaciales y los representa todos a la vez en la misma composición mediante reflejos en los escaparates. De esta forma nos muestra la realidad completa, sin un punto de enfoque en concreto²⁵⁰. En la obra *Central Savings, Tkts Line* (2005) (Fig. 28). Estes adopta diversas opciones compositivas basadas en la relación del primer plano y el fondo; divide la obra en dos partes sirviéndose de la transparencia del cristal y los reflejos para presentar una de las partes. De esta manera suprime la contaminación visual y selección en la percepción del ojo humano que se encuentra dentro del vehículo, exponiendo una realidad completa, una hiperrealidad²⁵¹ (Fig. 29 y 30).



Fig. 28. Richard Estes. *Central Savings, Tkts Line*, óleo sobre lienzo, 96 x 155 cm, 2005

²⁵⁰ PARMIGGIANI, S. (2007). Op cit, p. 30

²⁵¹ Ibídem, p 13.



Fig. 29. Richard Estes. *Broad Street NYC*, óleo sobre tabla, 55 x 51 cm, 2003



Fig. 30. Jan van Eyck
El matrimonio Arnolfini, óleo sobre tabla, 82 x 60 cm. 1434

Para Estes, «fotografiar es tan importante como pintar un cuadro»²⁵²; el artista realiza multitud de fotografías de un mismo escenario, cambiando diferentes medidas de exposición y de profundidad de campo; una vez reveladas y ampliadas, selecciona minuciosamente las partes que le interesan de cada fotografía y descartando las que no. Una sola fotografía no le daría toda la información que necesita para la ejecución del cuadro. En dicha ejecución, elige que elementos pintar y cuales no, manipulando la realidad a su propio interés. Es una selección de varios aspectos de la realidad. La pintura y la intensidad del color enfatizan la luz y construyen elementos muy diferentes a como lo hace la fotografía. La modificación de un reflejo, colocar un coche donde no existe en la fotografía tomada previamente, son recursos que utiliza el artista para compensar el equilibrio de la composición en la escena retratada. La variedad de imágenes y perspectivas seleccionadas permiten a Estes manipular la imagen, distorsionando y, añadiendo y quitando elementos. Es necesario para hacer efectivo el engaño visual, servirse de la geometría. El resultado de la composición y de la perspectiva es matemáticamente perfecta. Estes se coloca al servicio de la realidad procurándose que cada objeto adquiera la misma importancia, desde el más próximo al primer plano hasta el último en la distancia²⁵³.

El proceso de Estes a la hora de realizar un cuadro dista mucho de los métodos que normalmente utilizan los fotorrealistas americanos. No utiliza cuadrículas ni proyección sobre el soporte con diapositivas como lo haría John Salt o Ralph Goings. De hecho, el dibujo previo lo realiza con aguadas muy ligeras de acrílico, muy sueltas; solo representan los tonos generales. Utiliza el método académico de subdivisión, trabajando desde masas grandes de color a masas más pequeñas –método muy tradicional de construcción– hasta llegar al máximo detalle, trabajando a la vez todos los elementos del cuadro. En este sentido se diferencia mucho de los fotorrealistas y se acerca más al método procesual de los realistas tradicionales europeos. Comienza trabajando con acrílico con tonos más o menos parduzcos, para casi a mitad del cuadro, pasar a utilizar el óleo; este le permite mayor profundidad y diferencia tonal y de matiz en los colores. Siempre realizadas en un soporte hecho por el mismo e imprimado con Gesso industrial Liquitex. No utiliza ningún medio para separar las capas acrílicas con el óleo. Como medio para óleo, suele utilizar Wingel²⁵⁴;

²⁵² SAGER, P. (1986). Op cit, p. 58

²⁵³ PARMIGGIANI, S. (2007). *Catálogo Exposición Richard Estes 2007*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, p. 14

²⁵⁴ Resina alquídica modificada con aceite. Es un medio de pintura versátil. No amarillea, evita los craquelamientos, aumentar el brillo y la velocidad de secado. También es adecuado para esmaltes y trabajo de detalle. *Winsor & Newton* lanzó los primeros mediums alquídicos en 1960 con la introducción de Wingel, Oleopasto y *Liquin*. Los alquídicos, una compleja combinación de resina sintética y aceite, habían sido introducidos en 1928 por Kienle y se habían utilizado para lacados y retoques en madera. *Winsor & Newton* utilizó alquídicos en los primeros años cincuenta para colores artesanos, colores de exterior, barnices e imprimación. Al contrario que las tradicionales resinas naturales de dammar, copal o mastic que constituían la mayor parte de los mediums disponibles en la época, los mediums alquídicos reducen el tiempo de secado de los colores al óleo a la mitad, una ventaja que no poseen otros métodos tradicionales. Esta capacidad de acelerar el proceso pictórico tuvo un impacto importante en el ámbito de la pintura de estudio y *Liquin* se convirtió rápidamente en lo que es hoy: el Medium más utilizado para pintura al óleo.

que le permite un secado rápido de la pintura y una gran adherencia a las capas inferiores.

RALPH GOINGS

Ralph Goings, junto con Chuck Close y Richard Estes ha sido uno de los artistas más importantes de este movimiento. Pintor estadounidense, nacido en Corning bajo la luz de la California de 1928; en el seno de una familia humilde, víctima de la Gran Depresión. Desde muy temprana edad Ralph Goings se ha interesado por el dibujo y la representación de su entorno. Quería conocer la naturaleza de los objetos, su esencia; lo intentaba averiguar dibujándolos por medio del comic, siempre basando sus personajes en figuras reales. Objetos como aviones, barcos y coches eran resueltos de una forma muy meticulosa y detallada. Pasaba su juventud visitando museos y galerías y termino estudiando arte en el *College of Arts and Crafts* en la ciudad de Oakland. Esta escuela se caracterizaba por su fuerte dirección en la enseñanza del estilo tradicional, con artistas como profesores de la talla de Leon Goldin²⁵⁵. Aunque Goings admiraba profundamente a De Kooning y a Jackson Pollock e intentaba emular su forma de trabajar, su camino se dirigió contrariamente a como lo hacían los maestros del expresionismo abstracto; ya sea por la formación tradicional de la escuela o por su propia naturaleza meticulosa. Después de su formación académica, paso más de once años trabajando como profesor de arte en una escuela secundaria en Sacramento. Durante este periodo empezó a experimentar con la pintura y la fotografía. Incluso en sus clases, realizaba ejercicios de composición con collage con los alumnos²⁵⁶. Para Goings, utilizar la fotografía como referente era algo que no debía hacerse, un prejuicio inculcado por la escuela tradicional donde se había formado. Sin embargo, conocía de otros muchos artistas a los que admiraba profundamente que se servían de esta herramienta para lograr una mayor verosimilitud en su obra. Un de ellos era Veermer, que con su caja oscura lograba congelar la imagen en un espacio bidimensional, y así, atender al simulacro con mayor precisión en los tonos y en el color.

Como hemos dicho anteriormente, los fotorrealistas se edificaron en su forma de trabajar de manera independiente, sin llegar a captar la influencia de otros fotorrealistas, sin embargo, existe la excepción de tres artistas de la denominada Bay Area de California. Goings, Betchle y Richard McLean fueron los primeros en realizar obras fotorrealistas clásicas con «un aroma californiano en común»²⁵⁷. Desde el principio, le ha fascinado el modo en que la luz de su California natal incidía en los objetos, así como los reflejos de las superficies metálicas, el metal y el vidrio, el vinilo. La luz californiana captada por el ojo de la cámara de Goings inciden en las camionetas y los grandes almacenes

²⁵⁵ Leon Goldin (1923–Chicago), pintor estadounidense. En 1952, ganó la Beca Fulbright en Pintura y tres años más tarde el prestigioso Prix de Rome, que lo llevó a la Academia Americana en Roma.

²⁵⁶ Entrevista a Ralph Goings por Judith Olch Richards (10 de septiembre de 2009). Archivos de Arte Americano del Instituto Smithsonian (disco 1)

²⁵⁷ CHASE, L, (2013) “Más de lo que parece. Visión y percepción en la pintura fotorrealista”, en el catálogo *Hiperrealismo 1967-2012*, Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, p. 22.

pueden parecer una representación intrínsecamente impersonal²⁵⁸. Siempre ha intentado huir de las sombras dramáticas y dar una uniformidad, siempre en la medida de lo posible a las escenas que pintaba, sobre todo en las cafeterías.

«El Pop Art también tuvo un impacto positivo en Goings mientras experimentaba con el realismo en los años 60; consciente de la apropiación de las imágenes de la publicidad, los cómics y los periódicos, validó su propio interés en las imágenes de los medios de comunicación de masas y la cultura material estadounidense»²⁵⁹.

La luz y la temática costumbrista americana, y más en concreto la californiana, son los pilares en los que se levanta todo el trabajo de Goings; escenas de cafeterías congeladas en el tiempo, bodegones compuestos por menaje de cafetería y coches y camionetas estacionadas en parkings. «Mis pinturas tratan sobre la luz, sobre el aspecto de las cosas en su entorno. Forma, color y espacio existen por el capricho de la realidad; su descubrimiento y la organización es la tarea del pintor realista»²⁶⁰. Goings consigue captar la fuerte luz de California y consigue trasladar al espectador su cálida atmósfera. En su ensayo del catálogo de la exposición, *Ralph Goings: cuatro Décadas de Realismo*, el historiador de arte Edward Lucie-Smith llama a Goings, el *Vermeer* de Estados Unidos²⁶¹. Ha tenido gran interés en las mezclas de luces que resultan en las cafeterías. La mezcla de la luz matinal que entra por la ventana con la alógena del techo del restaurante; de cómo se reflejaba en la barra metálica y en el cristal de los vasos. Desde siempre se ha interesado en la naturaleza muerta; bodegones y paisajes, y nunca en la figura humana, al menos como elemento principal. Si bien es cierto, que en varias obras aparecen figuras tomando café sentadas en la barra de una cafetería, como en su obra *Diner with pink title* de 1986 (Fig. 32), o paseando por una avenida; para Goings, no son más que meros elementos de la composición; no tienen mas importancia que cualquier objeto que aparezca en la escena. De la misma forma que Tom Blackwell, utiliza la motocicleta y el automóvil como motivo para representar una parte de la identidad americana²⁶². En sus bodegones, la iconografía popular se representa con el objetivo de rescatar los objetos cotidianos de la periferia de nuestra percepción visual consagrándolos como iconos de la vida norteamericana²⁶³ (Fig. 31), de la misma forma que lo hizo el Pop art y la cultura de masas.

²⁵⁸ Ibídem , p. 22

²⁵⁹ BONITO, V. A *Goings essay, Get Real, Contemporary Realism from the Seavest Colledtion* [Duke University Museum of Art, 1998] <Extraído de http://ralphgoings.com/?page_id=425> [Consulta 18 de marzo de 2014]

²⁶⁰ Entrevista a Ralph Goings por Judith Olch Richards (10 de septiembre de 2009). Archivos de Arte Americano del Instituto Smithsonian (disco 1)

²⁶¹ SCHWALB, H. (2005). Artículo de opinión en ARTnews, febrero de 2005, p. 144 <Extraído de goo.gl/pEI4Gr> [Consulta 23 de marzo de 2014]

²⁶² LETZE, O. y KNOLL, N. S. (2013). "Celuloide al óleo. Píxeles al acrílico. El fotorrealismo en la pintura hiperrealista", en el catálogo *Hiperrealismo 1967-2012*, Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, p. 12

²⁶³ CHASE, L, (2013), Op cit, p. 23



Fig. 31. Ralph Goings. *American's favorite*. Óleo sobre lienzo, 79 x 89 cm. 1989



Fig. 32. Ralph Goings. *Diner with pink tile*. Óleo sobre lienzo. 101,6 x 152,4 cm. 1986

No trata de contarnos una historia sobre una situación o transmitirnos ninguna sensación emotiva. Se limita a mostrarnos la realidad de una escena cotidiana, sin más mensaje que lo que vemos. «Soy aficionado a los objetos, los lugares y las personas que pintan. Ellos son los habitantes ordinarios de mi mundo y están cargados de emoción visual para mí»²⁶⁴. Para Goings, la fotografía es un medio objetivo para contar la realidad, utiliza el lenguaje fotográfico en la pintura, como valoración en la profundidad de campo mediante fundidos adecuadamente situados en la composición o los reflejos brillantes de los materiales metálicos y pulidos. Para Goings, La fotografía es un mero boceto; una recopilación de información –luzes, sombras y formas– que Goings utiliza a su conveniencia. No trata de emular literalmente el referente; utiliza esa información y la transforma en el lienzo como más le conviene para el resultado buscado. De la misma forma que lo hace Estes, se sirve de multitud de fotografías seleccionando, sumando y restando elementos compositivos para llegar al resultado pretendido; selecciona una fotografía y completa la información de la escena con otras. Realiza una gran serie de fotografías del objeto o paisaje que pretende trabajar, desde diferentes ángulos, iluminaciones y perspectivas. Para Goings, la fotografía equivaldría al boceto tradicional. Trabaja a partir de una imagen bidimensional, para que a efectos visuales, el óleo la transforme en tridimensional. Al cabo de un tiempo trabajando con el referente fotográfico, la propia pintura le permite desarrollar y terminar el cuadro, sin necesidad de depender de la fotografía. De la misma forma que lo hace Estes, Goings representa su entorno de una manera imaculada y depurada. Nos muestra una realidad nueva partiendo de fracciones de imágenes fotográficas. En su obra elimina elementos que perjudican la visión de una escena perfecta e idílica; no existen ni papeles ni suciedad en sus escenas de cafetería ni cables colgando de postes de luz que perjudiquen la composición. Una vez más el fotorrealista persigue una visión hiperreal de su entorno inmediato. «Es un mundo que armoniza con su técnica impecable, realista hasta el asombro, pero quizá no del todo naturalista. Es solo la realidad levemente mejorada»²⁶⁵. En la obra *Camioneta de McDonald's* (1970) (Fig. 33), se puede observar el equilibrio de los elementos que forman la composición. Ninguna zona denota un peso pictórico mayor que el resto. Goings modula los colores y tonalidades de los distintos objetos compositivos para llegar al equilibrio visual perfecto.

²⁶⁴ Entrevista a Ralph Goings por Judith Olch Richards (10 de septiembre de 2009). Archivos de Arte Americano del Instituto Smithsonian (disco 1)

²⁶⁵ CHASE, L, (2013) Op cit, p.23

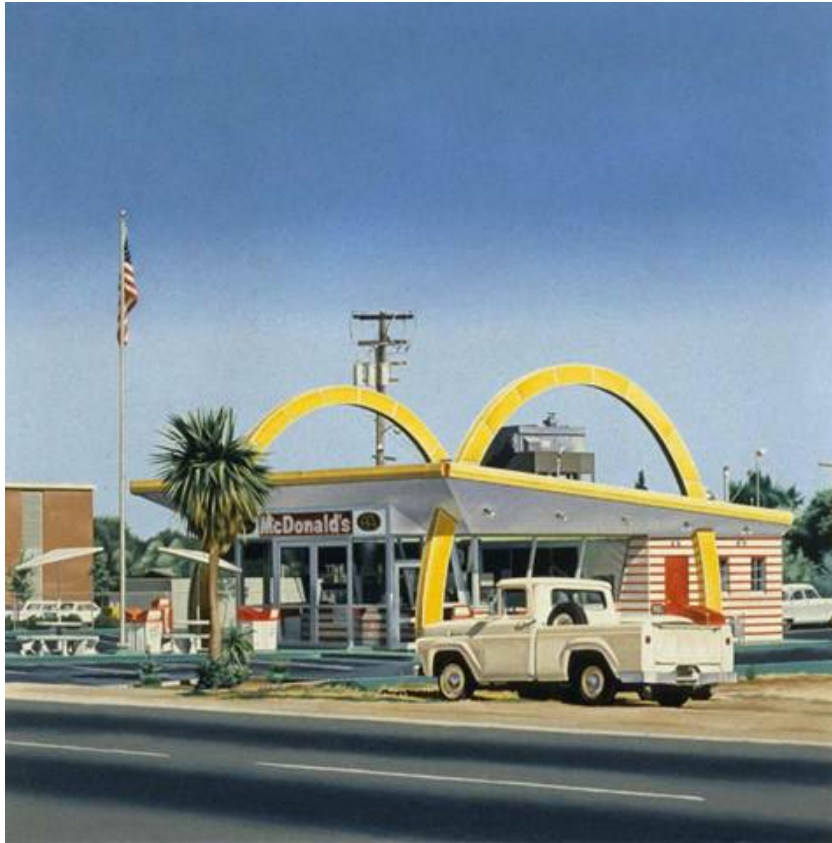


Fig. 33. Ralph Goings. *McDonalds Pickup*, óleo sobre lienzo, 104.1 cm x 104.1 cm. 1970

Para mayor exactitud en la transferencia del contorno del referente, utiliza la proyección en el lienzo con diapositiva. De esta manera dibuja a lápiz los contornos de todos los elementos que aparecen en el referente y se sirve de la fotografía impresa de la máxima calidad posible en esa época para acercarse a los tonos y la luz correctos. Aun utilizando la fotografía como método de referencia, Goings aun se servía del método tradicional de superposición de capas del oleo. Primero un manchado con esencia de trementina llenando el cuadro entero y valorando tonalidades, para luego una vez seco, continuar con capas más grasas. Valorando el conjunto de la composición como un todo. Respecto a la paleta de colores siempre ha trabajado con una paleta reducida, consiguiendo así la entonación correcta; sin que un color destaque más que otro, contribuyendo al equilibrio de la composición.

Algo que diferencia a Goings de otros fotorrealistas, es esa ausencia de tratar de evitar que la superficie del cuadro sea lisa como una fotografía. La obra de Goings si se observa de cerca, se pueden atisbar las marcas y la dirección de los pinceles, así como gotas, manchas y elementos ajenos a la temática y a la obra propiamente dicha, pero que le confieren un alma y una riqueza que no conseguiría de otro modo. Sin embargo, pese a estas formas expresivas accidentales, es totalmente partidario de evitar cualquier método personal y subjetivo:

«Quiero que la imagen hable por sí misma, y personalmente no me entrometo en el tema más de lo necesario para producir la imagen. (...) Me gusta animar a los accidentes. (...) las cosas suceden y cambian a veces, incluso la dirección de una pequeña parte de la la pintura podría cambiar. Con suerte, con los años, he refinado todo ese proceso. No he sido consciente de ser más expresivo»²⁶⁶.



Fig. 34. Ralph Goings. *Quartet*. Óleo sobre lienzo. 55,9 x 82,5 cm. 2006

DON EDDY

Don Eddy nació en una familia de clase trabajadora en Long Beach, California, el 4 de noviembre de 1944. Don trabajó en el taller de chapa y pintura de su padre, violinista frustrado por un accidente doméstico que le seccionaría el dedo. En este taller fue donde aprendería a pintar adornos en coches y bicicletas, tan de moda por esa época, adquiriendo una gran destreza con el aerógrafo. Durante un tiempo se dedicaría a barnizar pianos, donde en este breve periodo de tiempo adquiriría un gran conocimiento sobre todo tipo de barnices. Más tarde abriría una tienda de tablas de surf, *Eddy Surf Boards*, donde se dedicaría a fabricarlas y a pintarlas. Toda esta trayectoria profesional es lo que le llevaría finalmente a tratar los temas cotidianos y encauzaría su manera de trabajar en la pintura. La pasión que demostraba con el mar comenzó en esta época, que más tarde sería un tema recurrente en sus

²⁶⁶ Entrevista con Louis Zona, 2004. <Extraído de goo.gl/qb9png > [Consulta el 23 de marzo de 2014]

obras²⁶⁷. En 1964, abandona California y se traslada a Hawái, para ingresar en la Universidad Estatal de Manoa, en Honolulu, donde obtiene un Master en Arte. En la Universidad de Hawaii, daban mucha libertad a los estudiantes en sus diferentes formas de expresión. A pesar de esto, el expresionismo abstracto se imponía por casi todos los profesores de arte. No conforme con esto, Eddy comenzó a experimentar otros caminos de representación. Jean Charlot²⁶⁸, artista y profesor en la universidad, ofreció a Eddy la posibilidad de experimentar esos caminos diferentes que Eddy buscaba. Para Charlot, los artistas no debían romper con el pasado de la historia del arte, sino continuarla; abogaba por la creatividad a partir de la tradición. Esta forma de ver el arte abrió las mentes de sus estudiantes, permitiendo que buscaran inspiración e influencias de otros artistas de la historia del arte y anclarse en una única opción creativa y expresiva que ofrecía la abstracción. Muy influenciado por Charlot, Eddy comenzó a desarrollar su talento e investigar sobre el *trompe l'oeil*, algo que sin duda le traería dificultades dentro de la sociedad artística del momento, ya que estaba obsoleto. Eddy miró más allá de la abstracción tan fuertemente impuesta por el mundo de arte en ese momento para desarrollar sus propias propuestas. Con el gran conocimiento que adquirió respecto a las técnicas de representación, conocimientos académicos de la tradición pictórica y su carácter poco conformista, acabó aterrizando en el movimiento fotorrealista. No ha habido ninguna diferencia sustancial entre los fotorrealistas y Don Eddy hasta que H. W. Janson²⁶⁹, importante historiador de arte, escribió sobre Eddy en su segunda revisión del texto "*History of Art: A Survey of the Major Visual Arts from the Dawn of Time to the Present Day*" (1977), donde incluyó el análisis del movimiento fotorrealista; eligió a un solo artista y una única imagen como representación del movimiento. Este artista fue Don Eddy y su obra *New shoes for H*, (1974) (Fig. 35).

²⁶⁷ The ArtregisterPress' first publication <Extraído de goo.gl/29pGcz >

²⁶⁸ Louis Henri Jean Charlot, (1898-1979) fue un pintor francés nacido en París, activo en México y en los Estados Unidos. En 1949, se dedicó a impartir clases de arte en la Universidad de Manoa en Hawaii.

²⁶⁹ Horst Woldemar Janson (1913- San Petersburgo, 1982- Zurich). Especialista en escultura renacentista, presidente y profesor del departamento de arte, Universidad de Nueva York, 1949-1979. <Extraído de goo.gl/csDvHi> [Consulta 12 de mayo 2014]



Fig. 35. Don Eddy.
New Shoes for H. Acrílico sobre lienzo. 111,7 x 121,9 cm 1974

En las primeras etapas de la obra de Eddy, exhala un carácter inconformista y muy influenciado por el Pop-art. Eddy representa ideas altamente políticas y cargadas de crítica social, algo un tanto extraño en el movimiento fotorrealista. Un ejemplo claro es el cuadro *Angels of Destruction*, de 1967, (Fig. 36), obra que ha sido destruida. Este cuadro fue creado como postura totalmente contraria a la guerra de Vietnam. La representación de Eddy no solo hace alusión a la ferocidad e la guerra, también hace reflexión sobre el mundo del arte en la época. Hace una clara referencia a la intención y manera de mostrar la bandera estadounidense que Jasper Jons que ha utilizado incansablemente en sus obras²⁷⁰.

²⁷⁰ The ArtregisterPress' first publication <Extraído de goo.gl/29pGcz>[Consulta 13 de abril 2014]



Fig. 36. Don Eddy.

Angels of Destruction. Técnica mixta sobre lienzo. Medidas desconocidas (destruido).1967

Más tarde se inclina por otra forma de representación, una serie de obras llamadas *recortes*. Marcaron una respuesta a las obras basadas en la representación de objetos, con una gran influencia de artistas como Magritte y Duchamp. Influenciado por los principios del surrealismo, Eddy utiliza estos *recortes* como analogía entre lo verbal y visual. La exploración sobre esos *recortes* le llevó a un fructífero desarrollo de su técnica. Eddy comienza a poner en duda las huellas personales propias del expresionismo abstracto y de la subjetividad como expresión, por lo que optó por la utilización de su aerógrafo como un medio para evitar cualquier gesto visual que pudiera distraer al espectador; reduciendo la obra a pura imagen fotográfica. Empieza con la obra *Prodigal Son Cycle: There is no Escape* (1968) (Fig. 37 y 38), a partir de la fotografía como referente; hasta entonces se había valido de referentes de la naturaleza -pintura del natural- o de su propia imaginación. Desde este momento incorporaría la fotografía como herramienta fundamental en el proceso creativo de su obra.



Fig. 37. *Prodigal Son Cycle: There is no Escape*. Acrílico sobre tabla. 91,4 x 60,9 cm. 1968

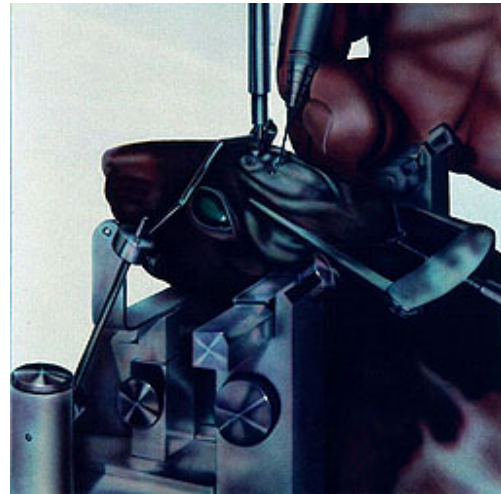


Fig. 38. *The Rat*. Acrílico sobre lienzo. 121,9 x 121,9 cm. 1969

La respuesta de Eddy a todas estas influencias, fueron un grupo de nuevas pinturas, en las que destaca *The Rat*, (1969). Una obra con un alto nivel de sarcasmo y con una clara influencia del Pop. La referencia fotográfica de esta pintura provenía de una revista científica; era una rata sometida a experimentos científicos. Con la impresión de miles de copias de dicha revista, convertían al referente escogido por Eddy en un producto comercial. Algo que utilizó Eddy para hacer una burla a la sociedad del momento. Con esta obra logra un gran avance técnico; comienza a experimentar con la superposición de veladuras.

A partir de este momento, abandona las técnicas tradicionales de la pintura para desarrollar un sistema que dependía de la aplicación de tres colores (verde ftalocianina, tierra siena tostada y púrpura dioxacina) aplicados en capas muy delgadas. A lo largo de su trayectoria profesional ha estado experimentando tomando de base este descubrimiento. Más tarde hallaría en la fotografía puramente turística todo un mundo de referencia para su trabajo. Tanto en su etapa fuertemente influenciada por el Pop y en su etapa fotorrealista, la motivación de Don Eddy ha sido la *American way of life*; apropiándose una vez más de la iconografía del Pop como estereotipo de consumo. El tema del automóvil es recurrente en su temática, donde utiliza la abstracción como elemento compositivo en los reflejos de las superficies pulidas, partes de los vehículos donde aparecen reflejadas otras escenas, como en el cuadro *Harley Hub* (1970) (Fig. 39), donde emplea un recurso ya utilizado desde el siglo XV por Jan van Eyck en *El matrimonio de Arnolfini* (1434) (Fig. 30) y por Richard Estes. Los detalles de esta abstracción reflejada, apenas se distinguen. «Es un detalle del parachoques que un cuadro realista rechazaría igualmente por sí mismo y por el mundo exterior»²⁷¹.

²⁷¹ SAGER, P. (1986). Op cit, p. 58

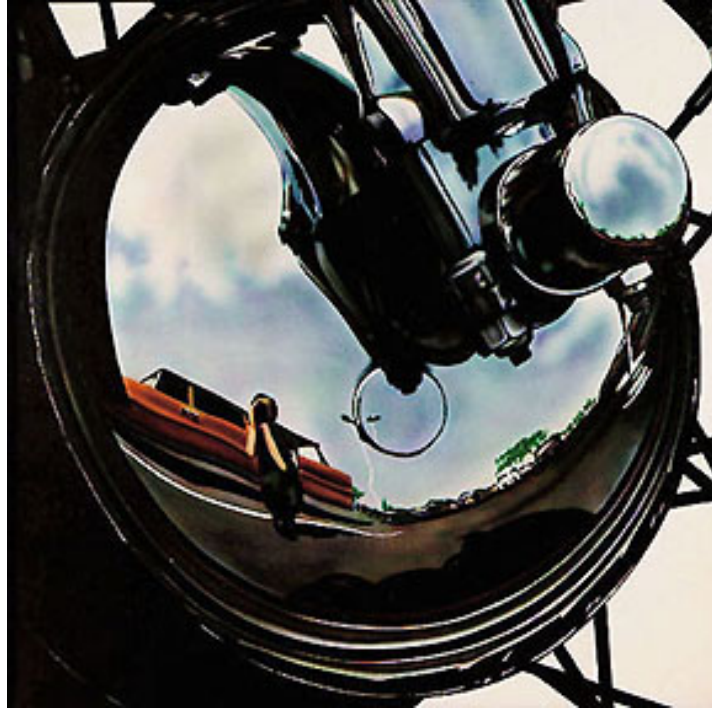


Fig. 39. Don Eddy.
Harley Hub, Acrílico sobre lienzo 71 x 71 cm. 1970

También centra su interés en las naturalezas muertas, sobre todo en los reflejos y brillos de cristal, potenciando los efectos de la luz²⁷² y valorando las interacciones compositivas de los objetos expuestos en los escaparate²⁷³. Eddy realiza fotografías independientes de cada objeto y los reflejos perfectamente enfocados para luego formar una composición equilibrada. Al contrario que Estes, a Eddy no le interesa la verosimilitud de la realidad, sino el equilibrio de la composición de la escena mediante el uso del color²⁷⁴. Frecuentemente adopta el formato del soporte de políptico, donde yuxtapone imágenes en relación poética entre sí o *ecosistemas*, que es como el artista llama a estas conexiones de los objetos y la estructura²⁷⁵. La obra de Eddy nos muestra una reticulación del objeto representado en cuadrados visuales que dan respuesta a la cuadrícula de la imagen fotográfica y del lienzo durante el proceso técnico. El objeto se fracciona repetidamente y se observan las superposiciones en el espacio²⁷⁶ (Fig. 40).

²⁷² LETZE, O. y KNOLL, N. S. (2013). Op cit, p. 13

²⁷³ CHASE, L., (2013). Op cit, p. 25

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 25

²⁷⁵ GARCÍA, A. (2014). *Hiperrealismo 1967-2012. Historia del fotorrealismo, características y los principales pintores* <Extraído de goo.gl/ssp4mK > [Consulta 14 de abril 2014]

²⁷⁶ SAGER, P. (1986). Op cit, p. 58

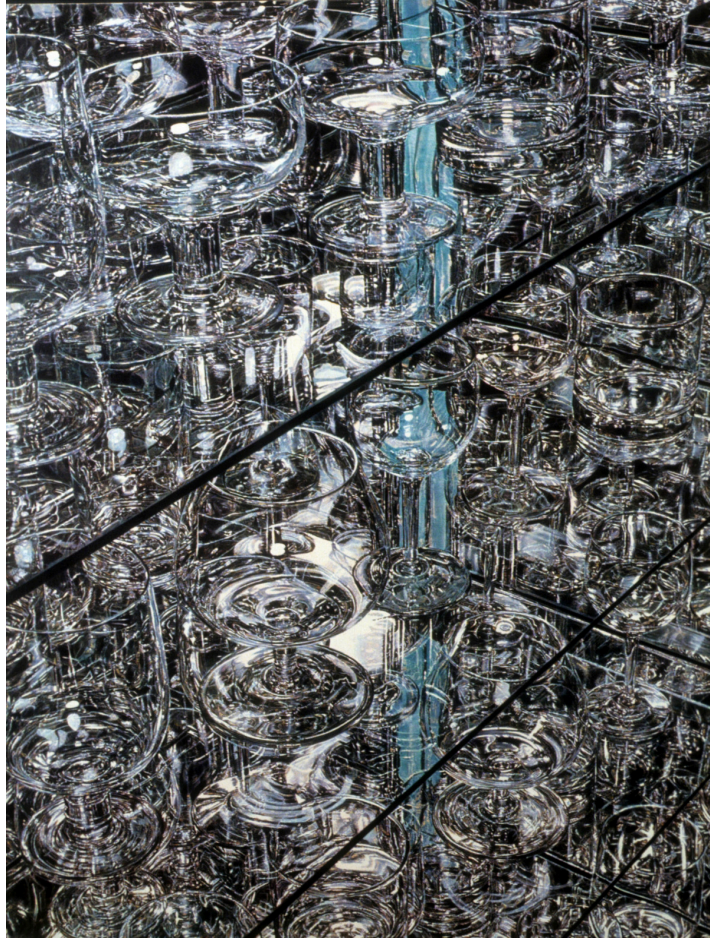


Fig. 40. Don Eddy, *G-III*, acrílico sobre lienzo, 185 x 121 cm. 1979



Fig. 41. Don Eddy, *Sin título (4 VW's)*, Acrílico sobre lienzo, 167 x 241 cm. 1971

Eddy nace, al igual que Goings, bajo la luz de California. Esta atmósfera se ve reflejada en el uso del colores muy duros y directos, ya sean claros u oscuros²⁷⁷. En su proceso de producción parte de fotografías en blanco y negro, algo inusual entre los fotorrealistas, eligiendo los tonos con criterios naturalistas o bien, adaptándose al equilibrio compositivo de la escena. Traslada el motivo al lienzo mediante retícula y superpone capas de pintura mediante aerógrafo; técnica aprendida en el taller de tablas de surf²⁷⁸.

CHUCK CLOSE

Nacido el 1940, en Monroe, Washington. Hijo de padre fontanero y chapista, y de madre profesora de piano. Estudio arte en la universidad de Yale donde, y como casi la mayoría de sus compañeros fotorrealistas, sentía predilección por el arte dominante en ese momento, el expresionismo abstracto. Era gran admirador de pintores como De Kooning y Arshile Gorky. Después de pasar un tiempo en Europa con la beca Fulbrights, se instala en Nueva York inmediatamente después de haber estado dando clases por un breve periodo de tiempo en Massachussets. En su etapa de expresionista en la facultad, necesitaba reinventar el método de trabajo en cada cuadro que realizaba; quizá fuera esta una de las razones por la que necesitaba un cambio drástico en su pintura. En Nueva York (1967), es dónde se reinventa así mismo y abandona definitivamente el expresionismo abstracto; dominado por la indecisión y el hastío decide autolimitarse en cuestiones técnicas y conceptuales²⁷⁹.

Mientras sus compañeros fotorrealistas han dedicado toda su trayectoria a realizar escenas de cafetería, paisajes urbanos y vehículos, Close opta por algo muy diferente, el retrato. Escoge modelos totalmente anónimos, huyendo significativamente del simbolismo que tanto pretendía el Pop Art. Como dice Close: «Quiero que las imágenes anónimas, pero tienen que ser importante para mí, pero no quiero que sea reconocido como la gente famosa, voy a ir fuera del mundo del arte»²⁸⁰. El género del retrato ha mantenido a lo largo de la historia del arte, una visión subjetiva y particular del artista donde la deformación y la anamorfosis han pervertido su singularidad, arrebatando su fundamento epistemológico. Close, revierte y cuestiona este pensamiento ofreciendo «un anti-retrato con aspecto de retrato»²⁸¹. Esto es, en apariencia, sus obras ofrecen gran claridad en la mimesis de la realidad y un potente naturalismo descriptivo, sin embargo, es en el proceso creativo y técnico donde niega cualquier atisbo de tradicionalismo académico. Para Close, «la búsqueda de un proceso de negación de la propia identidad, significaba un paso más para el control absoluto de la obra»²⁸². Causó una gran impresión al público y a

²⁷⁷ CHASE, L (2013) Op cit, p. 25

²⁷⁸ Ibídem, p. 25

²⁷⁹ MOLINA GONZÁLEZ, J. L. (2000). "Chuck Close o la expansión del género" en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Arte*, N° 13, p. 293

²⁸⁰ Entrevista por Judd Tully para el Archivo de Arte Americano de la Institución Smithsonian. 14 de mayo de 1987.

²⁸¹ MOLINA GONZÁLEZ, J. L. (2000) Op cit, p 290.

²⁸² Ibídem, p 291

los críticos desde su primera exposición en la *Bykert Gallery* de Nueva York en 1968, donde mostraba enormes retratos (*heads*²⁸³) de medidas exorbitadas. Desde ese momento su carrera iría en ascenso continuo.



Fig. 42. Chuck Close. *Susan*. Acrílico sobre lienzo. 254 x 228, 6 cm. 1971

Para Close, la fotografía es más exacta que la propia visión humana. La fotografía –como para todo fotorrealista– es un medio imprescindible para congelar un instante de la realidad y poder detenerse a contemplarla si alteraciones. En su obra trata problemas como la percepción del espectador y la distancia focal²⁸⁴. Close no parte de la realidad sino que la aborda indirectamente a través de la fotografía que proyecta sobre el lienzo; quiere traducir la información que ofrece la fotografía mediante la pintura. La importancia radica en el proceso perceptivo²⁸⁵. La diferencia entre nuestra percepción visual natural y el registro mecánico de la cámara fotográfica aparece en el cuadro como síntesis de la realidad. La vista se acomoda a

²⁸³ Como llama él a sus retratos.

²⁸⁴ Es la distancia del centro de la lente a la imagen que forma de un objeto situado a distancia infinita.

²⁸⁵ MOLINA GONZÁLEZ, J. L. (2000) Op cit, p. 290

determinados puntos o detalles individuales en primer o segundo plano, pero nunca a la totalidad del campo visual; solo la fotografía corrige este problema, permitiendo la consolidación del momento y de la imagen. La fotografía le permite alejarse totalmente del retrato tradicional y acercarse al primer plano fotográfico, bebiendo del gesto objetivo de las fotografías clínicas o policiales²⁸⁶(Fig. 42). Son cabezas con carácter, pero sin que se pueda conocer nada sobre el modelo retratado. No tienen un contenido emotivo ni una idea de fondo. Es todo superficie. Close, sustituye el lenguaje subjetivo y particular del expresionismo por una visión en la que la huella personal queda totalmente anulada por los métodos técnicos utilizados. Utiliza el aerógrafo para este fin, de esta manera consigue una superficie homogénea y lisa propias de la imagen fotográfica, dotando a la pintura una imitación verosímil de los difuminos de los tonos de color; permitiendo degradados muy suaves y consiguiendo en la pintura esos desenfoques que ofrece la profundidad de campo de los objetivos de las cámaras fotográficas. De hecho, utiliza una cuchilla de afeitar para eliminar cualquier exceso de pintura, tratando así, emular la superficie lisa de la fotografía. En el proceso utiliza una cuadrícula con celdas donde ningún punto es significativo, adquiere un equilibrio tonal en toda la superficie. Todos los puntos adquieren el mismo interés y dedicación por parte del artista. El método utilizado era el de retículas (grid)²⁸⁷. Trazaba a escala una serie de retículas o celdas a escala con el referente fotográfico, donde iba completando con pintura una por una de una manera sistemática. Se alejaba totalmente del método tradicional de pintura por capas y la valoración en conjunto de la superficie. Respecto al color, Close utiliza una paleta extremadamente reducida; precisando únicamente de los colores primarios (magenta, amarillo y azul Prusia) e intenta utilizar la menor cantidad de materia pictórica posible. Con la superposición de capas semitransparentes de los colores primarios obtiene el resultado final como si de una máquina de imprimir se tratara. El modo de tratar la pincelada es extremadamente sutil. Como dice Close:

«Es un poco como si un arquitecto tomara un ladrillo como unidad. No hay nada del ladrillo que diga nada sobre qué tipo de edificio construirá. Si los pones de una manera podrías crear una catedral. Si o haces de otra, podría ser una gasolinera. No hay nada en la unidad por sí misma cargada de significados ni símbolos. Eso es lo que me atrae²⁸⁸».

²⁸⁶ SAGER, P. (1986). Op cit, p. 52

²⁸⁷ Del inglés, rejilla, entramado

²⁸⁸ Entrevista por Judd Tully para el Archivo de Arte Americano de la Institución Smithsonian. 14 de mayo de 1987.



Fig. 43. Chuck Close,
Proceso técnico por superposición de capas con colores primarios.

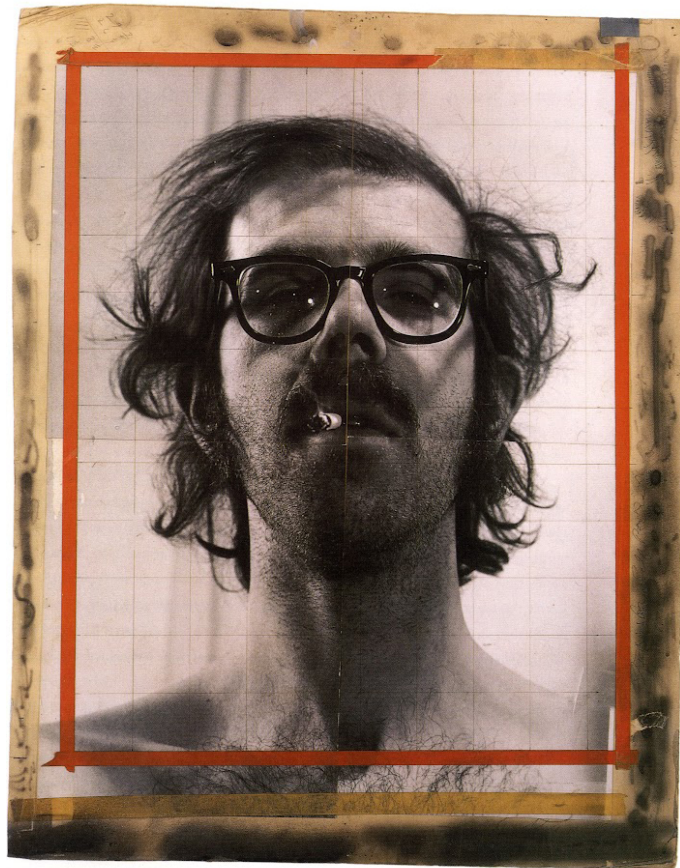


Fig. 44. Chuck Close,
Preparación del referente fotográfico por medio de retículas. 1968

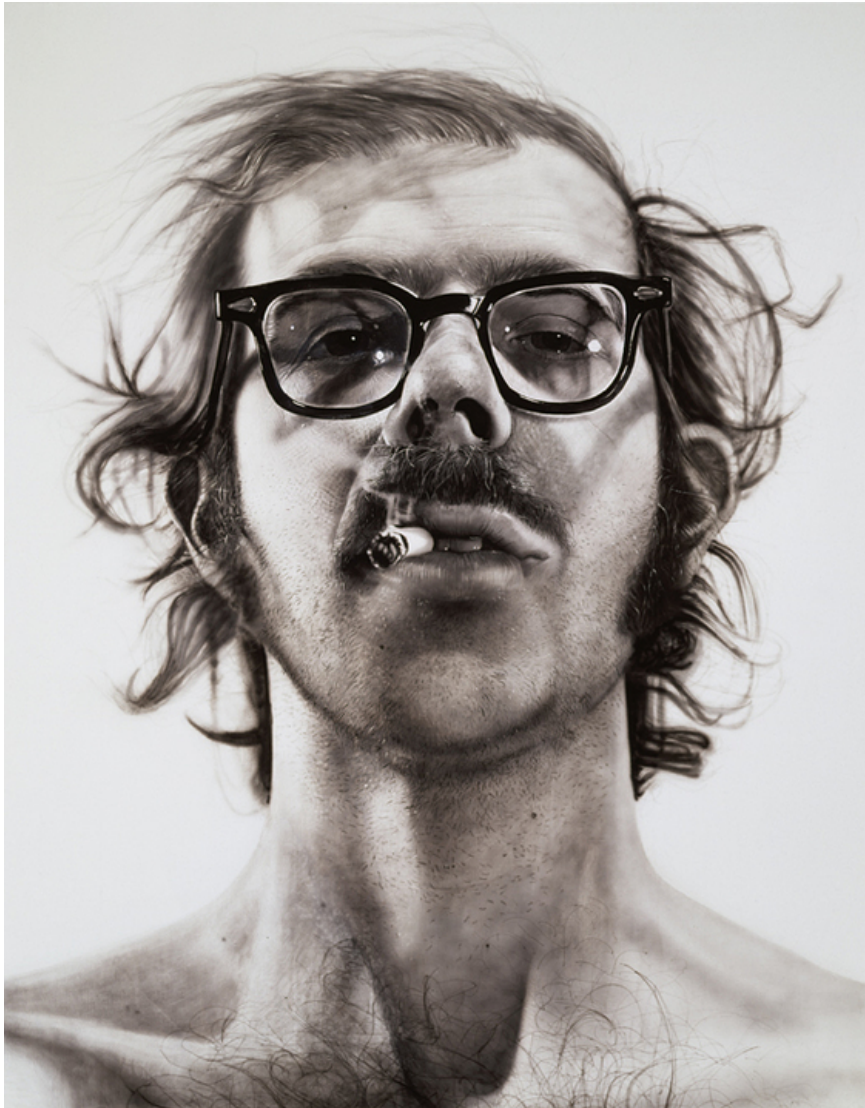


Fig. 45. Chuck Close. *Big Self-Portrait*. Acrílico sobre lienzo. 273 x 212 cm. 1967-68

Close ha evolucionado significativamente desde sus comienzos hasta la fecha actual. Siempre he escogido como tema el retrato catalítico, pero le ha dado un tratamiento y enfoque diferente con el paso de los años. A partir de 1974, comienza una manera diferente de expresión en su búsqueda por la deshumanización del arte. Con la serie Robert, la cuadrícula que utilizaba en su proceso técnico se ve unificada en el resultado final, mostrando una apariencia digital. A partir de entonces, sus retratos adoptan una doble interpretación; la referencia del modelo representado y la deshumanización del individuo en el sistema social y cultural²⁸⁹ (Fig. 43). Siempre utilizando la retícula, ha conseguido sintetizar y resumir cada celda o espacio de la superficie en zonas de color puro; sin mezclas, de una forma totalmente abstracta. Con este método, vemos el retrato claramente formado como

²⁸⁹ MOLINA GONZÁLEZ, J. L. (2000) Op cit, p 291

resultado de esa mezcla visual de colores desde una distancia prudencial. Desde la corta distancia, únicamente vemos masas de color sin ningún sentido aparente. Es tal su obsesión por recurrir a la objetividad fotográfica e impersonal que su obra resultante estimula la visión del espectador mediante símbolos codificados e informativos reconocibles por cualquier público occidental. Zonas independientes de colores planos se organizan de una forma global y completa en la retina del ojo, formando en la percepción del espectador, una imagen completa.



Fig. 46. Preparación del referente por medio de retículas. 2008

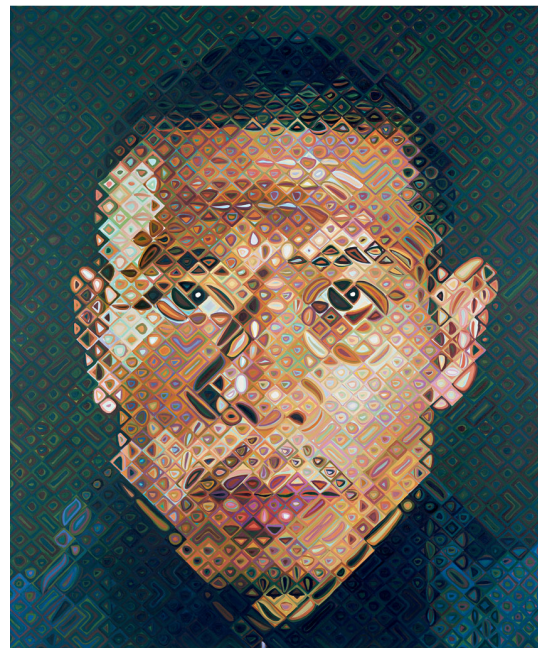


Fig. 47. Chuck Close, Zhang Huan I fotográfico, óleo lienzo, 257,8 x 213,4 cm. 2008

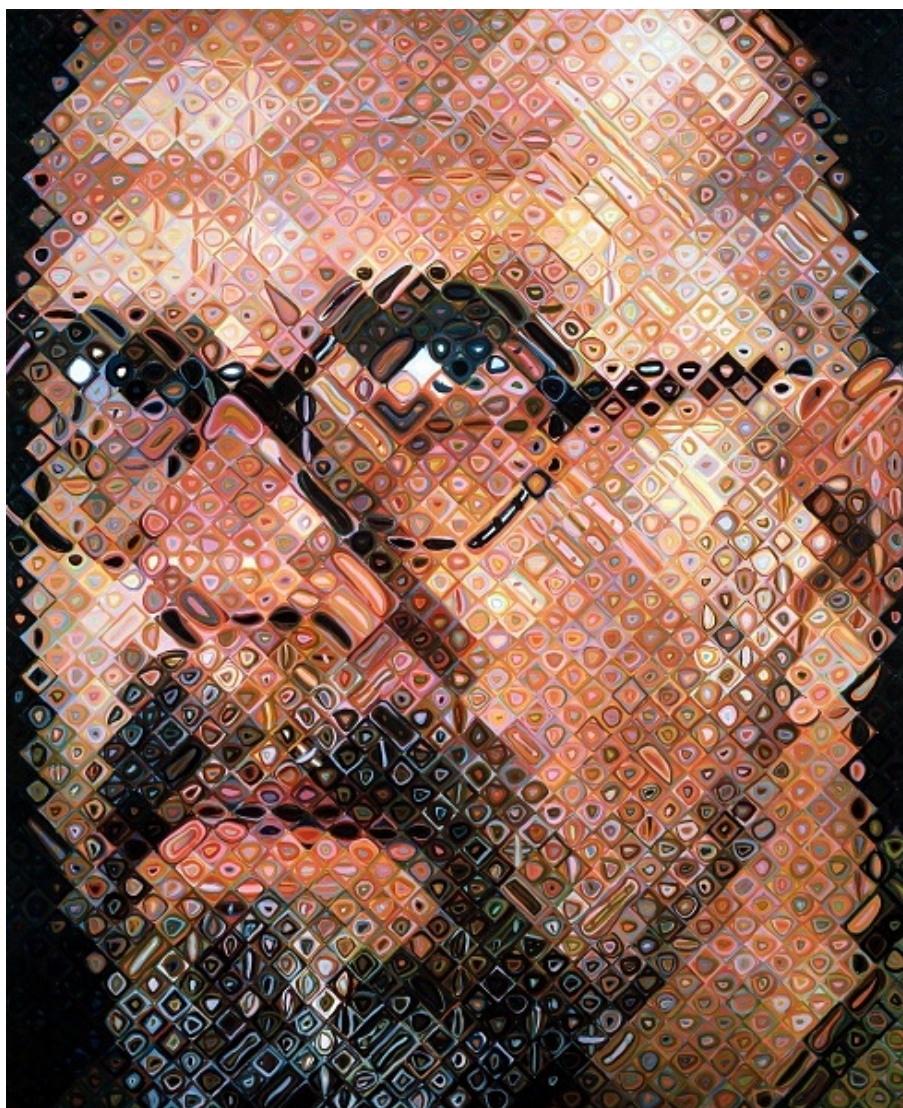


Fig. 48. Chuck Close. *Self-Portrait*. Óleo sobre lienzo. 259 x 313,4 cm 1997

BEN SCHONZEIT

Nace en 1942, en Brooklyn, Nueva York. Dentro del fotorrealismo, Ben Schonzeit es la cara opuesta a Close. Como temática se centra en el objeto cotidiano y colorista²⁹⁰. A diferencia de otros fotorealistas, la obra de Schonzeit no se limita a la representación objetual de su entorno, además, lanza una crítica muy sutil a la sociedad de consumo. Como dice Meisel: «Ya entonces no estaba seguro de si los fotorrealistas adoptan siempre semejante perspectiva crítica, pero sí me parecía que sus cuadros pueden servir de estímulo para una percepción crítica²⁹¹». Como todo fotorrealista, utiliza el referente fotográfico como punto de partida; «la verosimilitud de mis pinturas a las fotografías no me

²⁹⁰ LETZE, O. y KNOLL, N. S.(2013) Op cit, p. 14

²⁹¹ MEISEL, L. K. (2013). “¿Quién es un fotorrealista?” en en el catálogo *Hiperrealismo 1967-2012*, Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, p. 42.

interesa. La fotografía para mí presenta ideas para pintar; es una lente a través de la cual puedo ver el mundo²⁹²». El colorido y la estratificación de sus obras recuerda al collage y a los fotomontajes dadaístas. Schonzeit divide la composición de sus cuadros en diferentes planos y sectores muy bien diferenciados, mediante cortes extremos similares al fotomontaje, todo ello traducido a la pintura. La extrañeza que producen sus cuadros no solo radica en la diversidad de objetos y su aparente ausencia de relación entre ellos, si no en la óptica utilizada²⁹³. Esta óptica corresponde con el objetivo de una maquina fotográfica; es de esta manera como diferencia los diferentes planos en la composición. El ojo oscila entre diferentes planos, entre el primer plano y el fondo, cambiando continuamente su enfoque; entre una cercanía nítida y una lejanía o profundidad desenfocada y borrosa. Schonzeit muestra este juego en su obra, imitando la profundidad de campo de las maquinas fotográficas, desenfocando el objeto que desea colocar en segundo plano y enfocando el objeto del primer plano. Los objetos que aparecen en la composición de sus cuadros no tienen ninguna relación entre si, pero si muestra claramente el lugar que ocupan en el espacio.

«El sistema de relación espacial y armónico de la perspectiva del realismo clásico ha saltado violentamente en estos cuadros de mutación de la realidad a un ámbito pictórico manipulable fotográficamente, en el que los objetos han perdido su acostumbrada fuerza de gravedad y sus medidas normales».²⁹⁴

En el proceso técnico, utiliza el aerógrafo con gran virtuosismo en la oscuridad sobre diapositivas proyectadas, sin escala ni dibujo previo, únicamente ayudándose con plantillas para marcar las divisiones de las zonas de color. El principio del autor, viene determinado de una interproyección y se comporta de diferente forma en cada obra. En el cuadro *Dr. Joe Joke* (1971) aparecen unos cigarros puros y unas velas. Las velas son en relación con los puros, desmesuradamente pequeñas. Pero con el juego de planos que realiza Schonzeit, percibimos que las velas están inequívocamente en primer plano y los puros de fondo. Juega con la relación tamaño-espacio. Al igual que su obra *Sugar* (1972) (Fig. 49) evocando las curiosidades turísticas que impiden ver el paisaje de fondo; donde los sobrecitos se ven enormes y quedan en primer plano y el paisaje queda desenfocado, mas pequeño y en el fondo. Con palabras de Schonzeit: «Cuando me decido por un fondo, cubro totalmente el primer plano con cinta adhesiva y por el momento me limito a bosquejarlo, con una imprecisión mayor que el primer plano. Aquí es donde intento crear el auténtico espacio del cuadro»²⁹⁵. El objeto mayor (los rascacielos y autobuses que aparecen en los sobres), queda reducido a un tamaño menor; y el envoltorio de azúcar, aumentado a un tamaño desproporcionado.

²⁹² Entrevista por Sara Tasin para la Holden Luntz Gallery, Noviembre de 2016. <Extraído de goo.gl/27aYlx >[Consulta el 10 de enero de 2017]

²⁹³ SAGER, P. (1986). Op cit, p. 54

²⁹⁴ Ibídem, p. 55

²⁹⁵ MEISEL, L. K. (2013) Op cit, p. 42.



Fig. 49. Ben Schonzeit. *Sugar*. Acrílico sobre lienzo. 244 x 305 cm. 1972

El tema de Schonzeit lo constituye sin lugar a dudas, sus cambios focales y la continua variación de la escala; jugando así con la percepción del espectador²⁹⁶. «En mis pinturas y fotografías retengo un momento del incesante cambio de de los enfoques visuales. Este momento es comparable a la profundidad de campo de la lente de una cámara»²⁹⁷ (Fig. 50). Toma elementos de las exposiciones cromáticas del expresionismo abstracto, de los artículos consumistas del Pop art, de las combinaciones surrealistas y del fotomontaje dadaísta. Schonzeit combina la fotografía, la experiencia vital y la relación humana con la cultura popular y los medios de masas; televisión e imágenes filmicas, donde los cortes de y imagen y montajes, zooms y virajes cromáticos en la producción son empleados como lenguaje expresivo.

Schonzeit bloquea nuestra curiosidad óptica con la manipulación de los planos cromáticos. Además de servirse del lenguaje fotográfico como medio de expresión en sus pinturas, al pintor le interesa la congelación del tiempo. El instante que ofrece la cámara fotográfica. «Quisiera tomar mis objetos del instante, de cosas que ya mañana se desmoronarán otra vez»²⁹⁸.

²⁹⁶ SAGER, P. (1986). Op cit., p. 55

²⁹⁷ MEISEL, L. K. (2013) Op cit, p. 42.

²⁹⁸ SAGER, P. (1986). Op cit., p. 60.



Fig. 50. Ben Schonzeit. *Donuts*. Acrílico sobre lienzo. 152 x 182,9 cm. 1973

AUDREY FLACK

Nace en Nueva York, en 1931. Ya desde pequeña denotó una gran afición al dibujo y a la observación de los pequeños detalles. Formulaba intuitivamente el claroscuro de una manera sorprendente. Admiraba a artistas como Picasso y Juan Gris, que supusieron una gran influencia en sus obras tanto expresionistas en sus comienzos como fotorrealistas. Estudió arte en la Universidad de Yale en 1952, y en el Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York, un año después²⁹⁹. Se relacionó con un grupo de expresionistas en su época de estudiante, entre ellos estaba Jackson Pollock. De su admiración profunda hacia Pollock; se vislumbra una huella intelectual en la obra de Flack, que por aquel entonces se enfocaba en el expresionismo abstracto³⁰⁰. En estos cuadros expresionistas, como *Autumn sky* (1953) (Fig. 51), se puede percibir una serie de planos diferenciados por diferentes tonalidades, llevando inherente una gran influencia del cubismo en la construcción y deconstrucción de la composición y proceso de la obra. Este proceso de trabajo será también utilizado en la obra fotorrealista que Flack

²⁹⁹ Website de Audrey Flack <Extraído de <http://www.audreyflack.com/bio/>> [Consulta 6 de junio de 2014]

³⁰⁰ Entrevista por Robert C. Morgan para el Archivo de Arte Americano de la Institución Smithsonian. 16 de febrero de 2009.

realizará unos años más tarde. «Pero mis pinturas fotorrealistas se basan en la abstracción expresionista y el espacio cubista. La única. Soy la única que hace eso de todos los fotorrealistas»³⁰¹.



Fig. 51. Audrey Flack. *Autumn Sky*. Acrílico sobre lienzo. 66 x 48,2 cm. 1953

Audrey Flack fue la primera fotorrealista en entrar en la colección del Museo de Arte Moderno en 1966. Esto ocurrió mucho tiempo antes que el fotorrealismo comenzase a triunfar en el mercado americano. El fotorrealismo de Flack se basa en la superficie. Consigue una ilusión espacial en una superficie lisa como una fotografía. Es un concepto de reciprocidad sobre la superficie y la materia sobre la base de la materialidad de la pintura. Para Audrey Flack la pintura es como una manifestación material de la propia capacidad sensorial de absorber todos los estímulos visuales de la realidad³⁰². Tiene una enorme destreza para el estudio y ejecución de los detalles. Los elementos que forman las composiciones de Flack forman parte de un todo; no se pueden separar por que están relacionados entre si de una manera precisa. Las pinturas de Flack se diferencian mucho de las pinturas de Close. Los dos pueden ser analizados desde la posición de la semiótica, es decir, el sistema de señales que repercuten en relación el uno al otro, pero no están particularmente preocupados con la estructura. Flack nunca ha tenido el rigor conceptual de Close, pero puede construir una composición de la forma más razonada y articulada sin caer en la trampa de la complacencia ilusionista.

La temática de Flack tiende a idealizar lo femenino, además de una relación icónica de la historia y el significado de los ideales de la mujer. Estos ideales se

³⁰¹ *Ibíd.*

³⁰² *Ibíd.*

ven representados en objetos de consumo cotidianos y personales³⁰³. Es una artista que ha tenido siempre en cuenta la tradición histórica del arte; algo muy necesario en el momento, ya que muchos artistas posmodernistas renuncian a dicha tradición y dejan de lado los ideales que los hicieron crecer. Los temas de Audrey Flack son muy personales, se hace eco del pasado y de sus vivencias, apoyada por un sentido fuertemente feminista y a la vez tradicional, académicamente hablando. En su serie *Vanitas*, nos muestra un conjunto de objetos unidos por una carga emocional y asociados de una forma alegórica. También emplea temas religiosos, valiéndose de la escultura barroca española del siglo XVII (Fig. 52 y 53). Al igual que el retrato de monumentos turísticos convirtiendo su obra en *kitsch*³⁰⁴.



Fig. 52. Audrey Flack. *Macarena Esperanza*. Acrílico sobre lienzo. 116,8x167,6 cm. 1971.



Fig. 53. Audrey Flack. *Macarena of Miracles*. Acrílico sobre lienzo. 116,8x167,6 cm. 1971

Su método de trabajo es la cuadrícula y la proyección fotográfica; fue una de los primeros artistas en utilizar la diapositiva. En muchas ocasiones parte de un referente fotográfico en blanco y negro, transformándolo en una pintura de una gran variedad de matices de color. Emplea el aerógrafo para obtener una superficie totalmente lisa y poder superponer los diferentes planos que busca en sus composiciones; empleando un lenguaje fotográfico sin llegar a renunciar la condición espacial y de percepción³⁰⁵ (Fig. 54).

³⁰³ LETZE, O. y KNOLL, N. S. (2013). Op cit, p. 15

³⁰⁴ SAGER, P. (1986). Op cit., p. 59

³⁰⁵ CHASE, L., (2013). Op cit, p. 28



Fig. 54. Audrey Flack. *Queen*. Acrílico sobre lienzo. 203,2 x 203,2 cm. 1977

JOHN SALT

Salt nace en Inglaterra, Birmingham, en 1937. Se formó en la Escuela de Arte en su ciudad natal durante la década de los 50 (1952-1958) en la especialidad de diseño. Ingresó como docente en 1960 en el Colegio de Arte Stourbridge, hasta que en 1966 se traslada a Estados Unidos e ingresa en el Maryland Institute of Arts, en la ciudad de Baltimore³⁰⁶. Es aquí donde desarrolla todo su potencial estilístico, uniéndose al movimiento fotorrealista. Al trasladarse a Estados Unidos, encontró una nueva motivación en el trabajo de la fotografía documental de Garry Winogrand³⁰⁷ y Lee Friedlander³⁰⁸. Quedo fascinado por la estética de la distancia con el objeto representado y su forma aséptica de

³⁰⁶ <Extraído de goo.gl/i5tJ2h> [Consulta 20 de junio de 2014]

³⁰⁷ Garry Winogrand, (nacido el 14 de enero de 1928, Bronx, Nueva York, EE.UU.-murió el 19 de marzo de 1984, Tijuana, México), fotógrafo de la calle estadounidense conocido por sus imágenes espontáneas de personas en público comprometidas en la vida cotidiana, particularmente de los neoyorquinos durante los años sesenta. <Extraído de goo.gl/X0guKW> [Consulta 22 de julio de 2014]

³⁰⁸ Lee Norman Friedlander (nacido el 14 de julio de 1934, Aberdeen, Washington, Estados Unidos), fotógrafo estadounidense conocido por sus imágenes asimétricas en blanco y negro del "paisaje social". <Extraído de goo.gl/UcgAe1> [Consulta 22 de julio de 2014]

acercarse a la realidad, de una manera absolutamente objetiva³⁰⁹.

Como temática predominante en la obra de Salt, destacan los vehículos destrozados, chatarras y objetos de deshechos, las viejas e inservibles caravanas que servían de vivienda en los suburbios y zonas rurales deprimidas. A diferencia de Eddy, Salt muestra la decadencia de los vehículos convertidos en deshechos y chatarra; mantiene el interés de las deformaciones de los materiales inservibles y el contraste entre superficies pulidas y envejecidas; le interesan las deformaciones del objeto convencional, muestra temas en los que aparecen coches abollados y chatarra, gastada y abandonada. Busca el contraste entre las superficies que retrata; lisas y abolladas, brillantes y gastadas, el contraste de los pliegues de las chapas con los cojines blando³¹⁰. Esta temática se podía interpretar como representaciones del consumo exacerbado de la sociedad consumista norteamericana y retrato de los ambientes más marginales y suburbios; podría parecer un reflejo crítico de una sociedad fundamentada en el consumo rápido; productos caducos y desechables (Fig. 55 y 56). Salt siempre ha mantenido que su obra no es ninguna denuncia social; la objetividad y la distancia con la que trata la escena demuestran esta afirmación³¹¹. Para Salt, sujetarse estrictamente a la visión fotográfica de la imagen le impedía destacar un aspecto de la composición sobre los demás elementos, por lo que no podía distorsionarla condicionado por los sentimientos³¹². De la misma forma que lo hace Goings, utiliza la figura humana como mero elemento compositivo y de equilibrio en la obra. Dando la misma importancia a todos los elementos del encuadre, consiguiendo así, un equilibrio compositivo óptimo.

Se sirve del encuadre fotográfico; los ángulos visuales tomados en primer plano, casi en macro y en ángulo picado. Y al mismo tiempo, ejerce una técnica de pintura seca y descuidada³¹³. El proceso técnico de reproducción de Salt se asemeja al de Schonzeit. Utiliza la proyección de diapositivas de 35 mm sobre el lienzo y la cuadrícula, ejecutando un dibujo del contorno extremadamente preciso y elaborado, dividiendo la imagen en zonas de luz y sombra. A partir de las formas resultantes, utiliza plantillas recortadas para delimitar la pintura acrílica soplada con el aerógrafo, buscando la superficie lisa y la emulación de la fotografía, eliminando cualquier rastro del pintura de la superficie del lienzo. Con una paleta de colores de tonos muy apagados y terrosos, y este método puramente metódico y mecánico, consigue la distancia objetiva perseguida³¹⁴.

³⁰⁹ CHASE, L., (2013). "Op cit, p. 24

³¹⁰ SAGER, P. (1986). Op cit., p. 61

³¹¹ CHASE, L., (2013). Op cit, p. 24

³¹² *Ibidem*, p. 21

³¹³ SAGER, P. (1986). Op cit., p. 61

³¹⁴ CHASE, L., (2013). Op cit, p. 24



Fig. 55. John Salt. *Gypsy Caravan*. Acuarela sobre papel. 51 x 64 cm. 1986



Fig. 56. John Salt. *Chevy Blanco – Trailer Rojo*. Acrílico sobre lienzo. 115 x 171 cm. 1975

ROBERT COTTINGHAM

Cottingham nació en Brooklyn , Nueva York, en 1935. Estudió arte en el Pratt Institute de la misma ciudad. Trabajó como director de arte en el departamento de publicidad de la compañía *Young and Rubicam*; pero en 1964 fue trasladado a Los Ángeles. La experiencia vivida en Los Ángeles, donde la iconografía urbana era particularmente comercial, influyó de una manera decisiva en el trabajo de Cottingham. Abandonó el trabajo de publicidad y enfocó su camino de la pintura. «Empecé a hacer edificios y poco a poco empecé a mirar más arriba y vi cosas que nadie había advertido»³¹⁵. Cottingham es conocido por sus pinturas de paisajes urbanos americanos; mas que paisajes, escenas en primer plano fotográfico de rótulos de tiendas y salas de cine. El pintor se centra en los anuncios comerciales con colores estridentes y llamativos y símbolos publicitarios³¹⁶. Con una alta precisión técnica y compositiva muy estudiadas, representa estas escenas haciendo una clara referencia al modo de vida del ciudadano norteamericano y mostrando una enorme influencia del Popart. Todas estas escenas están ausentes de figuras humanas, como dice el artista; «la presencia de personas sería puramente anecdótico, sólo represento el rastro que dejan las personas»³¹⁷. Con esta declaración pretende reafirmarse en su representación de la vida del ciudadano pero sin su presencia.

Uno de los pintores que más ha influido en Cottingham es Edward Hopper. En *Barber Shop* (1988) (Fig. 58) hace una clara referencia a un elemento utilizado por Hopper, un poste de barbero, de su cuadro *Early Sunday Morning* (1930, Whitney Museum of American Art) (Fig. 57). Objeto de enorme referencia entre los realistas americanos del los años 30³¹⁸.



Fig. 57. Edward Hopper,
Early Sunday Morning. Óleo sobre lienzo. 89, 4 x 153 cm. 1930

³¹⁵ CHASE, L. & MCBURNETT, T. (1972) "Robert Cottingham," en "The Photo-Realists: Twelve Interviews," *Art in America* 60 (Noviembre–Diciembre 1972).

³¹⁶ LETZE, O. y KNOLL, N. S. (2013). Op cit, p. 14

³¹⁷ William Zimmer, "Capturing the Signs Fading of America like art" en *New York Times*, 7 de agosto de 1988.

³¹⁸ Entrevista a Robert Cottingham realizada por Robert F. Brown, para los Archivos de Arte Americano, en el estudio de Cottingham, Newtown, Connecticut. 27 de julio de 1997.



Fig. 58. Robert Cottingham.
Barber Shop. Óleo sobre lienzo. 81,3 x 81,3 cm. 1988

Cottingham también bebió del arte de Stuart Davis³¹⁹, que utilizaba una forma de combinar palabras y la atmósfera urbana con los requisitos formales de la abstracción de una manera sublime. Davis exploró la relación entre la imagen en sus paisajes urbanos cubistas y obras basadas en los logotipos de productos, dando a Cottingham multitud de referentes para sus composiciones; donde las palabras y la cultura consumista americana iban de la mano. La fotografía americana era también una fuente de inspiración para Cottingham. Walker Evans³²⁰ fue especialmente significativo. Evans encuadraba carteles comerciales y rascacielos en Nueva York, con unos puntos de vista y ángulos muy dramáticos. Fue en las primeras obras de Cottingham, donde se ve reflejada esta influencia de Evans, así como la manipulación del claro-oscuro, creando una soberbia escena dramática.

En los años 60, Cottingham trabajó junto a Andy Warhol en publicidad. Esta experiencia marcó en su trabajo la manera de tratar la superficialidad y comenzar un camino en la temática, que más tarde asentaría. También se dejó influir enormemente por Jasper Johns y Robert Indiana los cuales le mostraron que las palabras pueden tratarse como elementos pictóricos en una obra, y que

³¹⁹ Stuart Davis (1892-1964) es una de las figuras preeminentes del modernismo americano. Con una larga carrera que se extendió desde principios del siglo XX hasta la era de la posguerra, trajo un acento distintivamente americano al modernismo internacional. <Extraído de <http://whitney.org/Exhibitions/StuartDavis>>[Consulta 2 de agosto de 2014]

³²⁰ Walker Evans (1903-St. Louis, Missouri). Es uno de los artistas más influyentes del siglo XX. Se lo conoce como el progenitor de la tradicional fotografía documental americana. <Extraído de <http://clubdefotografia.net/walker-evans/>>[Consulta 2 de agosto de 2014]

portan una gran riqueza a la hora de marcar un estilo.

A mediados de los 60, Cottinham empezó a desarrollar su método de trabajo en la realización de las obras; hasta hoy, sigue desarrollando y mejorando su proceso de creación. Utiliza la cámara fotográfica como cuaderno de bocetos. Una vez seleccionada la imagen que desea pintar, realiza una rejilla sobre el papel y proyecta encima la diapositiva. Realiza el dibujo con todos los valores tonales y establece la composición. Después realiza el mismo proceso con gouache o acuarela para hacer el estudio del color. Finalmente, la imagen es transferida al lienzo con un proyector de diapositivas, o bien por medio de una rejilla. Cuando Cottingham empezó a trabajar de esta manera, proyectaba los negativos en blanco y negro mostrando luces y sombras de una forma invertida. De esta manera, obtenía suficiente información para determinar las principales formas, para después redibujarlas y añadir el color. Mas tarde, pasaría a sustituir los negativos por diapositivas. Más recientemente, Cottingham se sirve del ordenador para escanear y manipular la fotografía de la forma que quiere la composición.

Fue en los años 70 cuando Cottingham realizó su primera experiencia con el grabado . En la Documenta 5, en Kassel (Alemania), Cottingham y otros fotorrealistas fueron invitados a realizar una edición de grabados. En 1971, realizó su primera exposición en la galeria *Ok Harris* de Nueva York, junto a otros artistas fotorrealistas como Robert Bechtle , Ralph Goings y Malcom Morley. Parecía que la superficialidad y limpieza en la pintura de Cottinham, le abrió un hueco en este grupo de nuevos realistas.

Cottinham se mudo en 1972 a Londres, fue entonces cuando limitó su pintura de fachadas y rótulos. Londres nada tenía que ver con la voluptuosidad cartelística de Los Ángeles. «Yo me considero un artista estadounidense que pinta escenas estadounidenses, y aunque Londres me pareció un buen lugar para trabajar, no quería utilizar cualquier imagen que estuviera alrededor mío»³²¹. Cottinham decidió viajar anualmente a Estados Unidos para recoger material fotográfico que le sirviese para el resto del año. En un viaje, Cottingham visitó veintisiete ciudades y realizó dos mil fotografías.

En las fachadas de Cottingham se aprecian distintos niveles en los elementos empleados; de esta forma transmite un mensaje y llama la atención sobre los distintos elementos. La experiencia de Cottingham en publicidad le ha sido enormemente útil para esta forma de comunicación. Utiliza estos enormes carteles y su gran poder publicitario para hacer sentir lo mismo en el espectador. Son mensajes cortos hechos de forma intencionada destinados a comunicarse de forma rápida y despertar asociaciones en el público. Registra con un teleobjetivo y con un ángulo diagonal, fachadas y paredes con anuncios de firmas comerciales, fragmentando el encuadre y la imagen imitando el estilo propagandístico de los años 50. Reúne de una manera agobiante y en exceso una información visual procedente de los letreros de neón de Nueva York y Los Ángeles. La superficie del lienzo y la imagen de la fachada quedan unificada en

³²¹ DOHERTY, M. S. (1979) "Robert Cottingham: An Unabashed Realist," en *American Artist* nº 43 y COTTINGHAM, J. (1979) "Techniques of Three Photo-Realist Painters," en *American Artist* nº 44

«una síntesis fotorrealista apenas superable»³²². Como dice el artista, «veo las formas de las letras como símbolos muy poderosos, ya sea solo o en combinación como palabras o partes de palabras , dan un significado adicional a una pintura».³²³ Esta combinación de palabras y signos forman un todo, un conjunto indivisible en la obra de Cottingham. El pintor selecciona principalmente fragmentos de símbolos visto desde abajo en un ángulo contrapicado, dándole mayor dramatismo. Muy rico en definición, parece al mismo tiempo figurativo y abstracto. Una vez que la composición de la obra esta decidida y resuelta, es cuando decide el tamaño y la proporción del soporte. Es algo que diferencia a muchos otros artistas. «Es la parte más misteriosa del proceso. Al final me voy a fijar en el tamaño que se siente de alguna manera predestinado. Algo de esto tiene que ver con el tema en sí , o con la forma en que la imagen»³²⁴. El procedimiento técnico que emplea el pintor es la proyección de la imagen en el lienzo mediante la diapositiva. La pintura que emplea es plana y opaca, separando de una forma nítida las distintas masas de color. De esta forma obvia la información detallada que le ofrece la fotografía. La escala es un factor importante en la obra de Cottingham, no siendo mayor que los letreros comerciales, es mucho mayor que el referente utilizado, proporcionando una gran fuerza icónica³²⁵.



Fig. 59. Robert Cottingham. *Roxy*. Óleo sobre lienzo. 199,5 x 199,5 cm. 1972

³²² SAGER, P. (1986). Op cit. p. 65

³²³ PREBLE, M. *Barrera-Rosa's* (Arkansas Art Center, Little Rock, 1985, exhibition brochure); y Cottingham, citado en. GOODYEAR, F, H. Jr., (1982). "Robert Cottingham's Fiercely American Imagery," en *Robert Cottingham: New Works* (Coe Kerr Gallery, New York, N.Y., catálogo de la exposición); y *Art Now: New York 3* (Diciembre 1971)

³²⁴ Entrevista con Martin Betz para la exposición *Hollywood Stills: House Portraits por Robert Cottingham*, Long Beach Museo de Arte, Long Beach, Calif., 10 Noviembre 1997.

³²⁵ CHASE, L., (2013). Op cit, p. 25

La obra *Caramelo* (1979) (Fig. 60) ofrece otra visión diferente al paisaje urbano. Esta pintura también se realizaría, a modo de estudio de técnicas, en acrílico y acuarela, esta última en 1984. Este cuadro posee una gran carga sentimental para Cottinham, representa su antiguo barrio, Brooklyn.



Fig. 60. Robert Cottinham. *Candy*. Acrílico sobre lienzo. 198,4 x 198,4 cm. 1979

Cottinham es un artista muy versátil. Trabaja simultáneamente en diferentes proyectos, series y formas de representación. Pintura en óleo y acrílico, y una amplia gama de proyectos y técnicas de grabado. En varias ocasiones, sus pinturas le han llevado a reinterpretar el motivo y ejecutar esa nueva visión en un grabado y viceversa. *Fox* (1972), grabado de gran éxito, le llevó a realizar un cuadro al óleo en 1988. Realiza el mismo motivo en diferentes versiones, técnicas y colores. La obra *Barrera Rosa* (1984-1986) (Fig. 61 y 62), dió lugar a cuarenta y cinco obras diferentes en acuarela, acrílico, gouache, tinta, grafito, grabado en madera, linóleo, aguafuerte, litografía, y óleo. Tratada de una serie de estudios de color y blanco y negro, y una serie de grabados en diferentes medios de expresión. La temática era el retrato de la parte superior de unos comercios se extienden a lo largo de un edificio. Rinde homenaje a una gran variedad de artesanos, comerciantes y clientes sumergidos en el sueño americano. «En mi mente imaginé una serie de pinturas . Vi imágenes que llenan el lienzo con una composición casi abstracta, de formas y de colores

entrelazados . Yo sabía lo que quería, pero no sabía qué tema me daría las bases para concretar esa visión. Fotografí los carteles y rótulos de Broadway , la principal calle comercial en el centro de Los Ángeles, y encontré lo que estaba buscando. Lo que yo pensé que sería una serie de seis cuadros ha continuado durante más de treinta años».³²⁶



Fig. 61. Robert Cottingham. *Barrera rosa*. Grabado. 33,3 x 95,2 cm. 1986



Fig. 62. Robert Cottingham. *Barrera rosa*. Óleo sobre lienzo. 149,9 x 426,7 cm. 1985

A finales de 1980, Cottingham cambió de temática y se obsesionó con el ferrocarril. En este mundo encontró una nueva iconografía, donde la emoción personal y sentimental se hacía patente, ya que habría crecido junto a los trenes debido a que su padre fue estibador. También asociándolo a sus visitas en casa de su abuela en Ohio, que vivía al lado de las vías del tren. «Todo estaba en movimiento. Era un frenesí de actividad, lejos de la tranquilidad de mi estudio la granja de Connecticut. Pero Brooklyn me dio la garra y energía que yo trato de poner hoy en mis pinturas».³²⁷ Para el primer grupo de pinturas y grabados de la serie de trenes, Cottingham utiliza logotipos de ferrocarril como elemento principal en la temática. Para Cottingham, los logos son símbolos, al igual que los rótulos comerciales de las fachadas, de la vida y comercio americano. En este caso, Cottingham se concentraría exclusivamente en el dibujo y las relaciones de color.

³²⁶ Cottingham, citado en KLEIN, R.,(1997). *Robert Cottingham: An American Alphabet* (Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Conn., catálogo de la exposición).

³²⁷ Cottingham, citado en ZIMMER, W. (1990) *Robert Cottingham Rolling Stock Series* (Marisa del Re Gallery, New York, 1990, catálogo de la exposición); y entrevista con el autor, 28 de enero de 1998.

ROBERT BECHTLE

Nacido en 1932 en San Francisco (California), se ha nutrido, al igual que Ralph Goings, de la potente y cálida luz del oeste norteamericano. Para Robert Bechtle la elección de la luz es lo más importante en su obra, más que la elección del tema. La temática de Bechtle se centra en las escenas cotidianas típicas del fotorrealismo, escenas llenas de neutralidad y sin implicación alguna por parte del artista; capta la vida cotidiana de la gente y representa su entorno más cercano; el icono familiar más común en América. En la década de los 70, inmerso en pleno movimiento fotorrealista, buscaba la luz del medio día, consiguiendo fuertes contrastes y una luminosidad plena procedente del sol californiano³²⁸. Y a hacia los años noventa, ha optado por cambiar ese tipo de luz, buscando una forma un poco más dramática en el resultado. Centra su motivación en escenas despobladas y de la misma forma que hacía Hopper, aísla las zonas de detalle típicamente fotográfico, dotando así a la luz de un carácter expansivo; de esta manera consigue detener la acción y que el espectador ralentice la atención³²⁹.

Como muchos de sus colegas fotorrealistas Bechtle realizó en sus comienzos expresionismo abstracto. Comenzó a realizar naturalezas muertas en su estudio, hasta que decidió optar por la cámara fotográfica para expandir su temática y perfeccionar verosimilitud en su resultado pictórico. Bechtle consideraba en un principio que el uso de la imagen fotográfica no era éticamente aceptable, sin embargo, consideró de mayor importancia la libertad que le ofrecía anulando el temor a caer en la subjetividad del realismo tradicional. De esta manera podría representar temas familiares y del entorno sin caer en un completo sentimentalismo y la subjetividad individual absoluta. Podemos observar en sus obras, el equilibrio perfectamente formado entre lo personal y lo impersonal³³⁰. Para Bechtle, la cámara fotográfica posee una ventaja: «se consigue cierta veracidad y un cierto control sobre la localización y la luz que podríamos perder con la observación directa»³³¹; un ejemplo lo tenemos en la obra *Albany Monte Carlo* (1990) (Fig. 63), donde el referente fotográfico de la obra fue tomado en diferentes horas del día.

³²⁸ SAGER, P. (1986). Op cit, p. 66

³²⁹ PRENDEVILLE, B. (2001). *El realismo en la pintura del siglo XX*. Barcelona: Ediciones Destino, p. 170

³³⁰ CHASE, L. (2013) Op cit, p. 22.

³³¹ PRENDEVILLE, B. (2001). Op cit, p. 170



Fig. 63. Robert Bechtle, *Albany Monte Carlo*, grabado sobre seda. 25,2 x 37 cm. 1990

Para Bechtle, al igual que la mayoría de fotorrealistas, la figura humana no es más que otro elemento de la composición; pieza de igual condición en el engranaje para el correcto equilibrio del encuadre y la composición. Utiliza la figura humana como subproducto del modo de vida americano³³². No obstante, ha realizado autorretratos, tanto tomando su propia imagen de la fotografía como de una forma tradicional y académica, algo no muy aceptado en la exposición con los emergentes fotorrealistas, en la galería *Ok Harris*. Frente a una influencia notable del expresionismo abstracto, Bechtle ha buscado su propio estilo, siguiendo en muchas ocasiones la senda de la tradición pictórica realista³³³. Influenciado por la técnica seca del conté de Seurat, Bechtle comenzó a trabajar en una serie con carboncillo hacia mediados de los años 70, logrando una gran precisión en el detalle de los elementos. Reservaba estas representaciones para formatos pequeños, trabajando en óleo y acrílico en los formatos más grandes. Según él, no tenía sentido hacerlo de otra manera. Partía desde fotografías en color y las interpretaba, transformando los diferentes tonos y matices de color en tonos en blanco y negro. Para él, hubiera sido más sencillo, partir de referentes en blanco y negro, pero disfrutaba de esa transformación.

³³² Entrevista por Judith Richards, 8 de febrero de 2010, en 871 de Haro Street, San Francisco [CA], para los Archivos de Arte Americano de la Institución Smithsonian.

³³³ SAGER, P. (1986). Op cit., p. 66



Fig. 64. Robert Bechtle. *61 Pontiac*. Óleo sobre lienzo. 153,7 x 215,9 cm. 1968-69

En sus comienzos en el fotorrealismo, trasladaba fielmente los tonos y los matices al soporte. Como ya hacía Richard Estes, Bechtle utilizaba la fotografía como boceto. Para un mismo cuadro hacía una gran selección de fotografías y las combinaba hasta llegar al objetivo que se planteaba. Escogía objetos de una escena y los trasladaba a otro escenario completamente diferente. Bechtle no utiliza la proyección directa de diapositivas sobre el soporte, imprime el referente en papel e interpreta el resultado. Comenzó a utilizar este método a principio de los 70 y es el que ha utilizado hasta la fecha. Un ejemplo claro se muestra en la obra *Potrero Table* (1994) (Fig. 65), donde la fotografía de las dos figuras principales es tomada en una habitación diferente al fondo que aparece en la obra.



Fig. 65. Robert Bechtle. *Potrero Table*. Óleo sobre lienzo. 91,4 x 195,5 cm. 1994

Hacia los años 80, su pintura evoluciona he intenta dar mayor personalidad a su obra. Sigue partiendo de la fotografía, pero aportando una mayor gestualidad personal y una mayor dedicación en la interpretación del referente, dejando gradualmente el nivel de detalle en segundo plano. «Cuando se trabaja con fotografías como fuente, es muy difícil de romper con toda la información, hay una cierta tiranía que impone la foto».³³⁴ Cuando comenzó a pintar de forma fotorrealista, Bechtle era esclavo de las distorsiones de la perspectiva que resultaba por la utilización de objetivos de gran angular y de 50 mm. Con el paso de los años, ya hacia los años 80, empieza a reinterpretar o a corregir estas distorsiones y a plasmar en el soporte pintura más naturalista, liberada de las reglas de la visión puramente fotográfica. Desde esta época, Bechtle intenta tímidamente acercarse cada vez más a la pintura impresionista. Comienza a dejar huellas en la pincelada y mayor materia pictórica en el soporte. Algo que también persigue es la forma de crear esa atmosfera en la que los personajes de un cuadro de Velázquez parece que respiran. Busca un trasfondo emotivo, una temática en la que no se limite a exponer una escena fría y puramente objetiva como hacia en la década de los 70. Otra búsqueda incesante del artista a partir de esta década es el reflejo de la intemporalidad, algo que Morandi –según Bechtle– poseía en todas sus obras, al igual que Hopper, aunque de una manera diferente. Intenta captar ese lenguaje que hace que las obras de Morandi parezcan suspendidas en el tiempo.

Respecto a la técnica, cuando realiza obra a color, siempre lo ha hecho con óleo, con las marcas Winsor and newton o Rembrand, buscando la máxima calidad en el pigmento. Como soporte lino o algodón, imprimado con gesso de la forma tradicional; con dos capas de cola de conejo y otra dos más con carga de blanco de plomo. Ha huido siempre de la imprimación con gesso industrial imprimación acrílica-, por parecerle demasiado absorbente. Utiliza capas muy delgadas de pintura, algo muy habitual en los artistas del fotorrealismo, jugando con las transparencias y opacidades de los pigmentos. Respecto a la luz, trabaja con luz artificial incandescente, más cálida que la fluorescente; de una manera continua en el trabajo, nunca haciendo ningún cambio en la iluminación. Por ello, evita la luz natural a toda costa³³⁵.

FRANZ GERTSCH

Franz Gertsch, nacido en Möriegen, (Suiza) en 1930, y con raíces norteamericanas, es junto con Chuck Close de los pocos fotorrealistas que utiliza la figura humana como motivo en sus producciones, centrándose en el retrato a partir de los años 80³³⁶. Hasta 1969 había pintado collages semi-abstractos utilizando la referencia fotográfica. No contento con los resultados que obtenía adopta al fotorrealismo como expresión realista más objetiva, aun si cabe, que la fotografía. Los cuadros de Franz Gertsch carecen de total

³³⁴ Entrevista por Judith Richards, 8 de febrero de 2010, en 871 de Haro Street, San Francisco [CA], para los Archivos de Arte Americano de la Institución Smithsonian.

³³⁵ Entrevista por Judith Richards, 8 de febrero de 2010, en 871 de Haro Street, San Francisco [CA], para los Archivos de Arte Americano de la Institución Smithsonian.

³³⁶ LETZE, O. y KNOLL, N. S. (2013) Op cit, p. 15.

significado, son únicamente una aparición sensorial de figuras y situaciones arbitrarias procedentes de su experiencia vital y su entorno.

Para Franz Gertsch, la realidad significa tanto un desafío pictórico como conceptual. De la misma forma que el resto de fotorrealistas, utiliza la fotografía como punto de partida, sin embargo, el resultado pictórico es fruto de las correcciones de color y tonalidad que al artista aporta desde su propio criterio individual³³⁷. Gertsch transforma sus obras en un éxtasis cromático, empleando colores extremadamente luminosos y fosforescentes. Se sirve de diapositivas proyectadas en el lienzo, pintando en un estudio con apenas la luz del proyector, casi a oscuras de la misma forma que Schonzeit. Analiza y cambia a voluntad los tonos y colores del referente; siempre respetando las formas y estructura de la figura. No omite perspectivas ni motivos. No imita objetos, sino los valores inmateriales de luz y color de la diapositiva proyectada en el lienzo. Si la luz artificial de la diapositiva proyectada se desvía apreciablemente de la apariencia natural del objeto, Gertsch la incrementa esta luz con un colorido iridiscente que excede con mucho del referente, hasta completar la naturaleza que busca el artista. «Veo cualquier objeto igual de claro y presente; he intentado aplicar el hecho a mis cuadros: todo tiene que aparecer con la misma importancia e intensidad, incluso desde el punto de vista de la intensidad cromática». Se interesa por una pintura que no admite ninguna jerarquización cromática ni visual; manteniendo el equilibrio compositivo en toda la superficie del soporte³³⁸ (Fig. 66).



Fig. 66. Franz Gertsch. *At Luciano's House*. Acrílico sobre lienzo. 243x 355 cm. 1973

³³⁷ <Extraído de goo.gl/oirDRo>[Consulta 20 de mayo 2014]

³³⁸ MARTÍN GÓMEZ, J. (2015). *Chuck Close: El proceso como única realidad*. Tesis. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 47

Gertsch transforma la naturaleza de la fotografía en otra distinta, renovada e intensificando el cromatismo, efecto que consigue inyectando colores fluorescentes en el lienzo sin imprimir; método muy arriesgado porque no admite correcciones. Esto conduce a una presencia sensorial de las figuras. Esto precisamente se aleja del concepto de fotorrealismo americano, esta vivencia personal y visión propia del cromatismo. «En la obra de Gertsch, por el contrario, no se produce la descomposición de la imagen que da lugar a un lenguaje abstraccional inspirado en el biomorfismo (claramente visible en las etapas más expresionistas de Close). Así, mediante la división de la imagen, se mostrarán abiertamente todos los elementos de que se compone, adquiriendo sentido en su propia estructura»³³⁹.

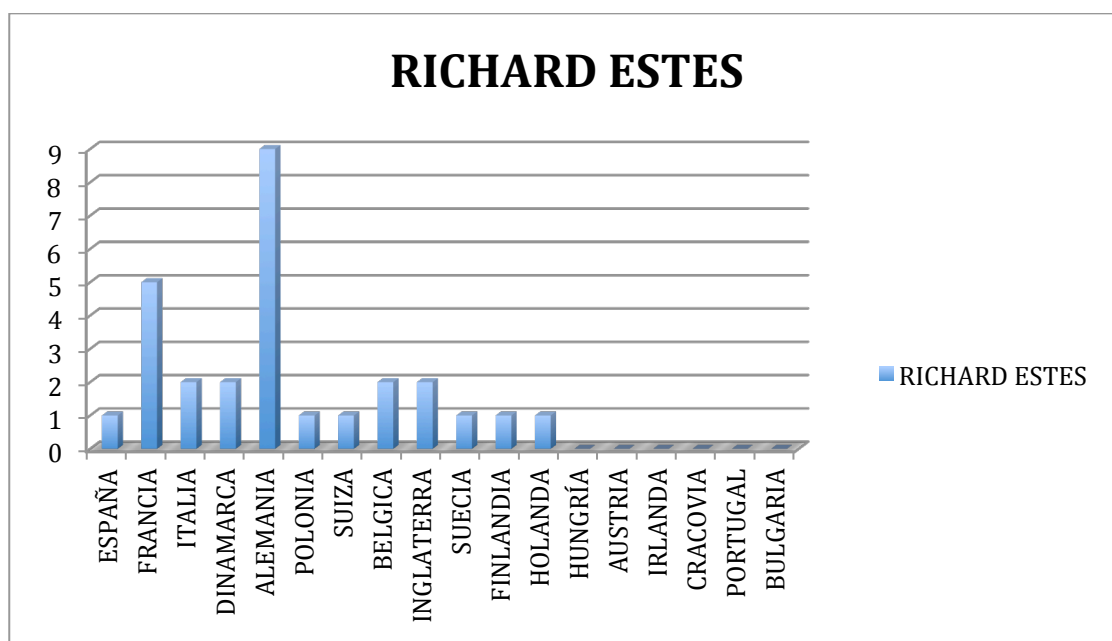


Fig. 67. Franz Gertsch, *Christina I*. Acrílico sobre lienzo. 236,2 x 261,6 cm. 1983

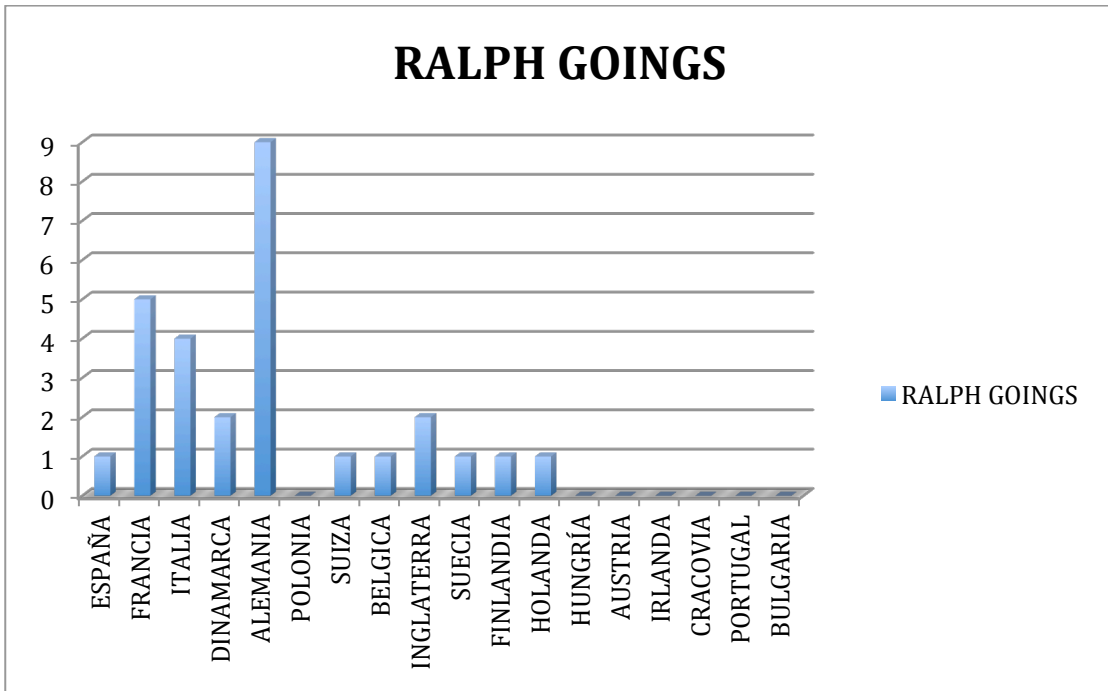
³³⁹ *Ibíd.*, p. 47

2.5 ANÁLISIS DE RESULTADOS DE LAS EXPOSICIONES EN EUROPA

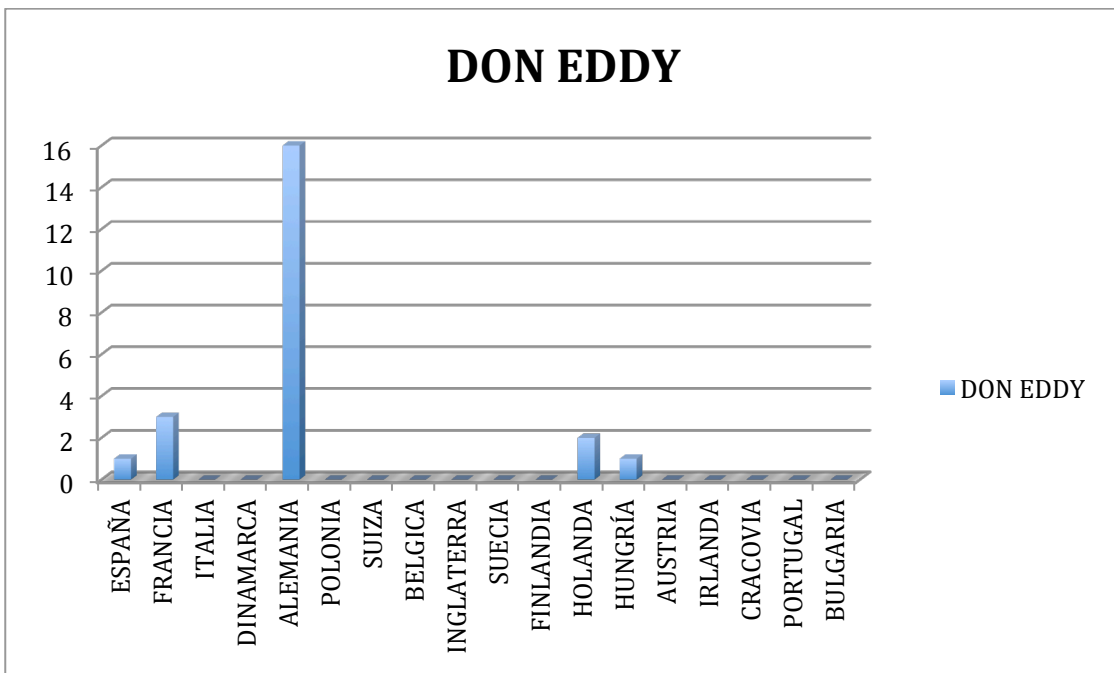
Se ha considerado de importancia realizar un estudio y análisis de las exposiciones realizadas en Europa por los pintores fotorrealistas americanos seleccionados, con el fin de observar cuál ha sido la influencia, si la ha tenido, sobre los artistas españoles. Se han contrastado fuentes como *artfact.net* y páginas profesionales de los artistas, así como páginas de galerías que han trabajado con los fotorrealistas. Los datos se representarán en gráficas para una mejor comprensión de la participación de cada artista respecto a otros pintores y países.



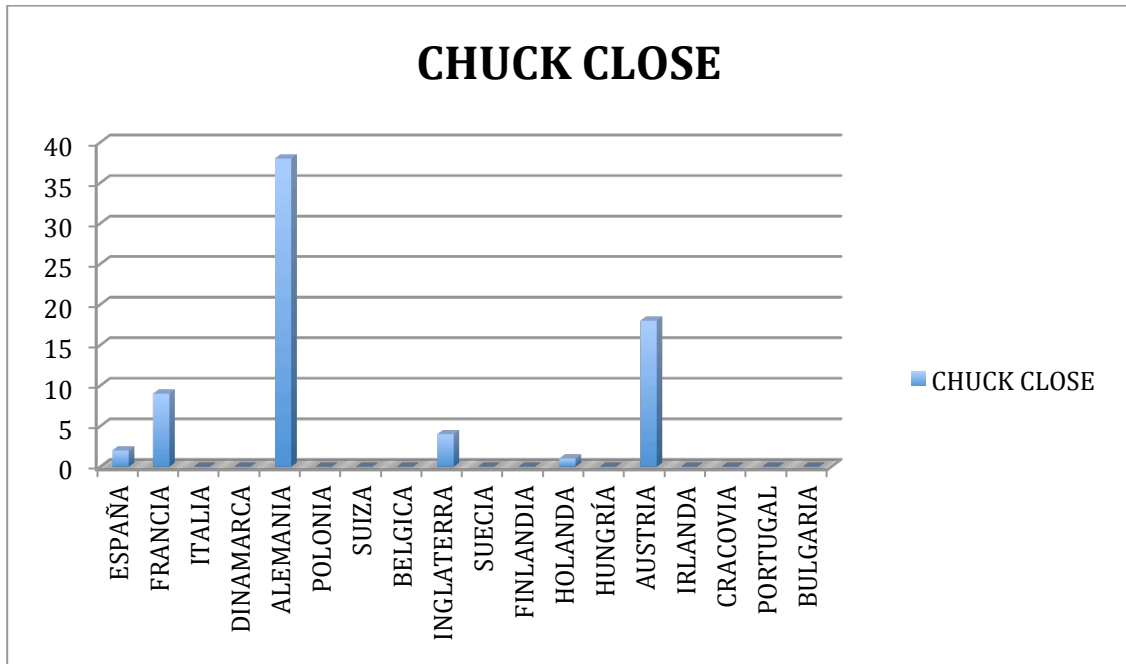
Gráfica 1. Exposiciones en Europa de Richard Estes. Elaboración propia



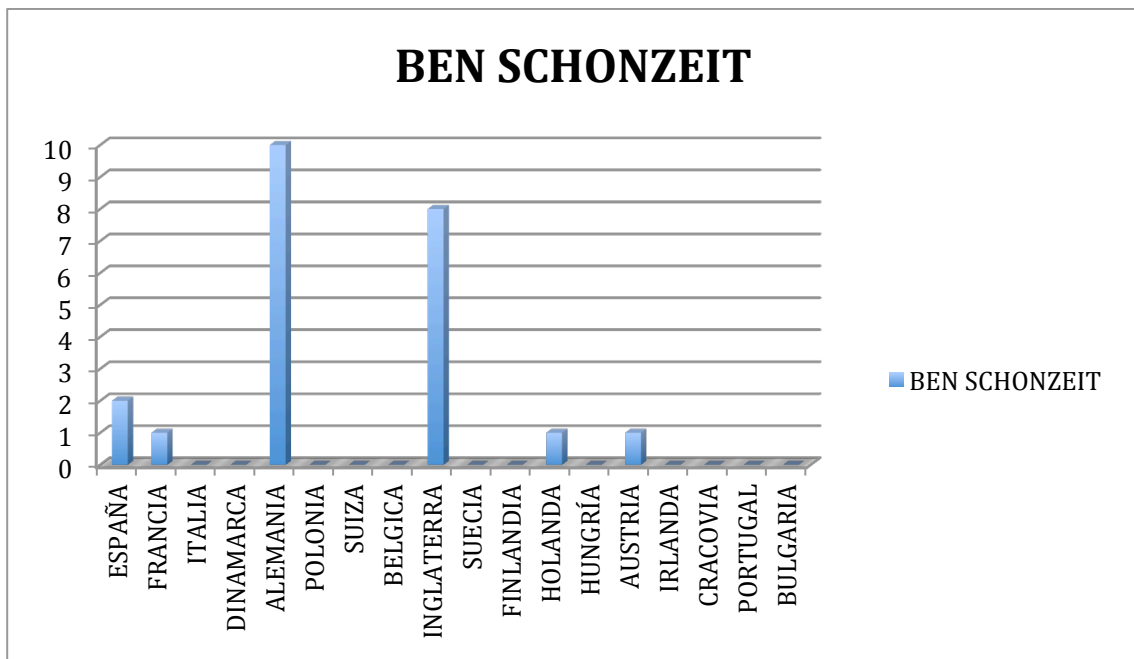
Gráfica 2. Exposiciones europeas de Ralph Goings. Elaboracion propia



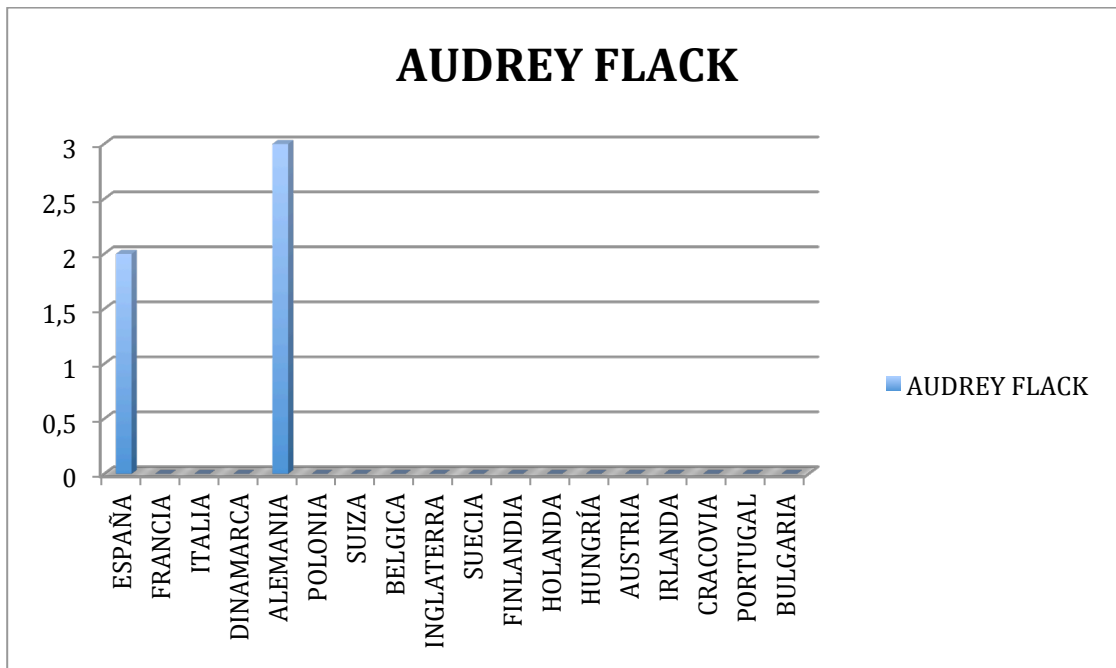
Gráfica 3. Exposiciones europeas de Don Eddy. Elaboración propia



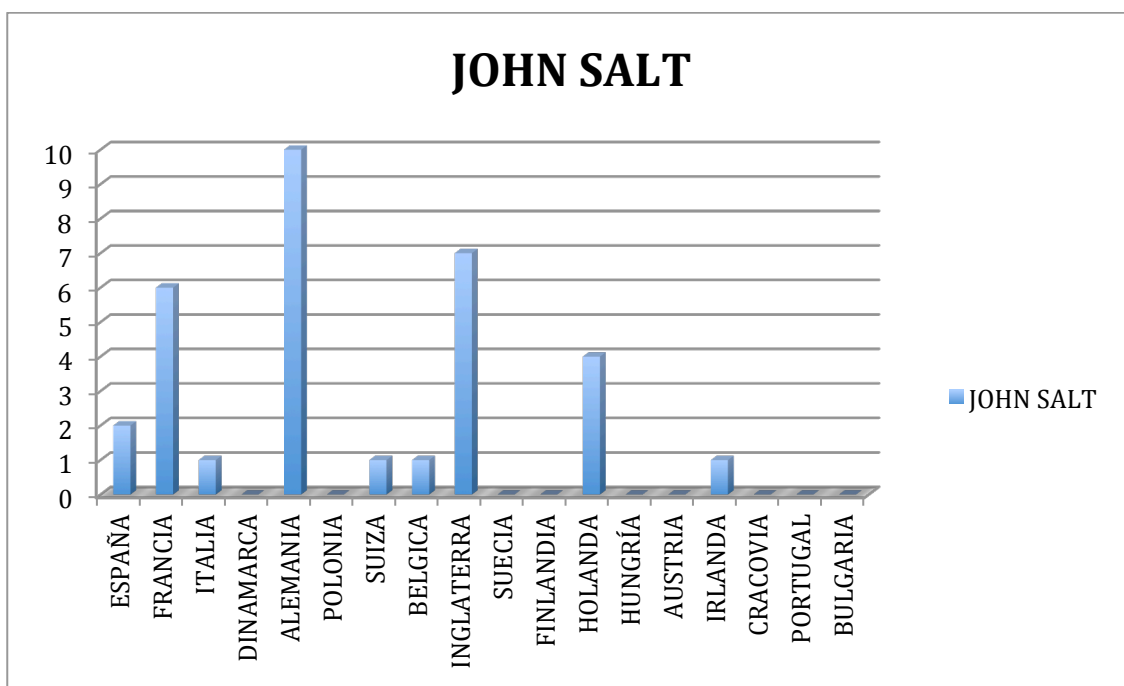
Gráfica 4. Exposiciones europeas Chuck Close. Elaboración propia



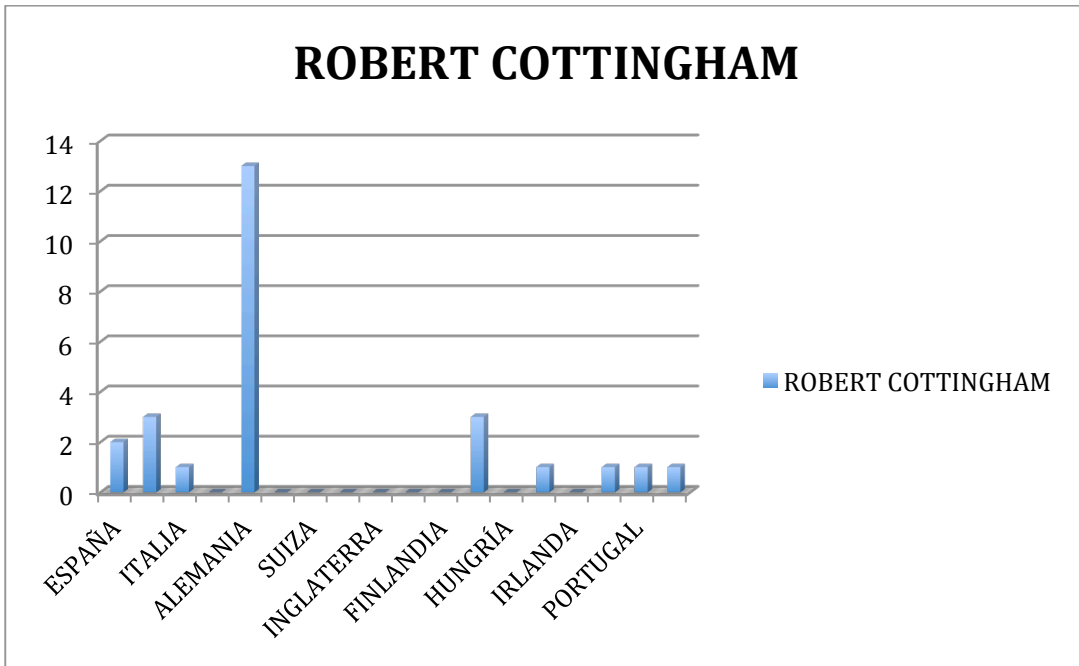
Gráfica 5. Exposiciones europeas de Ben Schonzeit. Elaboración propia



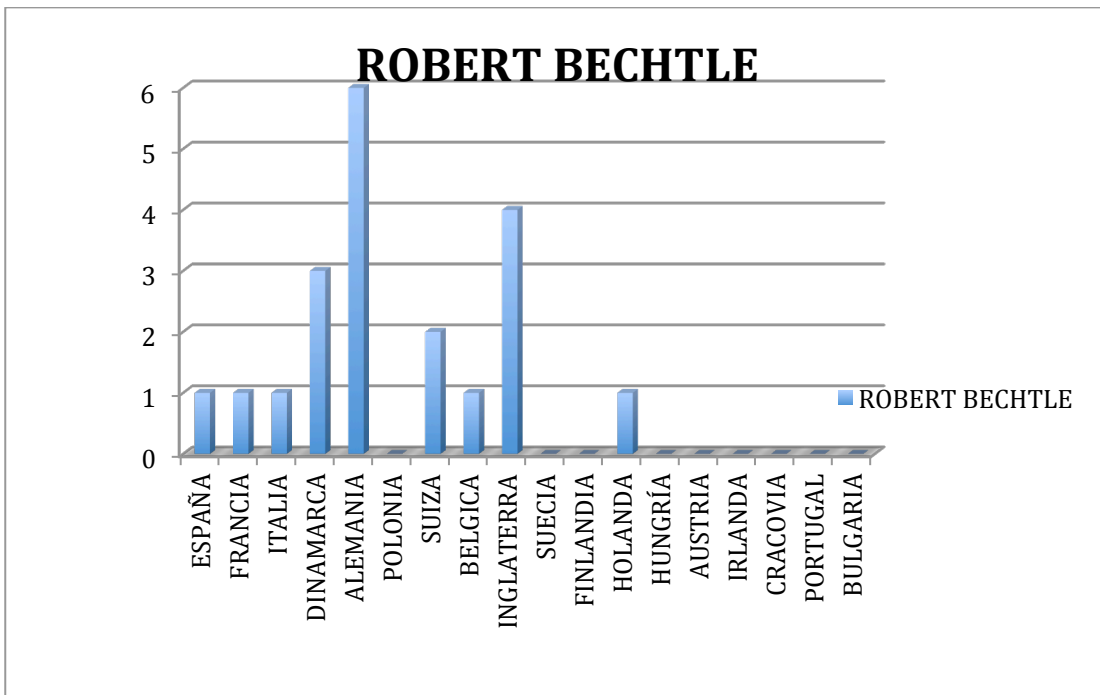
Gráfica 6. Exposiciones europeas de Audrey Flack. Elaboración propia



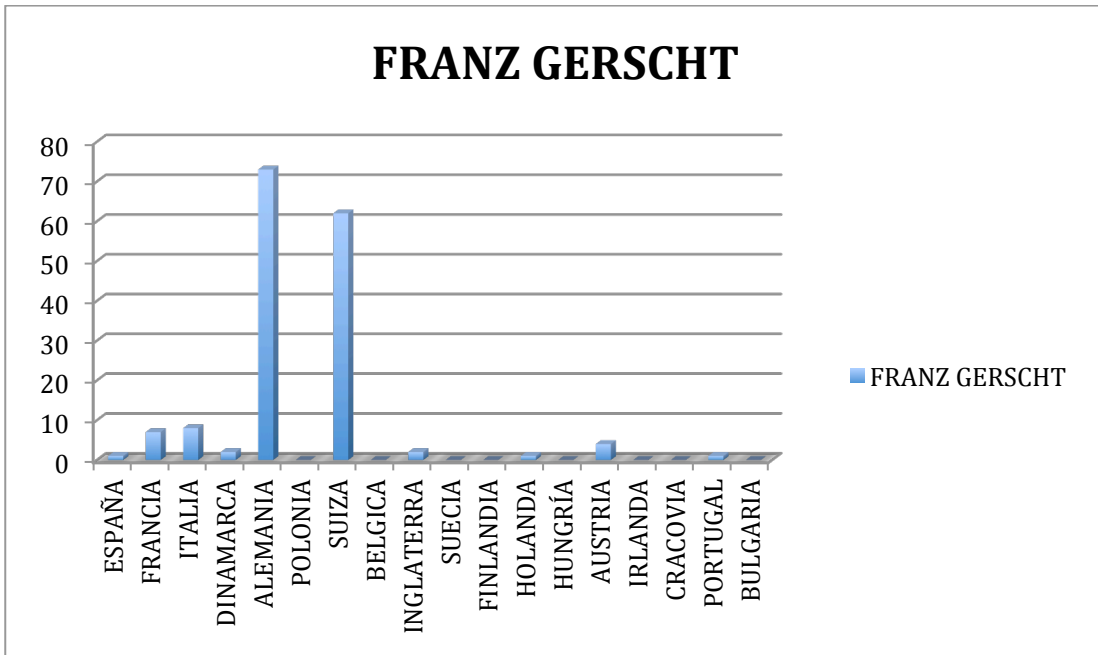
Gráfica 7. Exposiciones europeas John Salt. Elaboración propia



Gráfica 8. Exposiciones europeas de Robert Cottingham. Elaboración propia



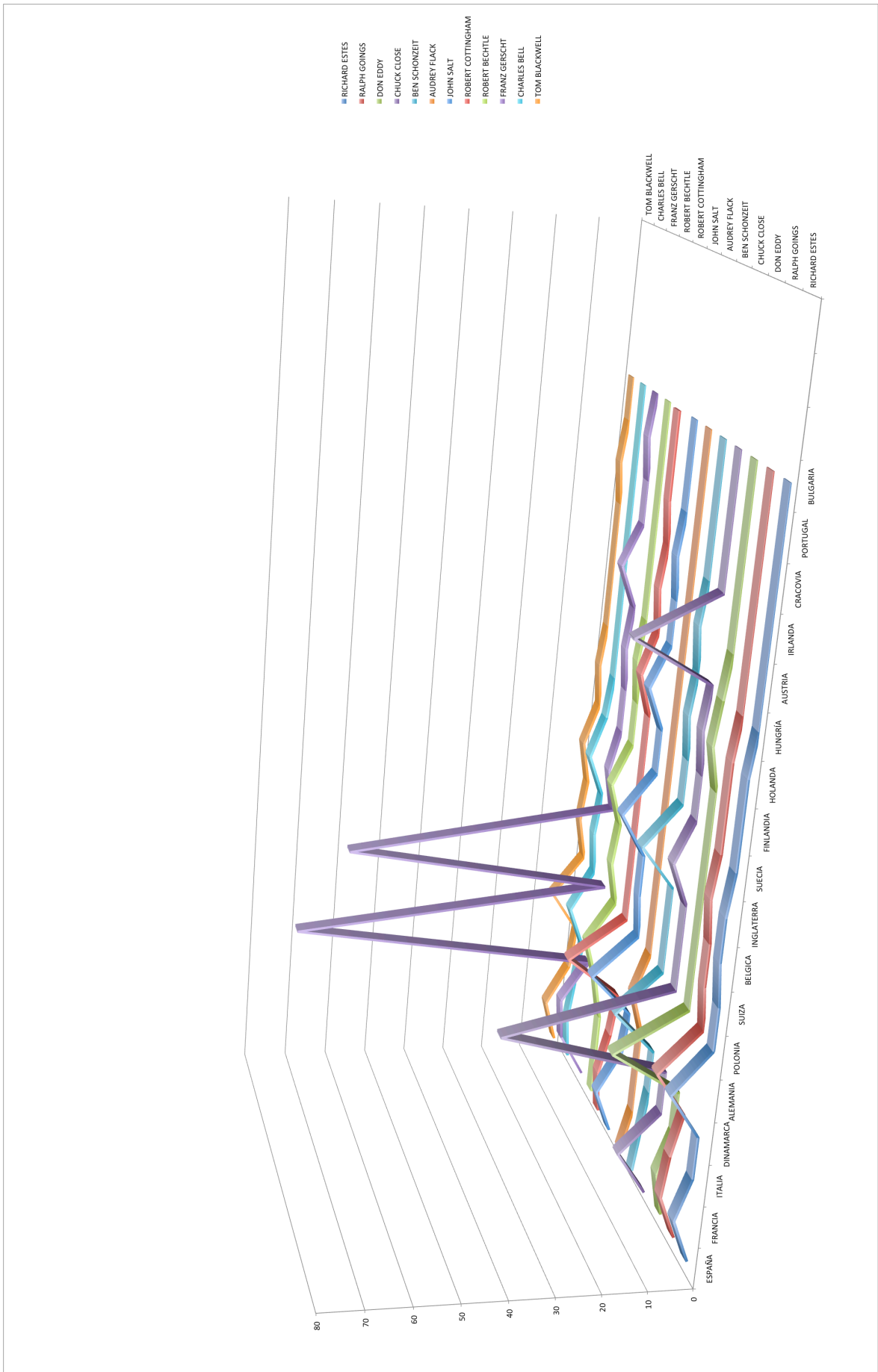
Gráfica 9. Exposiciones europeas de Robert Bechtle. Elaboración propia



Gráfica 10. Exposiciones europeas de Franz Gerscht. Elaboración propia

Resumen de resultados:

	RICHARD ESTES	RALPH GOINGS	DON EDDY	CHUCK CLOSE	BEN SCHONZEIT	AUDREY FLAC	JOHN SALT	ROBERT COTTINGHAM	ROBERT BECHTLE	FRANZ GERSCHT
ESPAÑA	1	1	1	2	2	2	2	2	1	1
FRANCIA	5	5	3	9	1	0	6	3	1	7
ITALIA	2	4	0	0	0	0	1	1	1	8
DINAMARCA	2	2	0	0	0	0	0	0	3	2
ALEMANIA	9	9	16	38	10	3	10	13	6	73
POLONIA	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
SUIZA	1	1	0	0	0	0	1	0	2	62
BELGICA	2	1	0	0	0	0	1	0	1	0
INGLATERRA	2	2	0	4	8	0	7	0	4	2
SUECIA	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0
FINLANDIA	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0
HOLANDA	1	1	2	1	1	0	4	3	1	1
HUNGRÍA	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
AUSTRIA	0	0	0	18	1	0	0	1	0	4
IRLANDA	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
CRACOVIA	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
PORTUGAL	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
BULGARIA	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0



- RICHARD ESTES
- RALPH GOINGS
- DON EDDY
- CHUCK CLOSE
- BEN SCHONZEIT
- AUDREY FLACK
- JOHN SALT
- ROBERT COTTINGHAM
- ROBERT BECHTLE
- FRANZ GERSCHT
- CHARLES BELL
- TOM BLACKWELL

Como se puede observar en la gráficas, Richard Estes expone en su mayoría en Alemania; con unas 23 exposiciones³⁴⁰, seguido a larga distancia de Francia con 6 exposiciones. En el resto de Europa realiza exposiciones de forma eventual. En España, expone en ocasiones muy puntuales. En la galería Moisés Perez de Abenuz, Pamplona y en el Museo Thyssen de Madrid. También en la Marlborough madrileña se puede encontrar una de sus obras en la actualidad. Al igual que Estes, Ralph Goings realiza por Europa un mayor número de exposiciones en Alemania respecto a otros países. Le siguen Francia e Italia a una distancia no muy extensa. En España, realiza una única exposición en el Museo Thyssen de Madrid; organizada por la galería Louis K. Maissel, en 2013. Don Eddy realiza sus exposiciones europeas centrándose en Alemania -16 exposiciones³⁴¹-, obviando a la mayoría de los países europeos. Ha expuesto de manera muy eventual en España. Realizando una exposición individual en el museo MEAM de Barcelona, en el 2014. Chuck Close es sin duda, el artista que más exposiciones ha realizado en el continente europeo de todos los fotorrealistas. La mayor parte de las exposiciones se las lleva Alemania con un total de 39; seguido con distancia a Austria. En el caso de Ben Schonzeit, Inglaterra es la segunda opción más recurrida. Las exposiciones de Audrey Flack en Europa han sido realmente escasas. Además de la mayoría de las exposiciones que realiza en Alemania, España le sigue muy de cerca con 2 exposiciones. Robert Bechtle centra sus exposiciones europeas en Alemania, Inglaterra y Dinamarca. Franz Gerstcht, además de Alemania, realiza una gran parte de sus exposiciones en Suiza, país de origen del artista. En Burgdorf, Suiza, se encuentra el Museo Franz Gerscht, donde se vemos un gran número de obras del artista en la exposición permanente.

Se puede observar en la gráfica el número de exposiciones que han realizado los fotorrealistas americanos en Europa y la influencia del movimiento a lo largo de los últimos 40 años. Alemania acapara el máximo de exposiciones que realizan la mayoría de los artistas; seguido a mucha distancia por Francia e Italia. Suiza aparece con un gran numero de exposiciones, pero únicamente realizadas por Franz Gerszcht, debido a su procedencia. Chuck Close es el artista con más exposiciones en Europa; destacando por su gran número en Alemania y Austria. Alemania es sin ninguna duda, el punto de partida del fotorrealismo. Esto es debido a que en 1972 se organizó la controvertida exposición en la Documenta 5 de Kassel, Alemania; dirigida por Harald Szeemann, donde mostró al publico europeo el nuevo realismo surgido en la costa este norteamericana, si bien tampoco fue bien recibido por la crítica, como ocurrió en los orígenes del movimiento en su tierra natal. Más tarde sería asentado por la exposición que Udo Kulterman organizó en París, haciendo que el fotorrealismo americano dejara una enorme huella en la sociedad artística de la época. Esto cambiaría la forma de ver el realismo.

³⁴⁰ <Extraído de: goo.gl/5ooiiU>[Consulta 20 de mayo 2014]

³⁴¹ <Extraído de: goo.gl/UNL2LD>[Consulta 20 de mayo 2014]

CAP 3. EL HIPERREALISMO EN ESPAÑA

A la par que el movimiento fotorrealista surgía en Estados Unidos y provocaba, tanto en el público como en la crítica, sentimientos de sorpresa y desagrado en partes iguales, en España pintores como Antonio López y Eduardo Naranjo revolucionaban el realismo provocando en el espectador sentimientos y emociones que rompían la objetividad que se buscaba en el movimiento de la costa este estadounidense. A pesar de la representación radical de la realidad, se buscaba algo más; y además de diferente manera. El espectador se veía inmerso en una atmósfera “mágica” que le transportaba al interior de su ser. Como hemos visto anteriormente, las bases del fotorrealismo americano en su origen denotan una perspectiva fotográfica en el resultado pictórico de la obra, coincidiendo con una iconografía similar. La ausencia de la atmósfera, tan defendida por Antonio López, provocada por el predominio de los colores planos y la falta de texturas abogando por la superficialidad del lienzo, demuestran esta búsqueda de la apariencia fotográfica en busca de la espectacularidad. Contrapuesto a esta visión de la pintura, nos encontramos a hiperrealistas como Eloy Morales o Jaime Valero, donde, a pesar de que su realismo es extremadamente eficaz, existe una intención implícita tan importante o más que la perfecta mimesis, verosimilitud y simulación de la realidad representada. De alguna forma, traspasa esta realidad y la trasciende con la intención de contarnos algo.

La mirada estos artistas, incluso del propio espectador español, viene condicionada por nuestra extensa tradición artística, tomando partido por la priorización de la atmósfera; por el conjunto y su alusión. La pintura de estos artistas esta plenamente al servicio de una intencionalidad más allá de la mera representación del referente fotográfico, otorgando a la obra un doble significado. En este sentido, utilizan la realidad como excusa y no como fin último. La forma de trabajar la materia pictórica favorece un margen mayor para el discurso. Este margen ofrece una mayor libertad creativa para el artista, pudiendo considerar diferentes retóricas visuales y formas expresivas. La expresión singular de cada artista viene conducida por el empleo de diferentes gestualidades y una riqueza matérica en algunos casos, que no encontramos en el fotorrealismo. El estilo fotorrealista también se desarrolla en España, sin embargo, es imperativo aclarar que los artistas vienen condicionados por las influencias marcadas por su entorno y sus propias raíces, y sobre todo, de dónde viene su aprendizaje académico. Partiendo incluso de una perspectiva fotorrealista, este bagaje de influencia y aprendizaje académico condiciona inevitablemente la visión del artista y su forma de entender la pintura. Existen numerosos de aproximaciones al estilo fotorrealista, pero desde una perspectiva propia y personal, interpretando el referente de manera distinta a un fotorrealista americano.

El hiperrealismo en España, aunque dependiente casi absoluto de la fotografía, incrementa su complejidad poética y narrativa. El hiperrealismo español nos cuenta una historia, una emoción, una crítica. La poética y el lenguaje del pintor hiperrealista es tan diferente al resto, como es su manera de hablar. La riqueza de matices en la expresión que encontramos en la pincelada, la aplicación de

la materia pictórica de una forma intencionada; enriqueciendo la superficie del soporte y huyendo de la superficialidad de la representación, es algo que dista diametralmente de los principios fotorrealistas americanos. La riqueza de nuestra tradición artística y académica que arrastramos a lo largo de nuestra historia del arte, provocan en los artistas una necesidad de reflejar una atmósfera y un lenguaje que viene de la utilización de diferentes recursos técnicos y plásticos, de una manipulación de las texturas y de una temática propia del artista y estrictamente personal. La espectacularidad y el virtuosismo propios del fotorrealismo queda en segundo plano en las representaciones hiperrealistas de los artistas españoles. No buscan esa espectacularidad como fin último, les viene dada por el magnífico manejo de los recursos anteriormente citados. Esta manera de ver el realismo desarrolla una mayor diversidad en el discurso. La utilización de la retórica visual, la metafísica, el simbolismo, la crítica política y social, incluso el surrealismo, hacen que la temática en las obras españolas se expanda a tantas opciones de representación como obras y autores hay en la actualidad. Si bien es cierto que todo pintor hiperrealista busca la representación de la realidad de una manera exacta *como lo haría una fotografía*, existen tantas formas de contar lo mismo como pintores hiperrealistas hay. El hiperrealismo contemporáneo español le da una mayor importancia al detalle, al lenguaje y a la temática. En Europa tenemos una gran tradición pictórica y académica que ha influido notablemente en la forma de pintar y de ver la realidad; esto es sin ninguna duda una gran influencia en la pintura que hoy en día se realiza; el hiperrealismo se sirve también de técnicas de ilusionismo para acercar la imagen representada a lo real, técnicas muy tradicionales. La temática empleada también difiere, partiendo del entorno cercano y particular del artista, los hiperrealistas españoles abarcan un espectro más amplio; paisaje, bodegón y sobre todo, en la figura humana y el retrato. El lenguaje pictórico del realismo se ve acotado hoy en día bebido a los parámetros que dirigen los criterios sociales actuales. Existe una limitación por comprender únicamente en apariencia y superficialidad una imagen que se juzga sin indagar en su fondo. Superficialidad en la que la fotografía se siente enormemente cómoda. «Ante la pintura realista muchas veces se resbala por la superficie de lo representado sin pararse a captar la verdadera esencia de la obra»³⁴². El hiperrealismo contemporáneo español no se limita a la realidad ya su extrema veracidad y similitud como fin último, sino que adquiere un compromiso con contar algo más que la trasciende. Esta similitud en la representación asume el papel de medio para este fin. El concepto de *transfiguración* acuñado por Arthur Danto para ubicar el urinario de Duchamp en el término obra de arte, es el mismo concepto de sentido intencional que lleva implícito el hiperrealismo contemporáneo español. Ese mismo realismo que utiliza la realidad para contar algo que se encuentra más allá de la misma. La representación de lo aparentemente visual y superficial se torna una vía de acceso, un objetivo secundario. Debe existir una relación fondo y forma en toda obra realista. En referencia a la técnica, como dice Antonio López: «Para mí, la técnica es como las raíces de un árbol, tienen que crecer en la medida que lo haga el tronco. En función de lo que se busque expresar habrá que encontrar la manera adecuada

³⁴² Golucho en SÁNCHEZ, ECHEBERRIA, S. (2011). *Catalogo de exposición Eloy Morales. Dibujos y pinturas 1996-2011*. Madrid: Graffofset.

para hacerlo»³⁴³. Con estas palabras afirmamos que la exploración en la pintura es necesaria para conseguir al artista los recursos plásticos necesarios dotándole de un mayor margen expresivo disponible a su elección personal.

En la presente tesis se ha seleccionado cinco artistas españoles en representación del panorama hiperrealista contemporáneo (desde año 2000). En la vía de la tradición académica y el individualismo subjetivo; José Luis Corella, Eloy Morales y Jaime Valero. Y en una vía más cercana al fotorrealismo; Pedro Campos e Iván Franco. La selección de estos artistas viene determinada por la relevancia e influencia que ejercen en la sociedad artística figurativa de nuestro país y por la influencia que han ejercido en la realización de mi propia pintura. En este capítulo aclararemos la diferencia conceptual y metodológica en el proceso creativo de la fotografía de estos artistas y su forma de entender el hiperrealismo frente al fotorrealismo americano. Abordaremos el concepto de individualismo subjetivo y la tradición académica realista que tanto influye en la obra de estos artistas.

3.1 LA FOTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA Y REFERENTE PARA LA PINTURA HIPERREALISTA ESPAÑOLA

Como hemos visto anteriormente, desde la creación de la fotografía la percepción de la realidad ha ido cambiando exponencialmente; al igual que el concepto de arte. En sus principios se auguraba que la fotografía acabaría sustituyendo a la pintura y que sería su fin irremediabilmente. No se llegó a acertar en esas predicciones, si no que ocurrió lo contrario. La fotografía se ha ido uniendo paulatinamente a la pintura; utilizándose como una herramienta poderosa para captar esa realidad objetiva buscada por el realismo. Y no solo en el realismo, sino en tantas otras disciplinas figurativas.

Tanto en el fotorrealismo americano como en el hiperrealismo contemporáneo español, se ha llegado a sustituir como boceto previo, el dibujo por la fotografía, ya que proporciona una mayor precisión en los detalles y exactitud en las tonalidades, ahorrando tiempo al artista.

Para los fotorrealistas la representación de la realidad por medio de técnicas pictóricas y la aproximación al lenguaje fotográfico ha sido el objetivo fundamental. Sin embargo, para los hiperrealistas españoles, la fotografía es una herramienta más en el proceso. Se parte de la fotografía como referente, pero aportando diferentes lenguajes y expresión al resultado final de la obra. La razón de la utilización de la fotografía no es otra que el mero hecho de facilitar al artista el acceso a la realidad. Se requiere dedicación y tiempo en el proceso de reproducción de una obra hiperrealista, siendo un gran inconveniente el referente natural. El hiperrealista se sirve de la fotografía “congelando” el tiempo en el que se encuentra el referente, pudiendo interpretar esa realidad que le viene dada. Con la llegada de las nuevas tecnologías, la definición en la

³⁴³ SÁNCHEZ, ECHEBERRIA, S. (2011). *Catálogo de exposición Eloy Morales. Dibujos y pinturas 1996-2011*. Madrid: Graffofset.

fotografía se ha hecho exponencialmente creciente, lo cual ha facilitado al pintor el acceso al máximo detalle de la realidad, expandiéndose y encontrando nuevos sentidos a esa realidad.

3.1.1 ANTONIO LÓPEZ: ENTRE LA FOTOGRAFÍA y LA TRADICIÓN

Es necesario realizar un análisis del proceder de Antonio López, la relación con la imagen fotográfica, la influencia de la tradición y como consecuencia, la adquisición del lenguaje y estilo propios. No hay lugar a dudas que Antonio López ha sido y sigue siendo el máximo referente en el realismo español contemporáneo. La mayoría de artistas entrevistados para la presente tesis, afirman la gran admiración y la influencia que Antonio López ejerce sobre la figuración española y sobre ellos mismos. Destaca sobre todo la relación con la fotografía y la expresividad subjetiva de la pintura, derivada de la tradición. Haciendo un recorrido sobre su extensa obra, realizada durante más de cuarenta años, y viniendo de sus propias palabras, se puede afirmar que su estilo y lenguaje se consagran a principio de los años sesenta. «Estaba, pienso, en el umbral de lo que ya es mi lenguaje más o menos definitivo». Sin embargo, su lenguaje también viene determinado por las influencias de otros artistas y de la tradición pictórica realista de nuestro país;

«No soy un pintor que haya dado la espalda con desdén ni con indiferencia a todo lo que estaba ocurriendo alrededor. No tengo temor a aceptar lo que es contrario a lo mío, y en el fondo pienso que no hay tanta distancia entre lo que estamos contando todos, porque vivimos algo muy semejante, y tal vez la diferencia es tan solo de lenguaje»³⁴⁴

«Mi formación como pintor se ha nutrido de fuentes tan diversas³⁴⁵». Gran admirador por la Antigüedad clásica y la pintura en el renacimiento italiano contribuye con una nueva perspectiva del realismo, rompiendo con la tradición realista más inmediata a su época. Como hemos visto anteriormente, la creatividad se fundamenta en añadir un eslabón nuevo a la cadena de la tradición³⁴⁶. Esas fuentes de las que habla López han influido en el a lo largo de toda la progresión de su pintura, sin embargo, la esencia personal prevalece de una forma continuada y permanente.

«Creo que hay algo que está presente en toda la obra, y debo de ser yo mismo, mi espíritu, mi sensibilidad, lo que le da unidad. (...) Yo no he cambiado por decisión, digamos, intelectual, voluntaria. Quizás por esa razón no existen saltos en mi obra; no hay esas decisiones de otros pintores de cambiar y hacer otra cosa distinta de lo que hacían»³⁴⁷.

³⁴⁴ CALVO SERRALLER, F. (1987). *El arte visto por los artistas*. Madrid. Taurus. 1987, p. 121.

³⁴⁵ Discurso de investidura de Antonio López como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Murcia. Contenido audiovisual. min. 1:13. <Extraído de: <http://tv.um.es/video?id=53281>> [Consultado el 22 de enero de 2015].

³⁴⁶ HAUSER, A. (1975) *Sociología del arte. Vol 1*. Madrid: Ed: Guadarrama, P. 110

³⁴⁷ CALVO SERRALLER, F. Op cit, p. 121-122

Aunque de una manera casi inconsciente, la pintura de Antonio López está íntimamente relacionada con la visión fotográfica. Su percepción de la pintura realista como una dependencia textual, para reproducir el mundo «tal y como es»³⁴⁸. Pintores impresionistas como Degas, utilizaban la fotografía como referente y sometían la pintura al estilo impresionista, dejando la fotografía en un segundo plano o en una mera herramienta en el proceso. Este no era el caso de Antonio López, directamente evocaba la visión fotográfica en su obra. Un ejemplo clarísimo lo vemos en el retrato de sus abuelos (Fig. 68)

«Era una fotografía familiar en blanco y negro muy antigua y muy deslucida por tantos años [...] los hice, claro, sin tenerlos delante: los hice de la fotografía. Me inventé el color y trabajé por primera vez fuera de lo que el natural me podía dar, que era lo que yo tenía por costumbre. Después he trabajado con mucha frecuencia de la fotografía»³⁴⁹

³⁴⁸ VIAR, J. (2011) “Los lugares y el tiempo. Tres cuestiones sobre Antonio López”, en SOLANA, G. (2011) *Antonio López. Catálogo de la exposición del Museo Thyssen-Bornemisza* Madrid, Madrid: TF Artes Gráficas, 2011, pp. 64–65.

³⁴⁹ LÓPEZ, A. (2007). *En torno a mi trabajo como pintor*, Valladolid: Fundación Jorge Guillén, p. 49-50.



Fig 68. *Sonroso y Josefa* (1955). Comparación fotografía (arriba) y óleo (abajo)

De esta manera, el lenguaje y estilo propio del artista, la gestualidad y las pinceladas se veían neutralizadas con sus afirmaciones.

«Es evidente que la fotografía, además de reproducir otras pinturas, ha logrado asumir casi desde el mismo momento de su invención el papel de ser el modelo más próximo a lo real, y de este modo cualquier pintura realista realizada actualmente del natural no puede evitar su dependencia de lo fotográfico, de uno u otro modo. Ante muchas obras actuales, realistas, pintadas del natural, como en la obra reciente de Antonio López, el público suele afirmar admirado que parecen fotografías, algo impensable al referirse a la obra de Caravaggio, Rembrandt o Velázquez, aunque su realismo sea evidente»³⁵⁰.

³⁵⁰ CABEZAS-GELABERT, L. & OLIVER, J. C. (2015): "Relación de la obra del pintor Antonio López con la fotografía. Métodos de un maestro rechazado como profesor" en *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 27(1) pp. 63

La fotografía y el cine, han influido en el realismo de una forma inevitable, debiendo, según palabras del propio Antonio López, adaptar la pintura a nuestros tiempos. «La fotografía y el cine, lo creas o no, nos ha influido a todos de una forma enorme. Cómo no te va a influir. La fotografía ha influido en la pintura desde que nació. A veces mal, pero al final bien. Yo pienso que somos de la misma familia»³⁵¹. Obras como la *Familia Real* (2014) no pueden concebirse sin el referente fotográfico; de hecho, no parte de una sola fotografía, sino varias. Es un collage donde el pintor extrae información a su conveniencia.

Antonio López recuerda que, desde etapas muy tempranas, la relación con la fotografía era directa; desde niño copiaba fotografías procedentes de La Ilustración Española y americana, y según su criterio por aquel entonces, eran representaciones mucho más reales que cualquier pintura de nuestro Siglo de Oro. El resultado que obtenía pintando del natural en esa primera época, según sus propias palabras era decepcionante. Incluso en visitas al Museo del Prado y observando las pinturas de Velázquez, sentía que la realidad representada por los grabados de La Ilustración era más acertada. Sin embargo, con el paso de los años, el pintor ha evolucionado en su forma de entender la representación realista. Estos últimos años viene afirmando que no existe nada parecido a la pintura de Velázquez como representación de la realidad. En este cambio de criterio a lo largo de su vida, hace hincapié en la “manera de hacer” y no tanto en el tema escogido, es decir en el lenguaje y el estilo. «Al salir le confesé que me gustaba más su pintura [...] En realidad me costó largo tiempo ir comprendiendo el lenguaje, el enigma de la pintura»³⁵².

Otro concepto que se ha de tener en cuenta es que la fotografía no es algo intemporal, en el sentido que no presenta la misma imagen una fotografía digital actual que una realizada en los años 60. Mientras su forma de pensar en referencia a la fotografía ha ido cambiando lentamente a lo largo de su vida artística, la fotografía lo ha hecho de una manera más radical. Si comparamos las fotografías de sus abuelos, *Josefa y Sinforoso* con las tomadas para la *Familia Real*, se puede observar esa pérdida de *aura* tan mencionada por Walter Benjamin. Este aura no es otra cosa que la atmósfera casi respirable en la obra de Antonio López. Con la fotografía digital ese sentimiento de lejanía desaparece por completo.

Desde la aparición de la fotografía y su influencia en la pintura, han venido dados unos parámetros de perspectiva (tal vez erróneos) que chocan frontalmente con el sistema geométrico del renacimiento. Perspectiva que los académicos defendían a ultranza. Estos errores de perspectiva se pueden observar claramente en las figuras distorsionadas de Degas; ya que se basaba en la perspectiva que la fotografía le daba. El mismo Antonio López afirma esta cuestión: «Quiero decir que hay una fotografía y la fotografía deforma. Yo lo sé por experiencia. Una fotografía deforma. La colocas así o asá, y se empiezan a

³⁵¹ BELZUNZE, F., *Antonio López, pintor; «No nos aceptamos»*. <Extraído de goo.gl/ZfZM7b >[Consulta 12 de septiembre de 2106]

³⁵² NAVARRO, F. *Premio Velázquez 2006*. <Extraído de goo.gl/FAH8P3 >[Consulta 13 de septiembre de 2016]

mover las cosas»³⁵³. El hecho de utilizar en el proceso recursos como el trazado de unos ejes horizontal y vertical o la cuadrícula, o un clavo para delimitar con una cuerda tensada las fugas de los edificios, es algo que se ha conocido desde hace siglos, lo cual no garantiza la perfección del resultado final.

«Ahora pongo un alfilerito muy fino en el sitio que es el punto de partida de donde arrancan todas las líneas de fuga. Es que todo esto es necesario, porque si no, ¿cómo narices te empiezas a ordenar todo ese mundo infinito de direcciones que son los puntos de fuga de tantos espacios arquitectónicos?». “Ya sé que la exactitud no te asegura nada, pero para mí es básica»³⁵⁴.

Ese afán por la exactitud y hacer caso omiso a las directrices académicas de la perspectiva, llevaron a Antonio López a replantear, después de 53 años la obra *Cabeza griega y vestido azul*. El concepto de perspectiva geométrica aparece en multitud de tratados científicos; pero es una concepción muy simplista. La concepción de la representación del mundo visual viene dada no únicamente por este punto de vista científico, sino también desde la perspectiva del color y la atmósfera.

En la actualidad, Antonio López reivindica la representación de la realidad desde el modelo del natural, sin embargo, él mismo confiesa utilizar el referente fotográfico por una cuestión práctica. Es imposible realizar una obra de gran tamaño en la que se dedican horas de trabajo sin que la luz cambie o el modelo vivo llegue a la extenuación.

«Yo sí que uso la fotografía, por ejemplo, en Capitán Haya, donde había una luz sumamente rápida. Ahí sí que cogí e hice una fotografía del momento. Entonces trabajaba con la fotografía cuando la luz se pasaba y hasta que la luz llegaba. Me ponía tan sumamente nervioso con un cuadro tan sumamente grande, que cuando me quería dar cuenta ya la luz estaba en otro lado. Tenía que esperar hasta el día siguiente. Entonces la fotografía me daba un poco el sitio de las sombras»³⁵⁵ «¿Definitivamente, el pintor figurativo no debe competir con la fotografía? Son mundos distintos, ni puede ni debe. Como se ponga a competir pierde. Es un espacio muy diferente, [...] La pintura está para dialogar con los demás, para dar tu punto de vista, estás obligado a darlo. Yo creo que el fotógrafo no debe dar su punto de vista, debe dar un testimonio, si hablamos de la guerra de España el fotógrafo no debe ponerse él, Goya se pone él, Picasso se pone él, ésa es la diferencia: el fotógrafo no debe ponerse, debe ser un testigo nada más, y en ese sentido, la máquina que tiene y le acompaña es el instrumento ideal»³⁵⁶

³⁵³ LÓPEZ, A. (2007). Op cit, p. 83.

³⁵⁴ Ibidem, pp. 44 y 83

³⁵⁵ ibídem, p. 83

³⁵⁶ Ibidem, p. 90

Sin embargo, hay que tener en cuenta la diferencia que existe entre la interpretación y traducción personal del artista mediante un referente fotográfico y la copia exacta del referente mediante el uso de cuadrículas. Método que ha utilizado López en la obra *La Familia Real*, y que se muestra claramente en la obra.; además de la publicación de sus dibujos previos.

En su vivencia como profesor de pintura le acercó de una manera determinante al axioma impuesto por los academicismos, en el que la pintura sólo debía entenderse si se referenciaba al modelo natural impuesto por los profesores. En esa época impartía sus clases en la escuela de San Fernando, era inconcebible la copia de láminas o fotografías para realizar pintura. De hecho, la fotografía como referente era algo denostado y proscrito. Por aquel entonces López preparaba bodegones con un estilo muy particular, huyendo de los modelos tradicionales de naturalezas muertas tan repetidos desde hacia un par de siglos. López se veía atraído por ese aura de misterio de los objetos desgastados por el paso del tiempo. Algo que se ve reflejado en sus pinturas de aquella época. Para conseguir ese aura de “misterio”, enseñaba a sus alumnos a quemar la superficie del cuadro con alcohol de una manera controlada. Estilo que muchos de sus dicentes adaptarían a su forma de trabajar. Este proceso lograba un efecto similar al desgaste del tiempo, desvelando así, ese aura de “misterio”, y que muchas veces evocan a fotografías antiguas. Los recursos como los “chorretones”, suciedad y envejecimiento artificial del cuadro se pueden observar claramente en obras como *Taza de váter y ventana* (1968-71) (Fig. 69), al igual que *Nevera*. Donde demuestran claramente el interés sobre el envejecimiento de los objetos. Sin embargo, estos recursos serán abandonados en la década de los 90. Pero no sólo su obra adeuda estos recursos fotográficos, sino también al informalismo y a la pintura matérica, traduciendo los resultados en empastes.



Fig. 69. Antonio López. *Taza de váter y ventana* (1968-71)

Esa técnica desaparecería con el paso del tiempo y su evolución como artista. «Esta estética de la mancha por la mancha. Yo lo veo clarísimamente en una etapa de mi juventud, y a mí eso me parece una debilidad. Sí, es una debilidad. ¡Qué le vamos a hacer!»³⁵⁷. Esa forma de pintar con envejecimientos y deterioro del material, hace más referencia a un realismo más alejado del mundo cotidiano y más próximo a la subjetividad del propio artista. Muy ajenos también a la formalidad académica. Era algo más propio del surrealismo que del realismo como concepto. Esa subjetividad defendida por Antonio en su primera época ha sido poco a poco sustituida por una pintura mucho más limpia y clara. «Llené de manchas, y lo llené de chorreones, y yo ahora lo siento muchísimo. Ahora lo haría más limpio»³⁵⁸.

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 44

³⁵⁸ *Ibidem Op cit*, p. 38

3.3 SELECCIÓN DE ARTISTAS DEL HIPERREALISMO ESPAÑOL

Se han seleccionado cinco pintores hiperrealistas españoles por su influencia en la figuración realista actual de nuestro país, por su valor de mercado y por las características que engloban sus pinturas. Estas características atañen al estudio de la presente tesis; la búsqueda de emoción y subjetividad a partir de la tradición académica de nuestro país.

En el grupo de los pintores seleccionados para la entrevista podemos observar dos tendencias marcadas por la influencia recibida. Una, más puramente subjetiva e individualista, tanto en la gestualidad como en el procedimiento de producción; los autores que se muestran en esta forma de entender la pintura son José Luís Corella, Jaime Valero y Eloy Morales. Y una segunda, más cercana a la imagen fotográfica y con más elementos comunes con los fotorrealistas americanos que los anteriormente citados. Esta última posición viene representada por Pedro Campos e Iván Franco.

JOSÉ LUÍS CORELLA

Valenciano de nacimiento, José Luís Corella ha cogido los pinceles desde los seis años de edad. A los 15 años ingresó en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, junto a la antigua Escuela Superior (luego facultad) de Bella Artes de San Carlos de Valencia, donde estudió escultura – talla en piedra- y dibujo de estatua con lápiz compuesto, carbón y difuminos, formándose en el preparatorio para el examen de acceso a Bellas Artes. Aunque estudió por un breve periodo de tiempo en la facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, se considera claramente autodidacta en el proceder de su trabajo. Es un artista con una gran curiosidad intelectual y dedica gran parte de su tiempo a la investigación, tanto teórica, como procedimental de su trabajo.

En un principio realizaba pintura expresionista, distando mucho del tipo de obra que realiza actualmente. Debido a la necesidad de una forma de expresión diferente y motivado por el afán de experimentar, fue en el 86-87 cuando decidió como reto personal, dedicarse al realismo más extremo; muy influenciado por aquel entonces, por el pintor español Eduardo Naranjo. Para Corella, la ejecución del realismo es un ejercicio más sacrificado de análisis y objetividad del referente (la realidad) que la pintura expresionista que realizaba anteriormente. La pintura hiperrealista que realiza Corella, conlleva un esfuerzo y dedicación plena;

«Sesiones de muchas horas y mucho tiempo trabajando en una misma obra, sé que no todos los pintores tienen la capacidad para ello. Hay gente que psicológicamente no puede estar trabajando mas de una semana en una obra, se suben por las paredes»³⁵⁹.

³⁵⁹ Entrevista con José Luís Corella. Febrero de 2014

El artista no se considera a sí mismo hiperrealista, sino realista. Su fin último no es la mera demostración de virtuosismo y de mayor definición del detalle. Busca la representación más fiel de la realidad; y no sólo objetiva, sino emocional. Esta búsqueda se ve realizada por medio del exhaustivo análisis, un uso particular del procedimiento y su gran habilidad técnica, que le llevan a desarrollar una pintura tan extremadamente real, que el espectador la considera inevitablemente hiperrealista.

Como influencias, va tomando de multitud de artistas diferentes a lo largo de su carrera; esto le ha ido enriqueciendo personal y artísticamente. Paradójicamente, el fotorrealismo americano, ha sido de los movimientos que menos ha calado en él. Según el artista, el fotorrealismo es una reproducción sistemática de una fotografía; una reproducción basada en las formas, dejando a un lado el fondo. «Creo que mis obras encierran una técnica más rica y variada que no está sujeta a la simple representación de formas y volúmenes. No intento copiar una fotografía sino interpretar una realidad»³⁶⁰. Si hacemos un análisis comparativo de los paisajes urbanos de Nueva York de Corella con las escenas de cualquier fotorrealista, podemos observar que presentan un lenguaje claramente diferente; una expresividad y manejo de la técnica diametralmente opuestas. La superposición de capas transparentes de pintura de la obra de Corella, logran crear un lenguaje único donde la pintura habla por sí sola. La riqueza de matices y tonalidades de la obra de Corella distan diametralmente de la pintura plana y de la falta de texturas que encontramos en cualquier artista del fotorrealismo (Fig. 70 y 71).



Fig. 70. José Luis Corella. *Librería Pérez Galdós*. Óleo sobre tabla 77x100 cm.

³⁶⁰ Entrevista personal a Jose Luis Corella. Febrero de 2014



Fig. 71. Richard Estes. *Nedick's*. Óleo sobre lienzo 121,9 x 167,6 cm. 1970

«El realismo (hiperrealismo) español es más rico en muchos sentidos, los temas, las técnicas, las diferentes maneras de ver y expresar. Los americanos casi todos parecen salidos de la misma escuela, hacen lo mismo y no aportan nada sobre el conjunto, todo es más de lo mismo»³⁶¹.

También en la temática dista con el movimiento fotorrealista. Corella amplía su interés en la figura humana, paisaje y naturaleza muerta. Siendo la figura y retrato el motivo predominante en su obra. «El mundo que yo reproduzco en mis obras es mucho mas abierto, no solo me centro en el paisaje como si fuera mi mundo y como única temática, me interesa mas la realidad interior del ser humano, los sentimientos»³⁶².

En el empleo de la fotografía coincide con el resto de los artistas entrevistados. La fotografía le sirve como punto de partida, como un primer paso dentro de un proceso técnico laborioso y de interpretación.

«La principal diferencia es la obra. Ellos intentan copiar lo mas fielmente posible una fotografía, es su punto de inicio y de final. Para mí el punto de inicio es la realidad, la fotografía, bocetos, notas de color y demás son una ayuda para llegar a un final donde la obra es lo importante»³⁶³.

³⁶¹ Entrevista personal a Jose Luís Corella. Febrero de 2014

³⁶² *Ibídem*.

³⁶³ *Ibídem*.

Para Corella es en el proceso donde radica la diferencia, la forma mecánica y rígida del proceder fotorrealista, niega cualquier pulsión de experimentación y reflexión en la creación. La experimentación con los materiales es indispensable para la expresión personal y subjetiva. «Me gusta experimentar, buscar soluciones nuevas a nuevos retos. Puedo incorporar lápices de colores, empastes con caolín, acrílico, grafito, raspar con cuchilla»³⁶⁴. En las últimas obras de Corella observamos una variedad ingente de materiales utilizados, en esa búsqueda de expresión individual. «Empastes con pigmentos, arena, piedra mezclado con acrílico u óleo. Veladuras, quemar y raspar»³⁶⁵. Aunque recientemente ha estado experimentando con distintos materiales, tanto en soportes como en técnica, habitualmente se ha servido del soporte rígido, utilizando DM³⁶⁶ de 4 mm con bastidor. Para tamaños excepcionalmente grandes, contrachapado³⁶⁷ de 4 mm también, para restar peso a la obra. Como imprimación ha utilizado habitualmente el Gesso tradicional, aplicando una primera capa con cola de carpintero y agua para un mejor sellado. Después aplica con rodillo, de 6 a 8 capas de Gesso, lijando la superficie con lija al agua entre capa y capa de imprimación; consiguiendo una mayor adherencia y un resultado totalmente liso en la capa final. El resultado liso de la superficie del soporte ha sido tremendamente importante para el artista.



Fig. 72. José Luís Corella. *Luna Llena*. Técnica mixta sobre madera³⁶⁸. 2012.

³⁶⁴ Ibídem

³⁶⁵ Ibídem.

³⁶⁶ El DM es un soporte equilibrado y muy utilizado por pintores profesionales. De gran dureza y manejabilidad. Admite cualquier imprimación. El DM al ser celulosa con cola prensada, es vulnerable al exceso de humedad. Es conveniente el previo lijado para aplicar la imprimación.

³⁶⁷ El contrachapado es un tablero elaborado con finas chapas de madera pegadas con las fibras transversalmente una sobre la otra con resinas sintéticas mediante fuerte presión y calor. De gran porosidad, admite cualquier imprimación, favoreciendo la adhesión.

³⁶⁸ El soporte había sido la tapadera de una tinaja, encontrada en un basurero por el artista. La placa metálica es un remiendo para evitar la separación de las tablas que la componen. La técnica son pigmentos (blanco, negro, ocre, rojo y azul Prusia) con aglutinante.

Empieza la obra con el dibujo previo del contorno con pastel azul o un color claro para no marcar demasiado y que no aparezca una vez añadida la pintura. Como proceso técnico, se ha servido del método tradicional de la pintura por capas. Dándole transparencia a la pintura y permitiendo que la capa superpuesta se vea claramente influenciada por la anterior, consigue una riqueza de matices y texturas visuales que no podría conseguirse de otra manera. Esa suma de valores cromáticos hace que el resultado de la obra de Corella se acerque tanto a la realidad buscada por el artista. Además del perfecto resultado técnico, promueve al espectador la emoción que tanto ansía al creador de la obra.

Comienza en el soporte imprimado, con un manchado con esencia de trementina y óleo; con una consistencia en la mezcla similar a la acuarela. Comenzando ya desde el principio buscando los valores cromáticos del referente, pero de una forma muy básica y centrándose en los tonos medios y claros; reservando los más oscuros para posteriores capas. Trabaja en primer lugar por bloques y evitando cualquier detalle. Reserva las zonas con más luz, evitando pintar sobre ellas; consiguiendo así, una mayor luminosidad al colocar las siguientes capas transparentes. «Lo ideal es pintar de más claro a más oscuro, se evitará tener que retroceder. Hay que pintar el cuadro en su conjunto, construyéndolo y valorando todos los tonos y colores, no empezar por un extremo y terminar por el opuesto».

Una vez seca la mancha, procede a las sucesivas capas utilizando un medio formulado por el artista. Como medio emplea una mezcla de barniz Dammar, aceite polimerizado y esencia de trementina; en proporciones 2:1:2; incrementando en unas gotas de aceite en sucesivas capas para aumentar la flexibilidad. La pintura la aplica sobre la capa ya seca, sin necesidad de añadir ningún barniz de refresco o retoque.

Utiliza paleta de colores reducida, máximo de 6 a 8 colores y añadiendo algún otro, dependiendo de la temática escogida; consiguiendo así mayor armonía y entonación en el conjunto del cuadro. Utiliza el blanco titanio, que es más cubriente, mezclándolo con otros colores para las primeras capas para darle cuerpo a la pintura. Después, en capas posteriores cambia al blanco de zinc; es más transparente, y mezclándolo con otros colores, permite ver las capas inferiores, dando así una mayor riqueza a la pintura. El amarillo utilizado es el amarillo Nápoles, y al igual que el ocre transparente, son los más recurrentes en el proceso de representación de la piel humana. No suele mezclarlos con blanco porque, según el artista, hace los colores lechosos y pierden toda su fuerza.



Fig. 73. Proceso técnico por capas de José Luís Corella
Iza I. Óleo sobre tabla 36 X 46 cm

JAIME VALERO

Nacido en Madrid en 1967, Jaime Valero es uno de los artistas más influyentes del panorama actual del hiperrealismo en España. Estudió Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid, en la especialidad de grabado.

Las influencias de Jaime Valero vienen dadas desde la tradición pictórica de nuestro país hasta la generación actual de pintores hiperrealistas. Pintores consagrados como Franquelo, Cesar Galicia o Antonio López, son punto de referencia para el artista, además de las continuas visitas al museo del Prado, donde se impregna de las obras de Velázquez y de Goya. Aunque alejado en la temática realizada por el artista, se siente muy identificado con la generación de pintores hiperrealistas actuales; con la forma de entender la pintura, su proceso y la relación que existe entre obra y artista. Pintores como Eloy Morales, Miguel Ángel Moya, Kike Meana o Pedro Campos, amigos del artista, son fuentes donde Valero aporta y recibe conocimiento y puntos de vista que hacen que crezca en su oficio. Como apunta Arnold Hauser, la asociación de artistas se presenta como una forma elástica y variable. Son los puntos de vista en común e intereses los que hacen que un grupo de individuos independientemente de posiciones sociales, reputación y talento lleguen a unirse. Este grupo representa para el individuo una fuerza motora que actúa sobre los sujetos estimulándolos, y en ocasiones coartándolos³⁶⁹.

Para Valero, el fotorrealismo americano dista enormemente de su obra y de la manera que tiene de entender la pintura; considera que es un movimiento totalmente ajeno al camino seguido, no sólo por el, si no por la mayoría de los artistas hiperrealistas españoles. Hay una excepción, Chuck Close; que se desvía claramente del movimiento fotorrealista para seguir su propio camino e identidad. Lo que si llama la atención de Valero respecto a la obra de Close, es la evolución que ha tenido el artista a lo largo de toda su carrera en su forma de representación; comenzando con un estilo claramente hiperrealista en los años 70, hasta casi rozar la abstracción en la actualidad.

Ajeno a las etiquetas, Valero se considera un pintor de la realidad. Según el artista, el concepto de hiperrealismo ha sido muy discutido entre los pintores de su generación. «Nadie sabe decir qué es el hiperrealismo. somos pintores de la realidad». Para Valero, se tiende a llamar hiperrealistas de una manera muy generalizada a muchos artistas que buscan el máximo acercamiento y representación de la realidad y que realmente no tienen nada que ver entre sí, tanto en temática, procedimiento o técnica. «Es como meter a Rothko y Mondrian en el mismo saco porque no son figurativos»³⁷⁰. Para el artista existe una enorme diferencia entre el fotorrealismo americano y el hiperrealismo que se realiza actualmente en España. La diferencia radica en el objetivo, el procedimiento y el resultado.

«Es un saco donde se ha mentido todo... desde Antonio López hasta los americanos. siendo dos mundos que ni se tocan [...] Lo único que

³⁶⁹ HAUSER. A. (1975) *Sociología del arte. Vol 1*. Madrid: Ed: Guadarrama.

³⁷⁰ Entrevista personal a Jaime Valero. Marzo de 2014.

tienen en común es la representación extrema y veraz de la realidad. El hiperrealismo español es mucho más pictórico, se enfrenta directamente con los problemas de la pintura y su proceso»³⁷¹.



Fig. 74. Jaime Valero, *Luces de noche*. Óleo sobre tabla. 82 x 180 cm. 2003

La temática utilizada en la mayor parte de la obra de Jaime Valero es el agua. Se establece una intimísima relación entre el agua y el cuerpo de las figuras de la obra de Valero. Transmitiendo al espectador una sensualidad claramente visible e íntima, Valero desarrolla en su obra una atmósfera casi respirable con una entonación de colores perfectamente equilibrados. «No tengo explicación para el motivo de mis cuadros, es algo que me nace de dentro».



Fig. 75. Jaime Valero. *Empañado*. Óleo sobre tabla, 81x100 cm. 2007

³⁷¹ *Ibídem*

En la mayoría de las composiciones, el elemento principal, la figura, provoca en el espectador una sensación de melancolía, tristeza, sensualidad e incluso en alguna ocasión, rabia. Este deseo del artista por expresar las emociones dista diametralmente con el paradigma del fotorrealismo americano. Valero pierde toda la objetividad y se ve inmerso en un universo propio de emociones que expresa y representa con una gran excelencia técnica. Uno de los artistas admirados por Valero es Alyssa Monks, no por su similitud en la temática del tratamiento del agua, sino por su evolución expresiva y del lenguaje que ha ido evolucionando a lo largo de su trayectoria. Un lenguaje que nace desde el más absoluto hiperrealismo hasta una expresividad subjetiva con una tendencia clara al expresionismo.



Fig. 76. Jaime Valero. *Silencio*. Óleo sobre tabla, 118x180 cm. 2009

Otra temática en la que el artista se ha visto cómodo son las naturalezas muertas. Con el mismo proceso creativo y una cantidad de obras más pequeña, vemos en esta serie de obras un reflejo muy claro de la representación pictórica más tradicional. Cualquiera de sus naturalezas muertas nos muestra una atmosfera que nos acerca más a un bodegón de Zurbarán que a uno de Ralph Goings (Fig. 77,78 y 79).



Fig. 77. Jaime Valero. *Jarra*. Óleo sobre tabla, 63 x 89 cm. 2007



Fig. 78. Francisco de Zurbarán. *Tazas y vasos*. Óleo sobre lienzo 46 x 84 cm. 1633



Fig. 79. Ralph Goings. *Two shakers close-up*. Óleo sobre tabla, 33 x 33 cm. 1991

Jaime Valero utiliza la fotografía como herramienta para trabajar. El referente fotográfico es esencial para el proceso creativo de su obra. La temática y el largo proceso técnico no permiten la pintura del natural. La primera parte del proceso creativo de Valero parte desde la idea que surge en su mente hasta la creación del referente fotográfico. «Desde la idea hasta que empiezo a pintar es importantísimo». Se sirve también de programas informáticos³⁷² para terminar de manipular y realizar variaciones en la fotografía; cambios de luz, contrastes, oscurecer o aclarar zonas, cambios de color, etc. La fotografía sustituye al boceto tradicional. Realiza cientos de fotografías y realiza a posteriori una selección.

Para Valero la fotografía como referente es incompleta, y es aquí donde radica la diferencia de tratamiento de la fotografía con respecto a los fotorrealistas. «Para mi la fotografía es una fuente de información, pero se debe superar con la propia aportación, debe ser una interpretación»³⁷³. Donde los fotorrealistas intentan reproducir fielmente el referente fotográfico, Valero interpreta ese referente, añadiendo más información o sustituyendo colores y texturas. Un ejemplo sería en las zonas más oscuras; donde la fotografía muestra una masa negra homogénea, Valero intenta matizar y sacar multitud de matices en esa masa, consiguiendo una mayor riqueza visual y expresiva. «Si tu te pones delante de un cuadro de Eloy Morales verás que en ese cuadro están pasando ochocientas mil cosas que no suceden en la fotografía»³⁷⁴.



Fig. 80. Jaime Valero, Serie agua y piel II. Óleo sobre tabla. 64 x 110 cm. 2005

Como se ha repetido en otras ocasiones el proceso pictórico y técnico de Valero es muy académico. Se fundamenta en la sucesión y transparencia de delgadas capas de óleo; permitiendo así, la perfecta armonía entre tonalidades las diferentes capas transparentes y superpuestas. «La magia de la pintura está en trabajar por capas transparentes... sumando»³⁷⁵. Esta superposición de capas crea una composición vibrante de matices y tonalidades de color que no

³⁷² Programa de tratamiento fotográfico Adobe Photoshop

³⁷³ Entrevista personal a Jaime Valero. Marzo de 2014

³⁷⁴ Ibídem

³⁷⁵ Ibídem

podría hacerse de otra manera. «Cuanto mas tiempo tengo, mas capas empleo en la obra»³⁷⁶.

El artista establece una relación diaria de comunicación y lucha con el cuadro; no se deja llevar por un procedimiento meramente automático y repetitivo de producción. «El cuadro es un proceso vivo al que te enfrentas cada sesión»³⁷⁷. Desde que era un niño ha trabajado con acuarela, lo que le ha llevado a sentirse muy cómodo trabajando con transparencias.

Como soporte se sirve de la tabla DM³⁷⁸ de 4 mm encolada a un bastidor para que no flexe. En esta tabla aplica varias capas de gesso industrial, lijando la superficie entre capas para mejorar la adherencia. El acabado lo realiza con una lija fina al agua, dejando una superficie pulida, pero absorbente. El artista comienza el proceso de la obra una primera mancha muy fluida de esencia de trementina y óleo. A partir de este momento se sirve del aceite de linaza como médium para trabajar.. La primera capa después del manchado, es más la gruesa del proceso; con ausencia de detalles; Valero trabaja esta capa aproximándose al referente con tonos medios y más generales. Es importante que esta capa sea gruesa porque es donde se apoyan todas las capas que trabajará después. A partir de este momento es cuando el artista va jugando con las sucesivas capas transparentes; fundidos, restregados, etc, valorando y relacionando continuamente los tonos y matices de una forma continua. Ha cambiado estos últimos años su forma de aplicar las capas de pintura, por influencia directa del pintor Ismael Fuentes, donde el aceite toma principal importancia como nexo de unión entre la capa seca y la nueva. En la capa ya seca al tacto, humedece la superficie con una fina capa de aceite, eliminando el exceso de medio con la mano o un trapo limpio; permitiendo así, que el oleo se funda como si pintara sobre húmedo.

Es importante destacar que el proceso de la obra se realiza desde la relación de todos los elementos del cuadro; no empieza y termina en la misma zona de la tabla como lo podría hacer cualquier fotorrealista; Valero necesita establecer una amplia visión de conjunto, valorar la relación de todos y cada uno de los elementos que componen el referente.

Respecto a la paleta de color, utiliza una amplia gama de colores, de quince a veinte colores; añadiendo o restando según necesite el referente de la obra. Jamás utiliza el negro ni ningún tierra, para evitar que las vibraciones de color queden anuladas. Parte desde una mezcla abundante de color (blanco Titanio y amarillo Nápoles) y va añadiendo colores, ramificando las mezclas; sacando fríos y cálidos. De esta manera es más fácil conseguir una entonación completa de la composición. Es partidario de la experimentación con colores nuevos.

³⁷⁶ Ibídem

³⁷⁷ Video explicativo del proceso técnico de Jaime Valero.
<Extraído de goo.gl/sndoFu>[Consulta 4 de abril de 2016]

³⁷⁸ DM Es un material rígido compuesto por celulosa con cola prensada, es vulnerable al exceso de humedad.



Fig. 81. Jaime Valero. *Ducha I* Óleo sobre tabla. 100 X 70 cm. 2005.



Fig. 82. *Serie agua y piel VII*. Óleo sobre tabla. 73 x 60 cm. 2012



Fig. 83. Jaime Valero, *Serie agua y piel IV*. Óleo sobre tabla. 81 x 81 cm. 2004

ELOY MORALES

Pintor madrileño, estudió en la facultad de Bellas Artes en la Complutense de Madrid. Comenzó a pintar desde los 9 años. Aunque empezó la facultad con una formación muy superior al resto de sus compañeros, la carrera le sirvió para descubrir muchas otras opciones en las artes plásticas y otras formas de entender la pintura.

La influencia de Eloy Morales es muy variada. En la época de la facultad ha tenido fuertes influencias como Antonio López, aunque según el artista, ha conseguido desarrollar un estilo muy personal y propio. La tradición pictórica española es uno de los claros referentes que el artista propone como estandarte, pero siempre desde una visión temática contemporánea. «Me interesa heredar esa calidad de la pintura tradicional española, pero haciendo una lectura contemporánea; es absurdo pintar como en el siglo XVIII»³⁷⁹.

Desde sus obras más incipientes, sirviéndose de técnicas mixtas y que se centraban en el mundo taurino, ya se puede intuir esa facilidad para sugerir una atmósfera casi respirable. Un ejemplo lo tenemos con su obra *La piedad*, obra que significó el comienzo de una nueva etapa. La utilización de diferentes técnicas, como lápiz, acuarela, pastel, incluso café le permitía dotar a la imagen principal de esa extrema expresión personal, formando su atmósfera tan pretendida. La primera exposición individual del artista fue en la galería Nolde, (Navacerrada, 2000). En esta exposición Morales nos muestra un abanico de formas expresivas, incluso en la misma temática. Se pudo observar las influencias muy marcadas de otros artistas y una amplia exploración de diferentes caminos. Los dibujos mostrados en la exposición conservan una austeridad técnica u mediada extrema, muy diferente con la versatilidad técnica de las obras mencionadas anteriormente, una expresión muy medida y calculada que no influye en la atmósfera que el pintor produce. En los óleos se pueden diferenciar dos visiones distintas en función de la temática empleada. En los paisajes, por ejemplo, se atisba la influencia de artistas como Gerhard Richter y José Manuel Ballester, haciendo hincapié en la casi abstracción y síntesis de la imagen reproducida. En su serie de bosques se intuye una conexión con obras anteriores, pero con una acotación en los recursos plásticos mayor. Mediante la superposición de capas transparentes, consigue que la realidad representada apenas se intuya³⁸⁰. Sin embargo, en la figura humana, el tratamiento de la imagen es más directo y realista, acotando el margen de actuación expresiva, nos muestra las figuras de una manera más aséptica fruto de un proceso técnico más meditado y calculado. Se puede evidenciar la influencia directa de Chuck Close en estas obras. Eloy denota un interés por la imagen autónoma demostrado ya desde esta primera exposición. Un interés que convive con el afán de exploración de nuevos caminos y una gran facilidad para desprenderse de su bagaje académico y de influencias adquiridas de otros artistas, pudiendo tomar un camino nuevo con otras referencias.

³⁷⁹ Entrevista personal a Eloy Morales. Marzo de 2014

³⁸⁰ SÁNCHEZ, ECHEBERRIA, S. (2011). *Catalogo de exposición Eloy Morales. Dibujos y pinturas 1996-2011*. Madrid: Graffofset.

En una nueva exposición en 2003, no se observan cambios significativos en referencia al método expresivo de los retratos; la falta de materialidad pictórica y la exquisita preparación y cálculo en el proceso, y un tamaño con proporciones sobredimensionadas, hacen resultar imágenes con una superficialidad casi fotográfica. Por vía de la galería Horrach Moya expone en la feria Arco en 2004 y 2005. Esta exposición tuvo como resultado un distanciamiento profesional, debido a las presiones de la feria y su rechazo hacia la pintura figurativa, en este caso casi fotorrealista.

En 2008, presenta una exposición individual en Ansorena, una variedad muy diferente de temáticas y proyectos donde Morales ha trabajado durante varios años y que quiso presentar de forma individual, como culminación. Bocetos, dibujos y óleos de diferentes temáticas, con iconografías y expresiones nuevas, abordaban esta exposición. El proceso técnico que empleaba Morales estaba calculado y medido desde la primera pincelada, un proceso rígido de producción que recuerda a los artistas del fotorrealismo americano. Sin embargo, en los bosques que presenta Morales están llenos de una vibración extraña, desde una casi abstracción y con una riqueza tonal al límite de la saturación comenzaban a encajar con la idea de Morales de qué debe ser una pintura. El proceso técnico pasa a ser flexible y abierto; de esta manera el resultado final es muy variable en el sentido expresivo. Para Morales, la comunicación entre obra-artista es importantísima, dentro de este proceso flexible, surgen accidentes plásticos donde la pintura toma principal protagonismo. Cargas matéricas con una gestualidad poco calculada, totalmente dependientes del estado anímico, fruto del inconsciente del artista, confieren una riqueza y un resultado más expresivo, individualista y subjetivo en el lenguaje. «Es aquí precisamente donde la pintura adquiere su mayor capacidad de contención de intencionalidad artística, cuando todo lo que ocurre durante el proceso se vuelca en la obra y ese intangible, sin duda, queda plasmado de alguna manera»³⁸¹. A partir de entonces, Morales abre un nuevo camino expresivo y más maduro, fruto de la lucha interna mantenida durante años. Esa reflexión interior a partir de la propia experiencia en los diferentes procesos de producción, junto al afán de superación, le abre otros caminos expresivos.

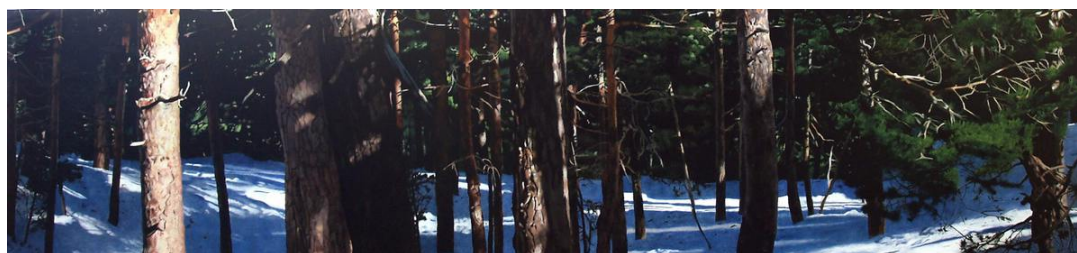


Fig. 84. Eloy Morales, *Bosque con infiltraciones solares 2* Óleo sobre tabla. 50 x 200 cm. 2006

³⁸¹ Ibidem.



Fig. 85. Eloy Morales, *Bosque negro*. Óleo sobre tabla, 100 x 200 cm. 2008



Fig. 86. Eloy Morales, *Interior del bosque*, lápiz sobre papel encolado a tabla. 30 x 30 cm. 2005

Todos estos cambios y reflexiones, nos hacen comprender la temática del autorretrato *La pintura en mi cabeza* (Fig. 87); es el resultado de años de evolución, de búsqueda y compromiso con la pintura y el realismo. Refleja las reflexiones y los sentimientos que le provoca la situación del arte realista en la actualidad. Utilizando la metáfora, denuncia la situación del realismo en el mundo del arte actual.



Fig. 87. Eloy Morales. *Pintura en mi cabeza 9*. Óleo sobre lienzo. 160 x 160 cm. 2013



Fig. 88. Eloy Morales. *Pintura en mi cabeza 9 (DETALLE)*. Óleo sobre lienzo. 2013

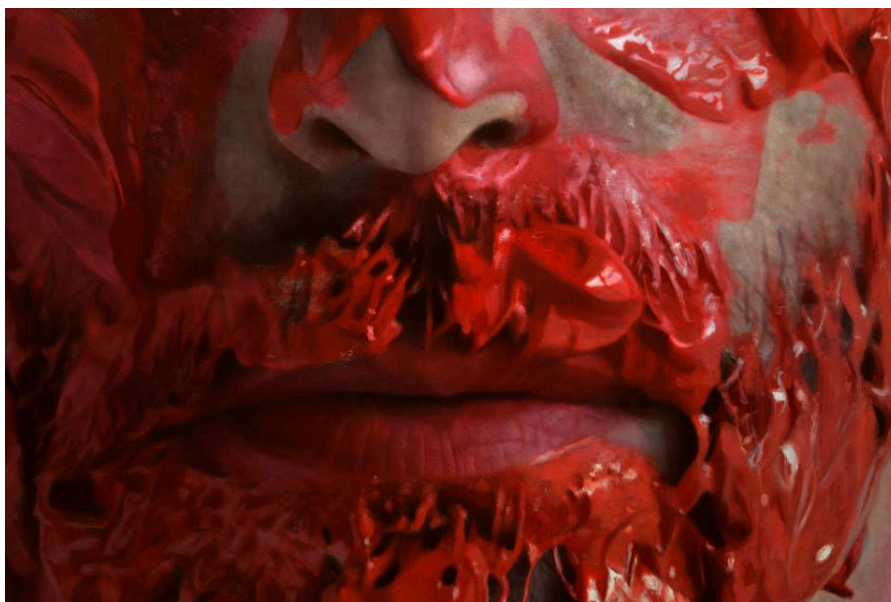


Fig. 89. Eloy Morales. *Pintura en mi cabeza 9 (DETALLE)*. Óleo sobre lienzo. 2013

Le interesa enormemente la percepción de la atmósfera en el realismo; es algo que ha intentado desarrollar en toda su obra, desde la época más temprana del pintor. Eloy rehúsa completamente el fotorrealismo americano. Según el artista es casi la antítesis de lo que el intenta representar en su obra. «El fotorrealismo funciona con los códigos de la fotografía, intentando anular la huella del artista, y a mi me interesa todo lo contrario; pintar con códigos pictóricos y que sea visible mi huella»³⁸². Tampoco se identifica con la temática superficial del fotorrealismo. Para Morales, el movimiento americano se basa en imágenes explícitas sin ningún tipo de interpretación ni emoción; totalmente opuesto a lo

³⁸² Entrevista personal a Eloy Morales. Marzo de 2014

que busca el artista madrileño. Eloy no busca un lucimiento fácil, busca una imagen que combine la representación exacta de la realidad y generarla a través de códigos pictóricos. Además de crear una comunicación importante entre el espectador y la obra. «Pintar es una continua elección; pincelada tras pincelada». La temática de Eloy se basa en la figura y en el paisaje. Busca la concepción atemporal de la obra. Sus retratos son posiciones muy estáticas pero a la vez atemporales, muy psicológicas y emocionales. Está muy en contra de la captura estática de la imagen en el tiempo. «Todo está pensado de antemano y la mirada es fundamental, lo mismo que la conexión que busca con el espectador. Me identifico con su profundidad, con la actitud del pintor con su atmosfera y su concepción a la hora de tratar de atrapar el tiempo, en la manera en que lo percibe, la calma, la pausa, la no violencia, la ausencia de ruido».

El proceso de trabajo de Morales es muy diferente al de Valero o Corella. Trabaja con veladuras utilizando Liquin como medio y una paleta de 15 colores transparentes en tabla y lienzo. Comienza el trabajo en una zona del lienzo y no pasa a la siguiente hasta que esta totalmente terminado; pintando siempre sobre seco. Y evitando en la medida de lo posible, fundidos excesivos de la pintura.



Fig. 90. Eloy Morales durante el proceso de producción. *Pintura en mi cabeza 6*. Óleo sobre lienzo. 160 x 160 cm. 2012

Al trabajar con transparencias, utiliza una cantidad enorme de capas superpuestas; consiguiendo así esa *piel del cuadro* que busca el artista. Utiliza frecuentemente restregados, aplicando el sobrante de la pintura del pincel para después limpiar la superficie con un trapo. De esta manera, se van sumando una tras otra, huellas en proceso artístico de la obra, consiguiendo así un

lenguaje pictórico extraordinario; tremendamente rico en matices y tonalidades, y acercándose a una atmosfera que atrapa al espectador. Se crea un resultado único. Según Morales «se crea una superficie irrepetible; si yo pintase este cuadro mañana, saldría otra cosa muy diferente». La luz utilizada es fluorescente, una única luz continua que le asegura el mismo nivel de valoración.



Fig. 91. Eloy Morales. *Francisco con Mariposas*.
Óleo sobre lienzo. 160 x 160 cm. 2013

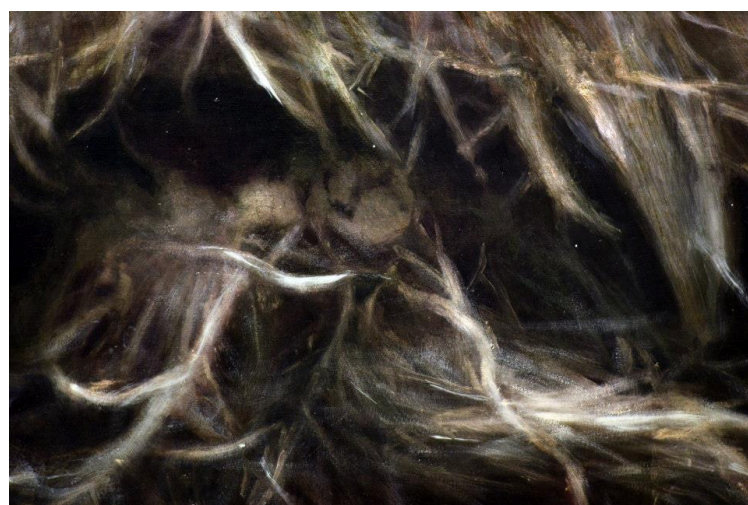


Fig. 92. Eloy Morales. *Francisco con Mariposas* (DETALLE)
Óleo sobre lienzo. 160 x 160 cm. 2013

Respecto al referente, Morales utiliza la fotografía. Aunque lo verdaderamente importante para el artista es la sensación que le trasmite el modelo, y es esta sensación lo que intenta transmitir en su obra. «Mis fotos ya comienzan siendo un cuadro, no al revés; si a Velázquez le hubieras dado una cámara de fotos, haría fotos como un cuadro de Velázquez». Eloy le da tratamiento informático a sus referentes, mezclando imágenes y jugando con los tonos y el claro-oscuro. Siendo así, Morales interpreta continuamente el referente tratado, resultando la obra pictórica muy diferente a la fotografía que parte como base.



Fig. 93. Eloy Morales. *Harriet con pelo blanco*. Óleo sobre lienzo. 130 x 90 cm. 2013

PEDRO CAMPOS

Nacido en Madrid, en 1966. Pedro Campos es un pintor autodidacta. Su camino artístico le ha llevado por diferentes senderos. Es diplomado por la Escuela Oficial de Conservación y Restauración de Obras de Arte de Madrid (1988). Ha trabajado como restaurador, decorador e ilustrador para diversas agencias publicitarias, hasta que en el 98 comenzaría a pintar con un estilo que se acercaba cada vez más al que le conocemos actualmente. «Creo que el desarrollo de mi estilo de dibujo propio tiene fuerte influencia en el proceso de restauración de pinturas, porque la restauración de obras de arte te obliga a buscar una solución de color»³⁸³.

Las influencias de Campos, dentro de su estilo fotorrealista son claramente los artistas americanos, como Richard Estes y Ralph Goings. Pintores españoles como Antonio López y Eduardo Naranjo son muy admirados por Campos, así como cualquier artista que tenga identidad propia, como puede ser Francis Bacon. Para Campos es muy importante el sello personal, es indispensable que el espectador identifique claramente una obra suya. «No me gusta que la gente me diga que mi cuadro parece una foto, sino que me digan que se nota que es mío; el tener un sello personal es importante»³⁸⁴.

Respecto a la temática, la mayoría esta enfocada en los bodegones y las naturalezas muertas. Se puede observar una clara influencia de la iconografía Pop y de la publicidad en la obra de Campos; «lo que yo hago tiene aspecto pop»³⁸⁵. Recurre constantemente a la tipología de las letras y las marcas publicitarias, algo muy utilizado por Cottinham. Sin embargo, se puede observar un tratamiento de la luz muy clásico en sus obras; muy cercano a la pintura del bodegón tradicional, con unos claroscuros muy extremos. «Quitando a Raph Goings y Bells, los fotorrealistas no se dedicaban a hacer bodegones, la gran mayoría se dedicaba a hacer paisajes urbanos»³⁸⁶.

Para Campos es muy importante que la obra resulte lo más cercano al referente fotográfico, por lo que es esencial que el dibujo no se pierda en ningún momento. Por eso recurre a la proyección de diapositivas, lo que le permite una mayor perfección y exactitud en los resultados. La superficie de las obras es extremadamente lisa, buscando la superficialidad y pulcritud que tiene la fotografía.

³⁸³ <Extraído de goo.gl/xu4UOO>[Consulta 20 de marzo 2015]

³⁸⁴ Entrevista personal a Pedro Campos. Marzo de 2014

³⁸⁵ Ibídem

³⁸⁶ Ibídem.

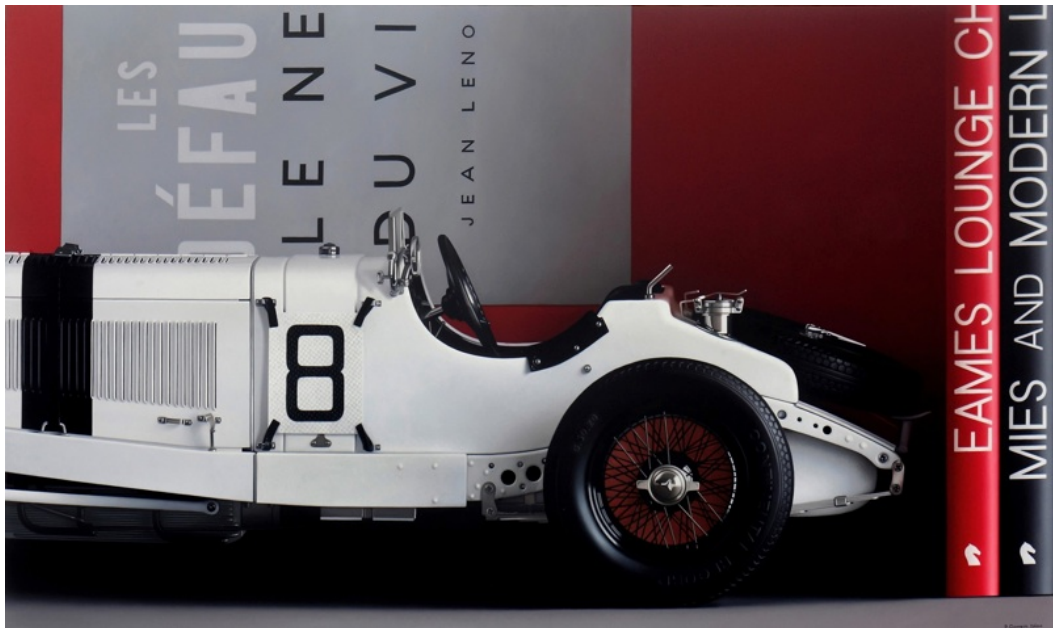


Fig. 94. Pedro Campos, *Mercedes*, óleo sobre lienzo. 162 x 97 cm.

La técnica utiliza óleo, con una paleta muy reducida, de 5 a 6 colores. Siempre evitando colores transparentes como el siena natural; recurriendo a óleos con pigmentación más densa y opaca. Emplea una única capa, pintando y terminando sobre el fondo blanco del lienzo. Como médium, utiliza aceite de linaza en ocasiones puntuales; ya que el artista se decanta por la mezcla pura de los colores salidos del tubo. Es importante para el proceso de sus obras, los fundidos. Para esto emplea un pincel de acuarela seco y limpio, repasando los límites de las secciones de pintura, consiguiendo fundidos perfectos.



Fig. 95. Pedro Campos. *Hot Day III*. Óleo sobre lienzo. 162 x 114 cm.

La fotografía es esencial para el tipo de pintura que realiza el artista. De la misma forma que los fotorrealistas, suplanta el boceto tradicional por la selección de un amplio abanico de fotografías. «Utilizo la fotografía por comodidad, el resultado debería ser el mismo [...] lo que importa es el resultado [...] cada artista realiza su obra de una manera muy diferente y personal»³⁸⁷. Se sirve del tratamiento informático del referente fotográfico, otorgando la imagen ajustes de luz, contraste y color. A diferencia de Valero y Morales, para Campos, el resultado final de la obra está predeterminado; no realiza ninguna búsqueda personal ni en la expresión en el proceso técnico. Es un sistema medido y controlado desde el principio hasta el final.



Fig. 96. Pedro Campos, *Jelly Bean Delight*. Óleo sobre lienzo, 150 x 150 cm

³⁸⁷ Ibídem

IVAN FRANCO

Gallego de nacimiento, Iván Franco estudió Bellas Artes en la Universidad de Vigo con la promoción del 98. Se considera autodidacta, ha ido modificando la metodología desde que saliera de la facultad. Pintores como Antonio López y Eduardo Naranjo, han sido sin duda, enormemente admirados por el artista; sobre todo cuando comienza su camino artístico, donde su mayor obsesión eran las cuestiones de técnica y método. Los fotorrealistas americanos también causaron en Iban Franco una gran impresión en lo que se refiere a la técnica, no obstante, con el tiempo, el artista ha descubierto su gran superficialidad y la ausencia de contenido, tanto en mensaje como en emoción. Aún así, Chuck Close habría sido algo más que presencia para Franco, no se limitaba a emular la imagen fotográfica como el resto de sus colegas fotorrealistas. Pero sin ninguna duda, la mayor influencia para Iván Franco ha sido Gerhard Richter; no solo por su metodología y procedimiento técnico, sino también por el lenguaje que Richter utilizaba en sus obras figurativas. Un lenguaje que no se basa en la emulación de la imagen fotográfica, sino en la representación de la fotografía misma.



Fig. 97. Iván Franco Fraga, *Medusa II*, Óleo sobre lienzo. 33 x 46 cm. 2015

«Tenía profesores en la facultad que me decía que Richter había sido el primer artista conceptual (...) el pintaba la fotografía, no la imagen fotográfica»³⁸⁸.

³⁸⁸ Entrevista personal a Iván Franco. Abril de 2014.



Fig. 98. Iván Franco, *Hero y Leandro* [Díptico]. Óleo sobre lienzo. 100 x 100 cm. 2016

La temática de Iván Franco se centra en la figura humana, más que en la figura, en la representación de la propia imagen fotográfica; como puede verse en la obra *Hero y Leandro* (Fig. 98), Franco emula el lenguaje de la imagen digital pixelada. «El primer comentario que siempre me encuentro es: “parece una fotografía” pero uno siempre tiene la esperanza de que el espectador busque algo más»³⁸⁹. Para Ivan Franco, la superficialidad del fotorrealismo americano debe ser complementada con una búsqueda de mensaje o de intención.

«Aportar algo nuevo en el hiperrealismo es complicado (...) el hiperrealismo es un arte mal visto, la gente piensa “¿Si existe la fotografía, para que necesitamos la pintura hiperrealista?” Pero puede

³⁸⁹ Entrevista radiofónica programa *Preferentes* de Radio4 (minuto 35:50) <Extraído de goo.gl/59Kyuh>Consulta 22 de diciembre de 2016]

haber un aspecto interesante si no nos quedamos solamente con un aspecto cutáneo de esta pintura e intentar buscar algo más profundo, buscar algún concepto para que adquiriera más peso»³⁹⁰.

El pintor medio entre la realidad abstracta e inteligible con la realidad palpable; Las representaciones de la figura se tornan un icono mediado por la mitología. Traslada la mitología clásica a una concepción de la realidad actualizada; Las deidades mitológicas son transformadas en sujetos terrenales. La imagen que representa no se limita únicamente a imitar la realidad fotografiada; busca un significado implícito en la imagen desde la psicología y la emoción del pintor. Este significado lo busca a partir del simulacro³⁹¹. «Quizás sea más propio decir que existe la verdad y la mentira, pero dentro de la realidad tu te puedes encontrar mentiras con lo cual la idea del simulacro dentro de la realidad hace que la propia realidad tambalee su existencia»³⁹².

«Yo creo que la realidad no existe, es algo que el ser humano ha puesto nombre a algo que en principio no conocía, para situarlo lo dota de un nombre y a partir de ahí existe. Nosotros hemos dicho que existe (...) Hay grandes ideas en nuestra historia, como la de un ser divino, que es la mayor idea de simulacro, pero todo el mundo sabe que aspecto tiene y que hace, y eso es un simulacro en toda regla»³⁹³.

La fotografía es más que un boceto y el punto de partida en el proceso. La importancia de la imagen fotográfica se extiende desde el primer disparo con la cámara hasta la consecución de la pintura misma. La fotografía y la obra pictórica adquieren la misma importancia. «El apartado fotográfico es casi una extensión de la pintura. Sería pretencioso por mi parte decir que soy fotógrafo. Intento aplicar aspectos pictóricos a la fotografía»³⁹⁴. Se sirve del lenguaje fotográfico como medio de expresión en su pintura. «Si coges una imagen y tiene un desenfoque, si eres fiel a la realidad tienes que plasmar ese desenfoque, si lo arreglas, ya estás interpretando la realidad». La fotografía como objeto adquiere una importancia, que en este caso es mayor que lo contado; Quedando así, la narración de la imagen en segundo plano. «[...] Pero no por lo que evocara la imagen en sí, sino por lo que es la fotografía. Una herramienta que puede llegar a suplir nuestra memoria»³⁹⁵.

³⁹⁰ *Ibídem*

³⁹¹ Texto del catálogo VII Premio Auditorio de Galicia para novos artistas. 2011 <Extraído de goo.gl/vNNNJK >[Consulta 10 de diciembre de 2016]

³⁹² Entrevista radiofónica programa *Preferences* de Radio4 (minuto 35:50) <Extraído de goo.gl/59Kyuh>[Consulta 22 de diciembre de 2016]

³⁹³ Entrevista radiofónica programa *Preferences* de Radio4 (minuto 35:50) <Extraído de goo.gl/59Kyuh>Consulta 22 de diciembre de 2016]

³⁹⁴ *Ibídem*

³⁹⁵ Entrevista personal a Iván Franco. Abril de 2014



Fig. 99. Iván Franco, *Gold stater from pantikapaion*. Óleo sobre lienzo. 100 x 81 cm. 2013.



Fig. 100. Iván Franco, *Gold stater from pantikapaion* (Detalle)

El proceso creativo de Franco es extremadamente metódico y laborioso, «He llegado a tardar catorce meses en elaborar un retrato, pero me gusta más detenerme en la confección de la imagen, buscar algo que sea atractivo para el espectador». El objetivo pretendido está marcado y asumido desde el principio, teniendo una concepción clara del resultado final de la obra. El carácter de Franco le confiere una disconformidad constante con el resultado: incluso con resultados extremadamente eficaces de expresión y fidelidad en la representación de la fotografía.

«Ni yo mismo sé cual es la última pincelada, la gran mayoría de los trabajos que he hecho he acabado descontento (...) tengo referentes claros de como va a quedar, pero es curioso, porque intento ser lo más fiel a la fotografía pero no consigo que me quede como en la fotografía. Seguramente es porque estoy demasiado empeñado en algo que no soy capaz de conseguir»³⁹⁶.

Conforme con una técnica de ejecución casi perfecta, Franco se plantea una evolución en la temática. «Mi evolución sería más en cuestión de imágenes, me planteo una evolución en tema, no en técnica, busco complicarme la vida en cuestiones de lo que quiero contar, o como quiero que lo viva el espectador»³⁹⁷.

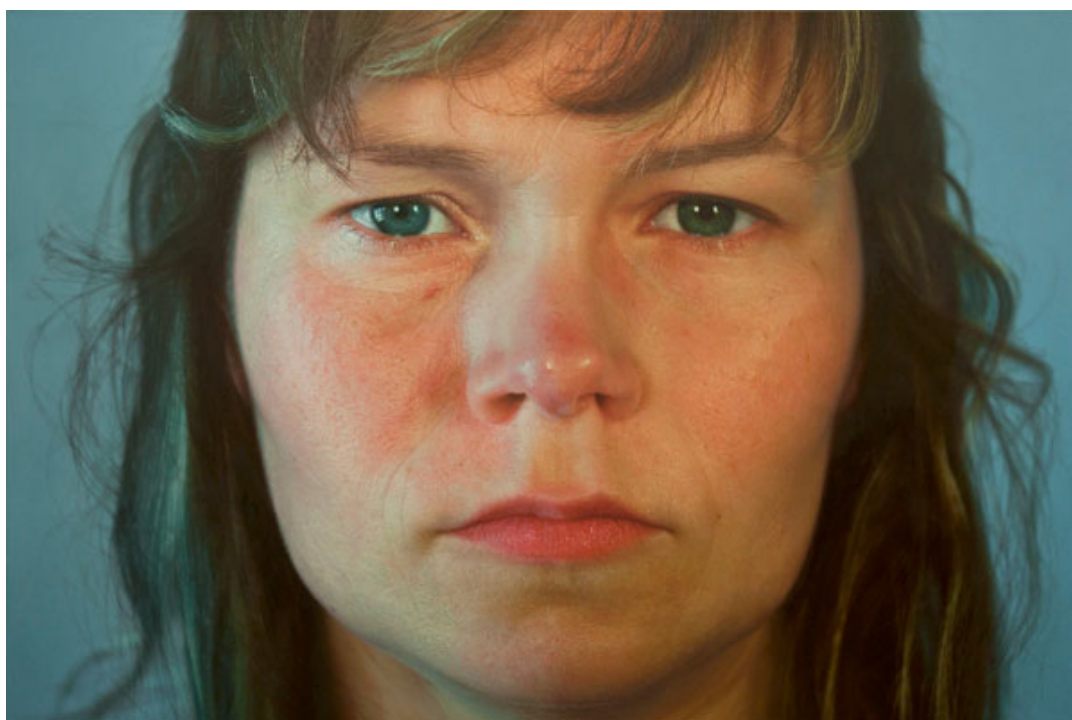


Fig. 101. Iván Franco, *Le (Salmacis nº3)*. Óleo sobre lienzo. 120 x 80 cm. 2012.

³⁹⁶ Entrevista radiofónica programa *Preferencias* de Radio4 (minuto 35:50) <Extraído de goo.gl/59Kyuh>[Consulta 22 de diciembre de 2016]

³⁹⁷ *Ibidem*



Fig. 102. Iván Franco, *Lau, pura vida*. Óleo sobre lienzo. 50 x 50 cm. 2014

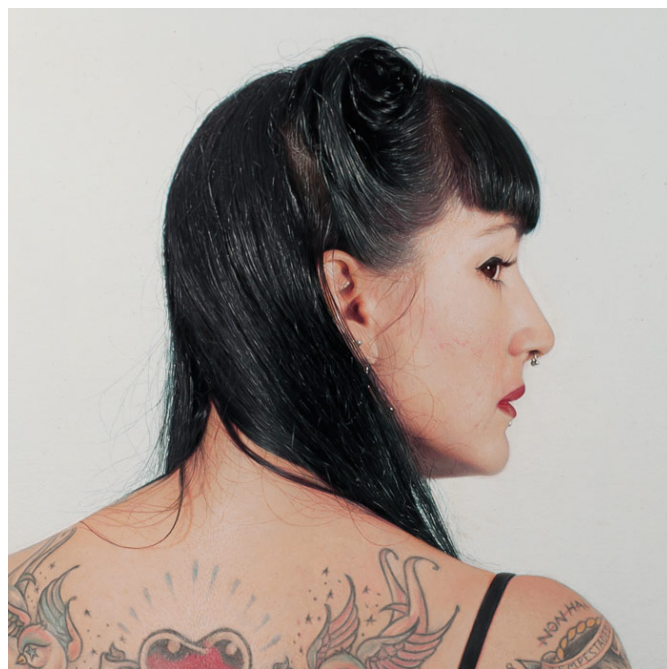


Fig. 103. Iván Franco, *Lau, pura vida*. (Detalle)

CAP 4. CONTROVERSIA Y APORTACIONES CRÍTICAS

Desde el punto de vista metodológico, se ha considerado importante consultar las opiniones sobre el tema tratado a críticos especializados para averiguar las razones por la que este movimiento o estilo no ha sido atendido de manera similar a otras manifestaciones artísticas en los últimos cuarenta años y qué opinión les merece. Se ha planteado la formulación de dos preguntas generales para abordar el tema principal de la tesis; la diferencia conceptual entre fotorrealismo americano y el hiperrealismo español de los pintores tratados y porqué la crítica obvia este movimiento artístico cuando el público demuestra un claro interés comercial.

Se han seleccionado a: David Barro, Enrique Andrés, Ángel Luís Pérez Villén, Álvaro de los Ángeles, Juan Bta. Peiró y José Manuel Infiesta³⁹⁸ para plantear las cuestiones; obteniendo una escasa participación en las respuestas. Únicamente Enrique Andrés y Juan Bta. Peiró han respondido a las preguntas planteadas. Por ello, se ha considerado realizar además, un análisis de las entrevistas realizadas a Guillermo Solana para los medios de comunicación (prensa escrita digital) a raíz de la exposición del Museo Thyssen, *Hiperrealismo 1967-2012*; con fecha de Marzo de 2013.

Entrevista de los medios a Guillermo Solana

«Estamos ante el movimiento quizá más popular de nuestro tiempo, que recurre a la oposición con el a menudo abstruso arte conceptual para explicar el éxito masivo de los hiperrealistas. Son los dos extremos en el momento terminal de las postvanguardias. Si uno prescinde de la experiencia visual en favor del concepto, el otro lo lleva al extremo, en un festín para la vista a la que seduce con ilusiones muy reales, "corazón y el alma" del fotorrealismo, estaba entonces y sigue estando, lleva la experiencia visual al extremo»³⁹⁹.

Con esta afirmación, Solana sitúa al hiperrealismo en el extremo opuesto al arte conceptual actualmente promovido por las instituciones del arte. La opción fotorrealista de volcar toda su fuerza en la apariencia y en la forma contradice diametralmente de la filosofía conceptual, donde la visión física del espectador queda subyugada. Recordando palabras como las de Foster; «El hiperrealismo es un arte empeñado no sólo en pacificar lo real, sino en sellarlo tras las superficies, en embalsamarlo en apariencia»⁴⁰⁰. ¿Es la simple apariencia y formalismo lo que busca el fotorrealismo?.

³⁹⁸ Director del museo Mema, de Barcelona. Museo especializado en pintura y escultura figurativas.

³⁹⁹ Entrevista realizada para el periódico La Vanguardia (digital) <Extraído de goo.gl/7B6pb7>

⁴⁰⁰ FOSTER, H. (2001). El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo. Madrid: Akal, pp. 145-146.

«Ese exceso forma parte del impulso original de la fotografía y hoy en día sigue siendo así, en los pioneros del movimiento que siguen activos y en sus sucesores que llegan hasta nuestros días»⁴⁰¹. Como hemos visto a lo largo de la presente tesis, la fotografía es un elemento primordial en la obra hiperrealista; palabras como las de Linda Chase nos recuerdan que;

«La fotografía ofrece una disciplina en cuyos límites el hiperrealismo se siente libre de explorar la pintura, además de abrirle al mismo tiempo nuevos dominios por explorar. Otro aspecto de esta disciplina es el deseo de reproducir el tema sin hacer intervenir sentimientos personales. Despojando el objeto de sus connotaciones afectivas, el hiperrealismo crea una tensión que insufla a las obras conseguidas una energía dinámica y controlada»⁴⁰².

Este impulso de la fotografía que asevera Solana permite al fotorrealista reproducir el referente sin la intervención de la subjetividad, permitiendo la exposición de la imagen pintada de una forma pura. «En el fotorrealismo hay una complejidad sofisticada. Lo que vemos no está representado sino citado. Vemos una pintura de una fotografía»⁴⁰³.

Solana también atiende a la controversia pintura y fotografía; «la fotografía está asociada a la pintura desde Delacroix o Degas»⁴⁰⁴. Como hemos visto anteriormente, la fotografía ha intervenido desde su creación en el proceso pictórico de los pintores, a modo de boceto o como fragmento de realidad captada bidimensionalmente. Solana defiende a los fotorrealistas, «no son meros copistas de fotos»⁴⁰⁵. En efecto, como hemos visto, la visión mecánica, su automatismo e instantaneidad se contraponen a la habilidad técnica manual y de lenta producción de la pintura fotorrealista; «trabajan con la fotografía y simulan la nitidez de este medio, incluso cuando la abordan con medios muy artesanales»⁴⁰⁶. El fotorrealismo fue una pintura novedosa y rompedora en la temática, «pero que establece un dialogo muy intenso con la tradición que no siempre es evidente»⁴⁰⁷.

En referencia a la opinión del público frente a la indiferencia por parte de la crítica y las instituciones, Solana afirma «que tiene más densidad intelectual de la que a veces los críticos hacen creer. La fortuna popular le ha acompañado mientras que los críticos se iban olvidando de una tendencia cuyos grandes

⁴⁰¹ Entrevista realizada para el periódico La Vanguardia (digital) <Extraído de goo.gl/7B6pb7>[Consulta 15 de junio 2016]

⁴⁰² Linda Chase en en MOLINA GONZÁLEZ, J. L. (2000). “Chuck Close o la expansión del género” en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Arte*, Nº 13, p 291.

⁴⁰³ Entrevista realizada para el periódico La Vanguardia (digital) <Extraído de goo.gl/7B6pb7>[Consulta 15 de junio 2016]

⁴⁰⁴ Entrevista realizada para el periódico Diario de Navarra (digital) <Extraído de goo.gl/1OsROO>[Consulta 16 junio 2016]

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

⁴⁰⁷ *Ibidem*.

representantes siempre han dialogado con la tradición de la pintura occidental»⁴⁰⁸.

Para el director del museo, el éxito del fotorrealismo y el respaldo que ofrece el público se debe a que el movimiento está fuertemente vinculado a la sensibilidad pop, pero ofreciendo un nuevo tratamiento a la temática de una manera fuertemente visual y llamativa.

«Apela a la pasión más fundamental que ha atraído al hombre hacia la pintura desde la noche de los tiempos: la fascinación por el ilusionismo, el trampantojo, la fascinación por la confusión entre lo vivo y lo pintado... el sueño por entrar en la pintura [...] Las técnicas han variado, pero al final el secreto del éxito permanente del fotorrealismo no reside en esas técnicas, sino en el cerebro del espectador. El trampantojo es una trampa para el ojo, un mecanismo donde nuestra mirada queda atrapada. Ese es el secreto del permanente interés de estas obras»⁴⁰⁹.

Ciertamente el hiperrealismo tiene una gran capacidad de captar la atención del espectador dando una muestra de gran virtuosismo, logrando captar la atención del público, pero parece que esta muestra de virtuosismo en la reproducción de las formas parece acotar la visión del espectador, limitando en la mera apariencia formal al conjunto de la obra.

Preguntas planteadas

ENRIQUE ANDRÉS RUIZ

- En su opinión ¿considera que existe alguna diferencia entre el fotorrealismo americano y el hiperrealismo que se ejerce actualmente en nuestro país?

«En primer lugar, lo que llamas “fotorrealismo americano” fue una tendencia artística, recogida ya en la historia del arte como parte de los movimientos de vanguardia o tardovanguardia propios de los últimos años sesenta y primera mitad de los setenta. Esta condición de tendencia histórica a la fuerza la distingue, siquiera conceptualmente, del hiperrealismo que, por aquí y por allá se refleja en ciertos artistas españoles actuales. Aquella tendencia ya histórica que podrían representar John Lacere o Richard Estes, surgió con la radicalidad y el afán revulsivo común a todas las vanguardias, incluso a estas postreras. Tampoco esto lo tiene el hiperrealismo actual, que en mi opinión no pasa de ser una opción legítima (que representa por ejemplo Manuel Franquelo) pero muy lastrada por el objetivo comercial y sin apenas densidad conceptual.

⁴⁰⁸ Entrevista realizada para el periódico La Vanguardia (digital) <Extraído de goo.gl/7B6pb7>[Consulta 15 de junio 2016]

⁴⁰⁹ Ibídem.

Por lo demás, confundir a Antonio López, como se ha hecho tantas veces, con un pintor hiperrealista es, por mucho que inviten a la confusión las concomitancias de ciertas pinturas suyas de los sesenta y setenta, un error. quizá hubo una afinidad de resultado entre López y los hiperrealistas americanos; ahora bien, el explosivo mensaje pop — es decir, novo-realista, como hubieran dicho los artistas pop mismos— nunca estuvo presente en Antonio López».

Como hemos visto anteriormente, el fotorrealismo acota el margen de actuación individualista, subjetivo y gestual limitándose a la reproducción de la imagen fotográfica. De esta forma cualquier atisbo conceptual y de expresión personal queda anulado. Respecto a la falta de densidad conceptual en el hiperrealismo español que defiende Andrés, viene limitada por el hecho que cualquier realismo cuya base es la mimesis, acota conceptos centrándose en la correcta representación de la realidad. Si bien, esto no evita la participación de conceptos subjetivos como son las emociones o la expresividad individual. Los artistas españoles entrevistados abogaban por la idea de representar el interior.

- La pintura hiperrealista tiene un público muy amplio y un importante interés comercial ¿a qué se debe la escasa visibilidad crítica en España de la pintura hiperrealista?

«Tiene la que le da ese interés comercial. No se puede esperar que una tendencia histórica deje de ser histórica y se convierta en un estilo atemporal. por lo demás lo que tiene escasa visibilidad en España, dada la dominación institucional del “estilo arte contemporáneo”, es la pintura en todas sus variantes».

La imposición del estilo de arte contemporáneo desplaza significativamente al arte figurativo y concretamente el hiperrealista. Podemos deducir que la imposición de este tipo de arte viene impuesta por el interés que el público le otorga. Las instituciones y la crítica instan por ofrecer al público nuevas vanguardias dejando de lado a movimientos “históricos” que no ofrecen nada nuevo. Las obras hiperrealistas quedan al margen del arte contemporáneo, limitándose a un público comercial.

JUAN BTA. PEIRÓ LÓPEZ

- En su opinión ¿considera que existe alguna diferencia entre el fotorrealismo americano y el hiperrealismo que se ejerce actualmente en nuestro país?

«Me parece que la pregunta esta mal formulada. es demasiado amplia y ambigua. Especialmente la segunda parte "el hiperrealismo que se ejerce actualmente en nuestro país". en cuanto diferencias siempre las hay entre un autor y otro, incluso entre diferentes obras de un mismo autor. Es obvio que existen diferencias, pero no sabría especificar

cuáles».

- La pintura hiperrealista tiene un público muy amplio y un importante interés comercial ¿a qué se debe la escasa visibilidad crítica en España de la pintura hiperrealista?

«Desde el advenimiento del arte conceptual, la importancia del concepto, del pensar, se ha establecido fuertemente en detrimento del hacer, de lo que equívocamente entendemos por técnica, que no es habilidad manual... la concepción aristotélica de que el arte imita la vida, basada en la mimesis, ha sido ampliamente sustituida por la identificación entre arte y vida».

La reflexión de Peiró corresponde con la respuesta dada por Solana. El arte conceptual sustituye de manera abrupta a la figuración. La apariencia y la forma contradicen diametralmente de la filosofía conceptual, donde la visión física del espectador queda subyugada. Sin embargo, parafraseando a Sager, la mimesis, siendo un intento de apropiación de la realidad, transforma el modelo que representa mediante la percepción conceptual y el proceso técnico⁴¹⁰. Este modelo representado, no solo es un conjunto de colores y formas, sino que lleva consigo toda una experiencia vital y realidades que conviven en una misma forma.

⁴¹⁰ SAGER, P. (1986). Op cit, p. 21.

CAP 5. PROYECTO PRÁCTICO PERSONAL. ACERCAMIENTO Y EXPERIMENTACIÓN EN EL HIPERREALISMO

En el presente capítulo se ha atendido a una descripción de mi obra personal. Se ha realizado una aproximación a la pintura hiperrealista de una forma práctica. En cada una de las obras presentadas interfieren influencias de otros pintores, expuestos en la presente tesis y clásicos, abordando temática y diferentes procesos de producción. El objetivo es la búsqueda personal de un lenguaje y un método personal de trabajo, abogando por el individualismo y la expresión en la gestualidad. Con claras influencias de mi abuelo materno y maestro pintor realista Beltrán Segura y de pintores del ámbito del realismo español contemporáneo, apuesto por una pintura extremadamente realista; intentando abordar la representación más fiel de la realidad de mi entorno cotidiano con un alto contenido psicológico y simbólico. La opción pictórica vivida como cotidiana normalidad se trasmite en muchas de mis obras. Mezclo en mi pintura el lenguaje fotográfico propios del fotorrealismo y el lenguaje académico más tradicional en una búsqueda constante de expresión dentro de la pintura figurativa más fiel al realismo.

5.1 PROCESO DE TRABAJO. MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS DE DESARROLLO

Aspectos generales.

Se va a explicar a continuación el proceso técnico personal empleado a la hora de realizar una obra hiperrealista. Es un proceso aprendido durante largo tiempo desde los inicios de la licenciatura en Bellas Artes. A lo largo del tiempo se va asimilando nuevos métodos, trucos y técnicas, y se emplean a conveniencia según requiera el trabajo que se realiza en ese momento; además de la evolución técnica adquirida con la experiencia. No obstante, hay determinadas pautas procedimentales que exigen respeto y son ineludibles a la hora de trabajar.

Se parte siempre de una idea previa. La motivación de esta idea puede venir dada desde una referencia temática y/o simbólica o meramente compositiva. Desde la realización de un primer boceto para tomar una visión generalista de la composición y adecuar la forma del soporte, la idea va tomando un camino, una evolución; hasta que finalmente se asientan los conceptos que se quiere abarcar. Toda la obra hiperrealista realizada parte, como se ha defendido a lo largo de la presente tesis, de un referente fotográfico con autoría propia. Pintar del natural es un trabajo realmente costoso y muy difícil a la hora de conseguir detalle; y más, cuando el referente es un modelo vivo. Se necesita mucho tiempo para el proceso técnico hiperrealista y es escasamente compatible con la pintura del natural. Por eso la fotografía es tan importante para este tipo de obra; te permite congelar en el tiempo el instante preciso que se desea representar.

Siguiendo el ejemplo de los métodos procedimentales de los fotorrealistas y de los pintores hiperrealistas españoles entrevistados, se realiza una gran variedad de fotografías para poder elegir y descartar con mayor libertad; se completa de una forma más efectiva la información que se necesita para desarrollar el proyecto. Una vez realizada la selección de la imagen fotográfica, se edita mediante programas informáticos de diseño fotográfico⁴¹¹ aumentando contraste y brillo, cambiando el color, la tonalidad, y un largo etc; manipulando la fotografía y obteniendo el resultado exacto que se busca como referente. Se elige el tamaño del soporte y se recorta la fotografía al mismo tamaño. El formato de la imagen se toma en *rad*; de esta manera la cámara capta la imagen con una mayor calidad e información.

Para el soporte se suele utilizar generalmente el contrachapado, de un espesor que varía de 4 a 7 mm, según el tamaño del cuadro; y siempre con bastidor y traviesas para evitar flexiones incómodas. El contrachapado tiene un carácter absorbente y es resistente a la humedad. Realmente es el mejor soporte rígido indicado para trabajar con óleo. Otra opción que se ha utilizado en ocasiones, es el DM. Este soporte es equilibrado y muy utilizado por pintores profesionales como José Luis Corella y Jaime Valero. De gran dureza y manejabilidad, admite cualquier imprimación, aunque es conveniente el previo lijado antes de la aplicación. El DM es un material pesado, por lo que se aconseja un grosor de no más de 4 mm unido a un bastidor con traviesa. El gran inconveniente es que al ser celulosa con cola prensada, es muy vulnerable al exceso de humedad, por lo que se deben tomar las precauciones apropiadas. Esta característica podría perjudicar la permanencia de la obra en el tiempo.

Se debe ser muy exacto a la hora de trasladar el dibujo al soporte. Se utiliza la técnica del *calco*. Mediante la manipulación digital se transforma el referente fotográfico a blanco y negro, aumentando el brillo y el contraste para destacar los límites del clarooscuro. Esta imagen resultante nos permite diferenciar el contorno de los elementos que forman la composición. Una vez hecha la manipulación, se imprime por plotter en papel fino (90 g) al tamaño exacto del soporte. Se cubre con carboncillo el reverso de la impresión. Es importante pasar una esponja para evitar el exceso de restos de carbón; puede ser conveniente realizar dos manos con el carboncillo. Después, la impresión se ajusta al soporte, quedando la imagen visible y se repasa con una punta dura (un bolígrafo de color rojo o azul para saber qué hemos marcado) el contorno del referente. De esta forma, el carboncillo del reverso pasara al soporte; pero solo la parte que hayamos marcado. Después de haber plasmado el dibujo del contorno sobre el soporte, se limpian los excesos de carboncillo con un trapo. Otra opción al carboncillo es el pigmento de color, pero nunca carbón compuesto con aglutinantes, ya que afectaría la adhesión de las capas de pintura. Tampoco es conveniente utilizar grafito porque aparece en la pintura al cabo de los años; sobre todo si las capas de pintura son finas.

⁴¹¹ Programa informático de edición fotográfica Photoshop CS 5

Regla graso sobre magro

La técnica utilizada en todas mis obras es el óleo. La regla *graso sobre magro* es fundamental y básica en la pintura al aceite. Para entender bien esta regla, es necesario conocer la naturaleza del material. Es un material que se seca por oxidación, siendo flexible en el proceso. Es fundamental que las capas sean cada vez más grasas para la perfecta cohesión entre capas y salvar todo tipo de problemas. El óleo se adhiere bien en una superficie magra (o acrílica) pero jamás, al contrario.

Se pasa a dar las primeras manchas. Estas deben ser muy diluidas para que filtre bien el óleo en la imprimación y seque rápido. Se suele hacer con esencia de trementina (aumenta la calidad si es trementina rectificada). Las siguientes capas serían más densas y grasas. Respecto a las tonalidades de color, de claro a oscuro. El secado del óleo es muy lento, por lo que nos podemos servir de algún médium, que aparte de acelerar su secado hace la pintura más fluida y dúctil. Los colores húmedos si queremos difuminar y secos para pintar encima. La última capa, si se requiere es para el máximo detalle y las veladuras. Es altamente recomendable subir de proporción de aceite en las sucesivas capas. El aceite va penetrando hacia el interior del cuadro, por lo que si en la capa superpuesta no hay suficiente aceite, corre el riesgo de cuartear.

Las propiedades de los materiales utilizados son:

- *Barniz Dammar Mate*: Barniz procedente de la resina Dammar. Este barniz suele utilizarse para veladuras. Da un aspecto mate y le da fluidez a la pintura, además de acelerar el secado de la misma.
- *Aceite de linaza Polimerizado (o Stand oil)*: Este aceite está tratado químicamente. Es el aceite que menos amarillea de todos. Hay menor riesgo de grietas que cualquier otro aceite de linaza.
- *Esencia de trementina Rectificada*: Esta esencia de trementina está depurada industrialmente y es de mejor calidad que la usual. Tiene menos impurezas en su composición. Se suele utilizar para la primera mancha.

Restregado

Es cuando se usan colores opacos aplicándolos en capas finas, en lugar de las veladuras de colores transparentes. El restregado se debe hacer siempre sobre una capa de pintura seca al tacto o sobre un barniz aislante, con un medio para veladuras, o directamente con color opaco. La pintura se puede aplicar con pinceles, eliminando siempre luego el exceso con un trapo, y dejando una capa uniforme del tono deseado. Se puede aplicar a brochazos en punteados, con un trapo o con los dedos

Veladuras

Las veladuras son la mezcla de medios y colores transparentes que se aplican sobre óleos o temple ya secos. El color de la capa de abajo se combina con el de la veladura transparente, como no está mezclado directamente con ella, el efecto resultante es diferente de la del color mezclado, y se puede identificar con el segundo sistema para combinar colores. La veladura debe fluir bien en el pincel, permitiendo realizar con facilidad las manipulaciones deseadas. Para ello no debe ser ni muy aceitosa ni muy pegajosa, sino equilibrado. La veladura debe estar compuesta por materiales permanentes de eficacia demostrada por el tiempo. Debe secarse en un periodo razonable de tiempo. Suele considerarse apropiado el plazo de una noche.

Estas no deben ejercer una acción disolvente, ni levantar la pintura que hay debajo. También deben resistir la acción disolvente de las veladuras o barnices que se aplican después. No debe correrse, ni chorrear cuando se aplica en un soporte en posición vertical; no obstante las veladuras más precisas se suelen pintar en el cuadro en posición horizontal. La flexibilidad o elasticidad de la pintura seca no debe ser inferior a la del color original. Es muy útil tanto para el máximo detalle como para hacer transparencias (velos, etc). La proporción del médium utilizado tiene que ser superior al óleo. Cuanta menos cantidad de óleo, mas transparente resultará la capa.

Cuando se seca la pintura y queremos insistir o empezar una nueva capa es recomendable rociar la superficie con *Barniz de Retoque* en spray por la superficie. De esta forma el barniz hará de elemento cohesionador y la pintura fresca se fundirá con la seca.

Para pintar en óleo es recomendable el pincel limpio, ya que se mezclarían los colores, y utilizar aguarrás puro para limpiarlo antes de cambiar de color. Cuando se termina de pintar, el pincel se puede lavar con jabón de lagarto. Es conveniente no dejar restos de pintura en el pincel por que endurecería, y dejar el pincel recién limpio en horizontal para que se evapore el agua y no se pudra.

Al acabar la obra y una vez seca al tacto, se le da una o dos capas de *barniz de retoque*. Cada capa en forma de cruz: es decir, se cubre a rayas horizontalmente el cuadro y luego verticalmente. Este barniz es provisional; el óleo tarda varios meses en secarse por completo, y aunque al tacto parezca seco, por debajo de la superficie puede no estarlo. Una vez pasados unos meses, se aplica de dos a tres capas de *barniz de acabado*⁴¹². Este protegerá la pintura e integrará los colores, consiguiendo un acabado mejor. El barniz se debe dar cuando la pintura esté totalmente seca. Se calculan a partir de los seis meses de haber finalizado la obra.

⁴¹² Una vez empleado el barniz de acabado, no se debe pintar encima del cuadro. No garantiza la correcta adhesión.

5.2 DESCRIPCIÓN DE LAS OBRAS

OBRA: SHOWER

Inicio del proceso de la obra: Idea y referentes temáticos

Shower ha sido la primera obra de estilo hiperrealista realizada en mi trayectoria profesional. La atracción por el retrato y la figura humana, y la fascinación por artistas como Jaime Valero y Alysha Monks, fueron determinantes para la ejecución de esta obra. Después de conocer la obra de ambos artistas, creció el interés por el efecto del agua sobre la figura humana y la congelación del tiempo en un instante donde el agua queda estática y con movimiento al mismo tiempo. Algo que la fotografía podría ofrecer y nunca un modelo natural vivo. La temática de la obra trata sobre la intimidad y erotismo en el baño. El agua recorriendo un cuerpo femenino provocaría ese erotismo; buscando a su vez el impacto visual del agua paralizada en el tiempo.

Sesión fotográfica

La iluminación y adecuación de la cámara a ciertos momentos lumínicos, así como técnicas fotográficas de captación del movimiento, es esencial para captar el referente de la forma más adecuada y poder abarcar un abanico mayor a la hora de elegir la fotografía que nos servirá de referente. Se ha utilizado una cámara *Canon 400D* con 10,2 megapíxeles, tamaño y calidad de la fotografía aceptable para captar el máximo detalle con una resolución óptima.

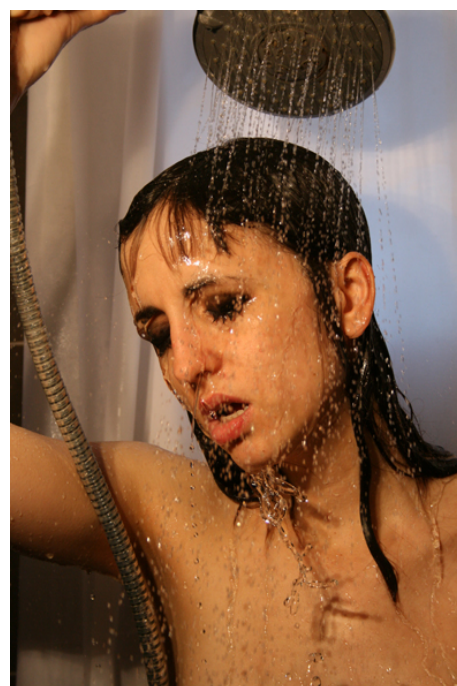
Para congelar el tiempo y paralizar completamente el agua en la imagen, era necesario que la velocidad de obturación fuera muy alta. Se realizaron varias pruebas; como mínimo exigía una velocidad de 200, todas ellas con un valor de diafragma en un intervalo de f6-9. Nos situamos de forma que todos estos factores nos favorezcan. Sin embargo el factor que más nos condicionaría a la hora de escoger la velocidad de obturación sería la luz.

Al utilizar la velocidad de obturación tan alta, entra muy poca luz por el objetivo. Por este motivo, se necesita una luz muy potente para que la fotografía no salga oscura. Para ello, se utilizó un foco de 1300 w de potencia. Utilizando también un trípode y adecuando la distancia a 1 m de la modelo. Se utilizó un objetivo de 18-55 mm. Dicho objetivo y a esa distancia, la perspectiva queda distorsionada y la figura se deforma ligeramente proporcionando cierto dramatismo. Para que la imagen fuera completamente objetiva y sin ligeras deformaciones, se requería un teleobjetivo de 130 mm.

El encuadre y la composición se llevaron a cabo como un retrato clásico. Se enfocó en el rostro evitando que salieran los pechos de la modelo. Dándole así, un aire más sensual y erótico, y no tan explícito. La insinuación denota un mayor erotismo que la total muestra de atributos sexuales.

Se realizaron 50 fotografías, escogiendo en 10 primer lugar para la selección final.

Serie fotográfica seleccionada:







Referente fotográfico elegido:



Tratamiento fotográfico del referente

La fotografía seleccionada ofrecía los suficientes elementos para poder trabajar a partir de ella. La nitidez de la misma era óptima, mostrando el congelamiento del agua buscado. La posición de la cabeza era la más correcta y equilibrada; incluyendo la expresión del rostro, siendo sugerente y poco exagerada. Respecto al balance de blancos, fue incorrecto. La imagen salió excesivamente cálida. Se procedió a la manipulación digital con el programa citado anteriormente, corrigiendo fallos como el balance de blancos, otorgando una imagen más fría que el referente original. Se aumentó el contraste, dándole más brillo al rostro y más oscuridad a las sombras, respetando los medios tonos. Por último, se recortó la imagen al tamaño que pretendía que fuera el soporte, 73 x 60 cm. Haciendo así, la imagen a una escala y proporción perfectas. Siempre dándole una alta resolución; 300 pixeles, para que la posterior impresión fuera de alta calidad. Si comparamos con la foto inicial, el resultado es claramente más impactante, de mayor contraste y luminosidad. El fondo es más frío haciendo contraste con la figura que es más cálida.



Resultado final de la fotografía.

Para la impresión en la imprenta es importante que el monitor del ordenador en el que se manipule los colores este bien calibrado. Además se incrusta un perfil de colores y tonalidades en el programa Photoshop Cs3. Esto nos permite que la imagen impresa sea lo más aproximado posible a la que vemos en la

pantalla. La impresión fotográfica de referencia para la pintura fue de tamaño A2. Tamaño correspondiente a 59,4 x 42 cm, medida suficiente para ver el más mínimo detalle, El papel de impresión fue de 200 g y acabado en mate.

Soporte e imprimación

Respecto al soporte, era necesaria una superficie rígida y plana para el desarrollo de la obra, necesariamente lisa para evitar cualquier molestia a la hora de realizar los pequeños detalles. Se descarta el lienzo y se opta por DM, soporte utilizado habitualmente por Jaime Valero y José Luis Corella. Al ser celulosa con cola prensada, es vulnerable al exceso de humedad, por lo que la permanencia en el tiempo de la pintura se ve comprometida. Para solventar el problema, se le aplicó una capa de barniz transparente para madera en la parte posterior de la superficie y en los laterales, de esta manera repelería cualquier humedad existente en la pared en la que estuviera expuesta la obra.

Las medidas de la superficie fueron de 73 x 60 cm. La unión del DM y el bastidor se realizó con clavos de acero inoxidable sin cabeza.

Como he comentado anteriormente, el DM admite cualquier imprimación, pero al no ser demasiado absorbente, requería un pequeño lijado en la superficie antes de aplicar la primera capa de imprimación. Para dicha imprimación, el material utilizado fue *gesso industrial*. Material utilizado también por Valero, Corella y Beltrán en todas sus obras. El *gesso industrial* es un tipo de imprimación de carácter acrílico que se emplea tanto para óleo como para pintura acrílica. Es un material muy óptimo y cómodo para la pintura al óleo; maneja una absorción correcta del aceite y la pintura se adhiere garantizando la ausencia de escamaciones.

Se aplicaron 4 capas de *gesso* en la superficie del soporte, esperando al secado entre capa y capa; aplicando un lijado al agua entre las mismas. El lijado abre los poros del *gesso* y hace que la absorción y la fijación entre capas y de la pintura sea mayor. El resultado es una superficie blanca y totalmente lisa, lo cual nos interesa a la hora de trabajar el detalle.

Del referente fotográfico al soporte.

Para realizar una pintura hiperrealista, primero necesitamos el dibujo del referente en el soporte. Con esto nos guiaremos para aplicar la pintura. Es muy importante tener un conocimiento amplio del dibujo, sobre todo de proporciones. Es fundamental que el dibujo realizado sea totalmente fiel al referente fotográfico, de no ser así, la obra no resultaría igual que el referente. Dibujar copiando a escala desde el referente al soporte, es un trabajo muy largo y minucioso. Hay diversas maneras de transferir esa imagen. Métodos realizados por artistas consagrados como es el uso de diapositivas, ahorrando así dibujar en la superficie, o la utilización de de cuadrículas. En este caso, el método utilizado ha sido el *calco*; método utilizado por Beltrán Segura y José

Luis Corella. Este procedimiento es muy útil ya que ahorra una cantidad de tiempo considerable, otorgando un resultado verdaderamente fiel al referente.



Imagen correspondiente al proceso de la obra de José Luis Corella. Utilizando el mismo método de calco.

El método de *calco*, como se ha explicado anteriormente, consta de la impresión del referente fotográfico a tamaño exacto del soporte, en blanco y negro y con un papel de bajo gramaje, unos 80 g. Se cubre con carboncillo la parte posterior de la impresión, y con una esponja se esparce de manera homogénea el carboncillo sobre la superficie, además de eliminar el polvo sobrante. Se repite dos veces el mismo procedimiento para que la marca en el soporte quede suficientemente clara. Una vez suavizada con la esponja y eliminados los restos de carbón, se aplica sobre la superficie del soporte imprimado, dejando al descubierto la cara de la impresión fotográfica. Una vez sujeto con cintas adhesivas, se marcan las líneas de los contornos de la imagen con un bolígrafo, de esta manera sabemos por donde hemos marcado. De esta forma, el carboncillo del reverso pasará al soporte; pero solo la parte marcada. Al despegar la impresión, queda transferida la imagen del referente en el soporte. Se eliminan los restos de carbón con un trapo y dejamos el mínimo de carbón en la superficie. Es importante que el material que hemos utilizado para esa transferencia sea carboncillo o pastel, sin ningún tipo de aglutinante. Se debe evitar el grafito, ya que sale al exterior a través de la pintura seca al cabo de los años, sobre todo si se han empleado capas finas como es el caso.



Imagen correspondiente a la transferencia del referente en el soporte del proyecto Shower

Paleta de color

Por influencia del pintor realista Beltrán Segura, se ha realizado esta obra con una paleta reducida de 5 colores; la mayoría tierras. De este modo, se crea una correcta entonación en la obra y quedan totalmente relacionadas todas las partes de la misma, sin un color que destaque más que el resto. Se ha utilizado el color *Tierra Sombra Natural* como elemento unificador de los colores. Le aplicaba este color hasta en los tonos más luminosos, aunque en menor cantidad. De esta manera se conseguía la búsqueda unificación tonal en toda la obra. Colores como el *Tierra Siena Natural*, están compuestos por poco pigmento y las manchas de color con esta pintura son muy transparentes, al contrario que el *Rojo Cadmio* que tinte de manera notable la mezcla de los colores.

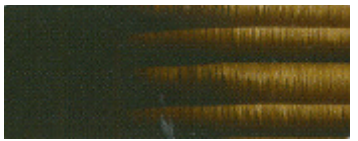
La paleta utilizada:



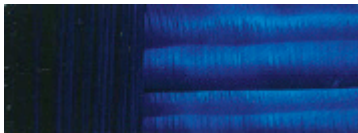
Blanco de Zinc



Tierra Siena Natural



Tierra Sombra Natural



Azul Ultramar Oscuro



Rojo Cadmio Medio

Médiums y Barnices

La formulación empleada para el medio consta de:

- 25% - 30% de barniz Dammar Mate
- 25% - 30% de aceite de linaza Polimerizado
- 40% - 50% de esencia de trementina rectificada.

Este tipo de medio, hace la pintura muy fluida y permite realizar capas muy finas sin que lleguen a ser totalmente transparentes; dependiendo siempre de la cantidad de pigmento que tenga el color utilizado. Dependiendo también de la proporción de medio y pintura, podemos utilizarlo como veladura. El secado es relativamente rápido, requiriendo 24 horas aproximadamente para el secado al tacto de la superficie; dependiendo de la cantidad de concentración de pigmento de pintura y la proporción medio/óleo.

Una vez finalizada la obra, y con la superficie seca al tacto, se le aplica dos capas de *Barniz de retoques 004* (marca *Talens*). Al no poder aplicar el barniz definitivo hasta que la obra este totalmente seca, no sólo al tacto, se utiliza este barniz para protegerla en el periodo de tiempo que requiera. Su aplicación es

en spray, lo cual, es una gran ventaja porque nos permite un mayor control de su aplicación en la superficie. Se aplica mediante un movimiento en cruz; primero horizontalmente y cubriendo toda la superficie, y después se aplica en vertical. Una vez seco, se repite el proceso.

Después de unos meses de haber acabado la obra y haber aplicado el barniz provisional. Se aplicaron tres capas de *Barniz de Acabado Mate (Talens)*. Aplicado con un movimiento en cruz con pistola y compresor para evitar irregularidades y conseguir un acabado uniforme. El resultado es un acabado mate aterciopelado y homogéneo de la superficie.

Planteamiento de las sucesivas capas; distribución tonal y de color

Una vez fijado el referente en el soporte, se procede a aplicar las primeras manchas de color.

La primera mancha se aplica con *esencia de trementina rectificada*, de esta manera conseguimos una superficie magra y fijamos el carboncillo aplicado con el calco. En esta capa nos aproximamos al color con tonalidades medias; tonos ni demasiado claros ni demasiado oscuros, y siempre cubriendo superficies muy amplias. En esta primera fase se trabaja con tintas planas, empleando el método de *subdivisión*. Este método consiste en resumir grandes variaciones de tonos y color en único general, y en posteriores capas ir dividiendo por zonas de color. En cada capa se ha cubierto la superficie del cuadro en su totalidad. De esta manera se obtiene una mejor información en los niveles clarooscuro obtenidos y nos permite rectificaciones en las siguientes capas. En las siguientes capas, se continúa con las tintas planas, comenzando a utilizar diferentes graduaciones de tonos y colores. Aproximándonos cada vez más cada vez más a los extremos de la gama de colores y tonos del referente. Entre capa y capa, es importante que la pintura este totalmente seca al tacto. Para aplicar la nueva pintura fresca, se cubría la superficie con *barniz de retoque (Talens)*. Una de las utilidades del barniz es la cohesión entre la capa seca y la nueva capa, permite la perfecta absorción de la pintura fresca en la capa seca, consiguiendo una óptima cohesión entre capas. Además facilita la fluidez de la pintura y el fundido entre la pintura fresca y la seca, así como para avivar zonas deslucidas. A partir de la cuarta capa aproximadamente, se comienza a fundir los planos de color mediante un pincel seco. Una vez conseguido los colores y las luces correctos, se trabajan los detalles más pequeños y sutiles; como es el agua recorriendo la cara, gotas, poros, pelos, etc. En la última capa se utilizaron los métodos de *veladuras* y *restregado*. El restregado se debe hacer siempre sobre una capa de pintura seca al tacto o sobre un barniz de retoque para que penetre mejor en la pintura seca, con un medio para veladuras, o directamente con color opaco. La pintura se aplica con pincel, eliminando siempre luego el exceso con un trapo, y dejando una capa uniforme del tono deseado. Se puede aplicar a brochazos en punteados, con un trapo o con los dedos. Este método permitió emular la textura de la piel, dando forma a los poros e imperfecciones del rostro de la modelo.

Fotografía de la obra terminada



Shower, Óleo sobre tabla. 73 x 60. 2010.

OBRA: “TANISAKURA”

Inicio del proceso de la obra: Idea y referentes temáticos

Después del trascurso de dos años desde la primera obra hiperrealista realizada; trabajando y evolucionando en técnica, pero sin variar la temática sobre la figura humana, surgió la idea de retratar a una modelo de aspecto duro y rígido, en apariencia impenetrable. Detalles como el pelo rapado, los tatuajes y la mirada desafiante, mostraban que el género femenino podría ser tan fuerte como el masculino. Psicológicamente hablando, el ser humano tiende a mostrar una apariencia de dureza y seguridad en sí mismo como autodefensa de su ego y autoestima, aunque realmente sienta todo lo contrario. En esta obra se ha querido demostrar esa fiereza y dureza presentada por un cuerpo femenino. El título de la obra, *Tanisakura*⁴¹³, hace clara referencia a la flor del almendro, delicada por naturaleza, y que choca frontalmente con el aspecto duro de la modelo.

En cuanto a la referencia temática e influencias, no ha habido ningún pintor que haya determinado la elección del tema y la composición. La idea ha surgido por una intención de reflejar la psicología humana en términos de inteligencia emocional.

Sesión fotográfica

Desde el primer momento se ha considerado el estudio de la pose de la modelo. Debía adoptar una pose chulesca y desafiante, con la mirada fija en el espectador. Para ello, se realizaron diversas poses y pruebas, compartiendo ideas con la propia modelo.

Se ha utilizado una cámara *Canon 400D* con 10,2 megapíxeles, resolución suficiente para captar ópticamente los detalles.

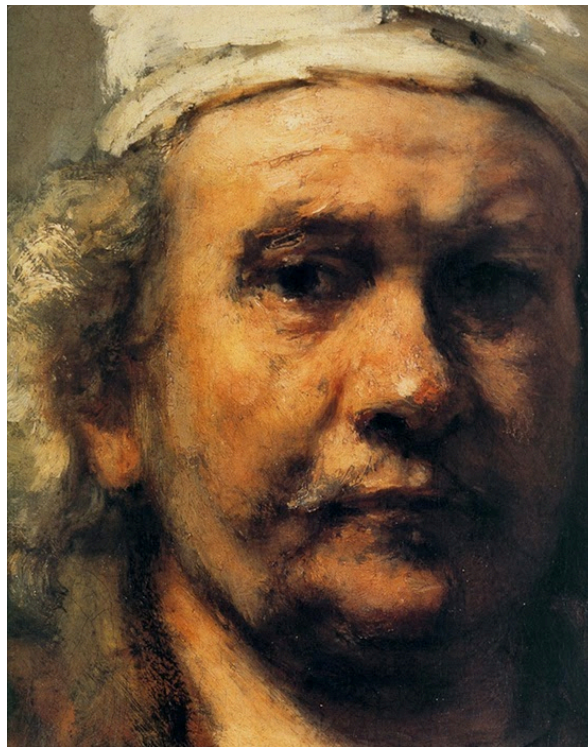
Las condiciones lumínicas eran óptimas. El enfoque y la medición de luz fueron captadas en la zona más iluminada de la modelo; sin embargo, esto haría que la zona de sombra quedara más oscura de lo deseado. Se utilizó una velocidad de obturación muy baja, necesitando trípode para evitar trepidaciones. La distancia entre el objetivo y la modelo fue de 2 m, utilizando un objetivo de 18-55 mm. A esa distancia y regulando el zoom, la perspectiva y la nitidez fue correcta. Se varió el encuadre y el enfoque, dando flexibilidad a la hora de elegir el referente definitivo. Se manipuló posteriormente la imagen a nivel de contraste, brillo y temperatura.

Se realizaron 238 fotografías, descartando las borrosas y las poses que no se adecuaban a lo que se buscaba. Se eligieron 10 fotografías para la selección final. Se realizaron diferentes poses, gestos del rostro y expresiones; para

⁴¹³ Tani (sakura): Vocablo japonés que hace referencia a la flor del almendro.

tener una mayor flexibilidad a la hora de elegir el referente final. En un principio se realizaron poses de plano medio con la mirada al frente; cambiando la abertura de los labios, dando mayor y menor rigidez, así como la postura de los brazos. Después de una serie de fotografías en plano medio, pasamos a 3/4.; dándole así mayor información de la figura y marcando mayor lejanía con el espectador. Se le añadió el detalle del cigarro, dándole mayor simbolismo de dureza. Se consideró oportuno realizar varias fotografías de primer plano, asegurando una cantidad de información mayor, compensando la carencia de resolución de la cámara utilizada. El rostro debía ser el elemento más importante de la composición.

Para la iluminación se utilizó el método *Rembrandt*, conocido en fotografía como un estilo de iluminación donde el claroscuro está perfectamente definido, dándole así un aspecto más dramático y de mayor potencia visual. Este método de iluminación consigue gran definición de luces y sombras, traduciéndose en que una parte de la cara está perfectamente iluminada y la otra en sombra, produciendo un triángulo de luz debajo del ojo del sujeto en la parte de la cara que está menos iluminada. Es importante que la sombra del triángulo no sea mayor que el ojo.

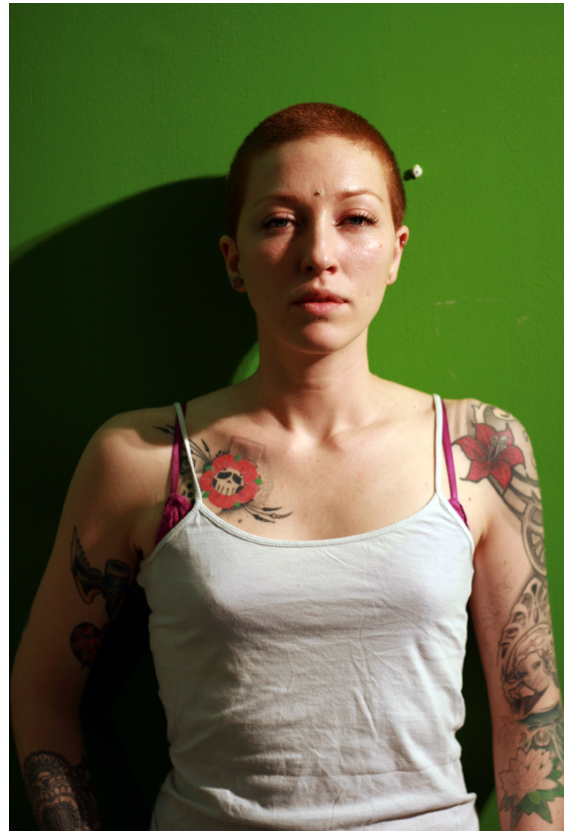
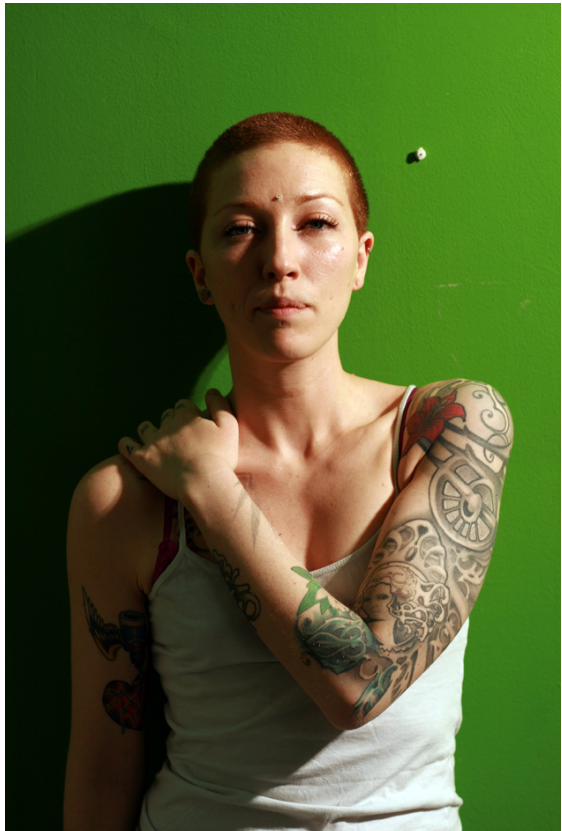


Rembrandt. *Autorretrato con dos círculos*.
(Detalle). Óleo sobre lienzo (1665-69).

Se compone principalmente de dos luces en un ángulo de 45 grados respecto a cámara y oblicua respecto al plano horizontal formando también aproximadamente 45°, enfocando las dos directamente al rostro. Una de ellas debe ser la principal; se utilizó un foco manual de 1300 w, con una luz muy cálida; corrigiendo el balance de blancos con la cámara. La otra luz debería ser

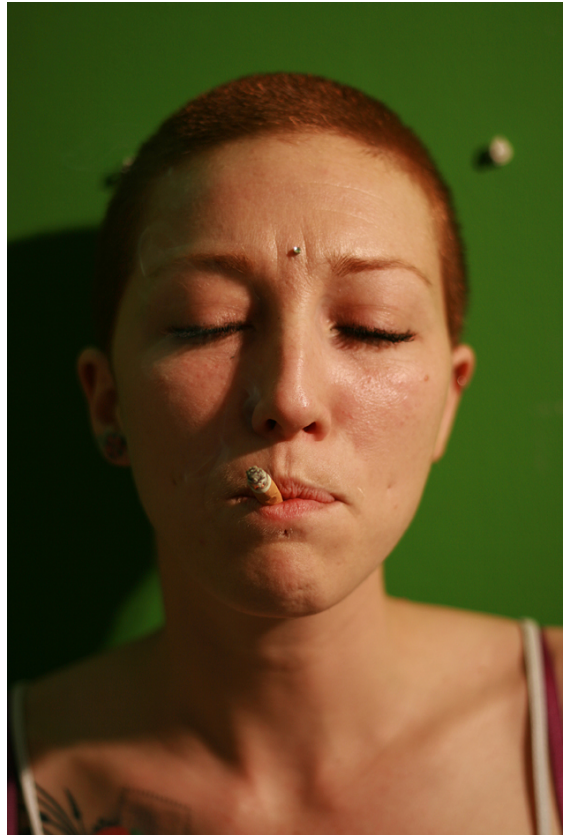
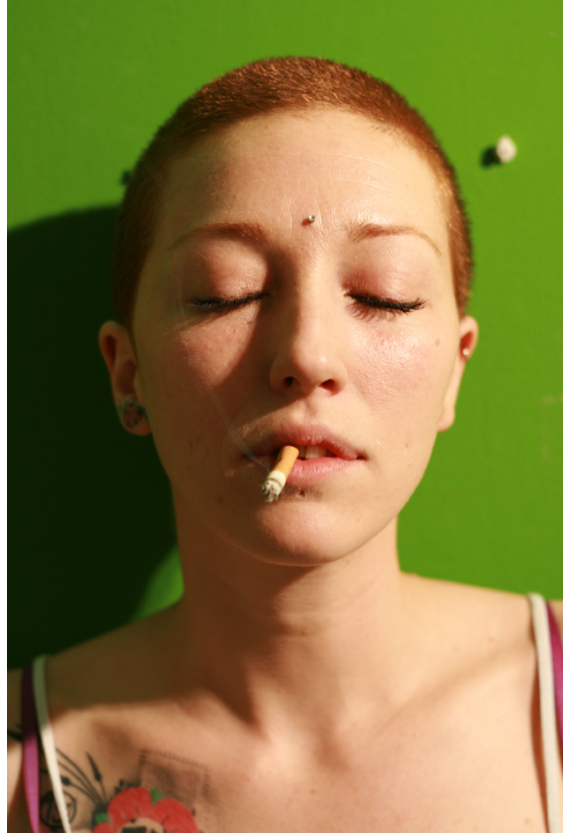
más suave, iluminando de manera sutil la parte opuesta del rostro. Para ello, se utilizó un reflector fotográfico con fondo blanco.

Serie fotográfica seleccionada:





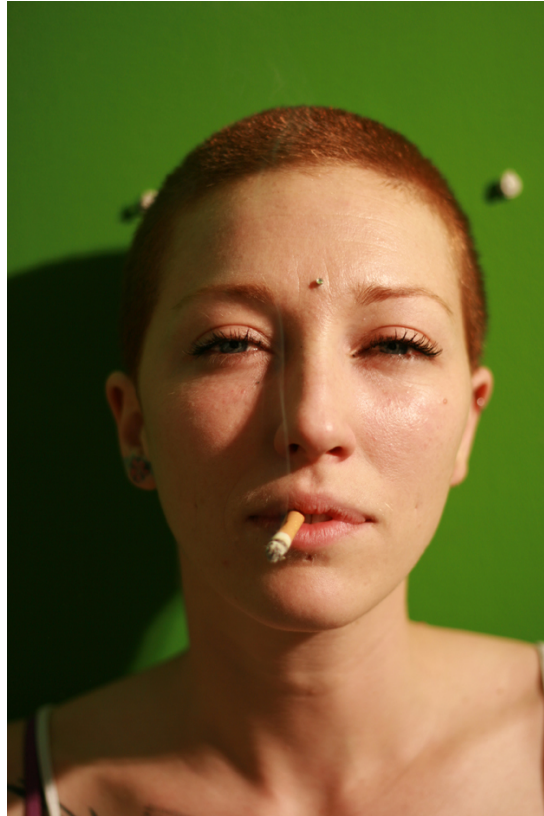




Referente fotográfico elegido (cuerpo):



Referente fotográfico elegido (rostro):



Tratamiento fotográfico del referente

La postura, perspectiva y movimiento de cabeza, sería respetado con el referente de cuerpo 3/4. Se utilizaría esta foto de primer plano para mayor información sobre texturas y tonos; teniendo mayor nitidez que el rostro de cuerpo 3/4. La fotografía de cuerpo ofrecía los elementos necesarios para trabajar sobre ella. La nitidez no era del todo correcta, el contraste era demasiado acentuado y el balance de blancos, aunque cercano a lo buscado; debía corregirse. En cambio, la pose de la modelo, inclinación de la cabeza y expresión, era lo que se buscaba. Se trabajó el referente con el editor fotográfico para corregir las imperfecciones y acercar la imagen al resultado buscado. Para el leve desenfoque, se añadió el filtro *máscara de enfoque*, con una cantidad de pixelamiento del 30%, de radio 2,3 píxeles y con un umbral de nivel 0. Se redujo el contraste al máximo, permitiendo la recuperación de las zonas más oscuras; corrigiendo también el brillo. Respecto a los niveles de color fueron adaptados a una solución más cercana al color real desde la perspectiva natural del entorno donde se fotografió.

Se recortó la imagen al tamaño del soporte (100 x 80 cm), aumentando con la herramienta *Tampon/clonar* del fondo en la parte derecha para llegar a la medida adecuada. La imagen queda a escala y proporción adecuadas al

soporte. Además, aumentando la resolución en 300 pixeles, para que la posterior impresión fuera de alta calidad.



Resultado final de la fotografía.

Para la manipulación de la imagen y la posterior impresión de la misma, es necesario la calibración óptima de las tonalidades y los colores; de esta manera la imagen tratada en pantalla corresponderá correctamente con la impresión de la imprenta. La impresión fotográfica de referencia para la pintura fue de tamaño A3, dividiendo la imagen en 4 partes. Tamaño correspondiente a 42 x 29,7 cm. El papel de impresión fue fotográfico de 250 g y acabado en mate.

Soporte e imprimación

El soporte elegido para la realización de la obra fue contrachapado de 4 mm sobre bastidor. La elección de este soporte vino dada por la rigidez de la superficie, la óptima absorción y sobre todo, la resistencia a la humedad ambiental que carece el DM, anteriormente utilizado. La unión de la superficie con el bastidor se realizó mediante cola blanca de carpintero, evitando los clavos utilizados en el proyecto anterior. Con el paso del tiempo, dichos clavos podrían oxidarse y comprometer la obra. Las medidas de la superficie fueron de 100 x 81 cm.

El contrachapado admite cualquier imprimación, pero se consideró conveniente lijar la superficie para aumentar la adhesión de la imprimación.

Para la imprimación se utilizó *gesso industrial*. Material utilizado también por Valero, Corella y Beltrán en todas sus obras, como se ha comentado anteriormente. En esta ocasión, la calidad del *gesso* fue superior; se optó por la marca *LeFranc*, con una calidad y garantía superior a la empleada anteriormente.

Se aplicaron de 5 capas de *gesso* en la superficie del soporte, utilizando un rodillo en lugar del pincel, dando una mayor homogeneidad al material. El lijado entre capas fue considerado oportuno, aumentando así la cohesión de las mismas. En la capa final, se lijo a máquina con lija al agua, consiguiendo una superficie totalmente lisa y pulida, pero con los poros de la misma abiertos para la correcta absorción de la pintura.

Del referente fotográfico al soporte

Como se ha comentado anteriormente, el dibujo del referente perfectamente trazado es básico para una pintura hiperrealista; es la base donde se comienza a construir la obra. El método utilizado, como en la obra anterior, ha sido el *calco*.

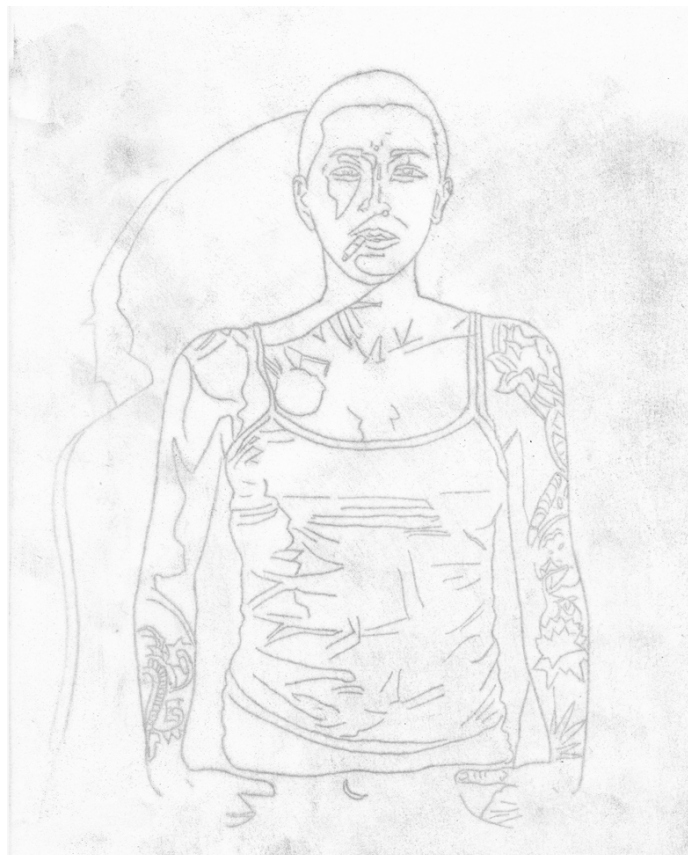


Imagen correspondiente al calco del referente en el soporte del proyecto Tanisakura

Paleta de color

Sirviéndonos de la experiencia de la obra anterior, se ha optado por aumentar la paleta de color. Se ha añadido *Amarillo Cadmio Medio* y *Ocre amarillo*.

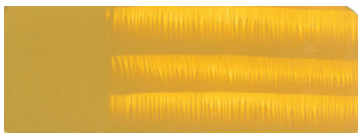
La paleta utilizada:



Blanco de Zinc



Amarillo Cadmio Medio



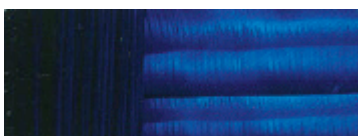
Ocre Amarillo



Tierra Siena Natural



Tierra Sombra Natural



Azul Ultramar Oscuro



Rojo Cadmio Medio

Estos dos colores añadidos están compuestos por una gran concentración de pigmentos, otorgándoles menos transparencia a las capas; lo que dificulta la aplicación de la veladura. Pedro Campos utiliza este tipo de pintura con mayor pigmentación, evitando los colores transparentes; pudiendo cubrir la superficie

con el menor número de capas. Sin embargo, para este proyecto, no ha sido este el propósito. El objetivo es otorgar una mayor riqueza de matices y una mayor aproximación al color y tonalidad de la piel natural del modelo.

Médiums y Barnices

En esta ocasión la formulación empleada es con la que habitualmente trabaja José Luis Corella, medido en volúmenes.

- Barniz de dammar – 6 partes
- Aceite Polimerizado - 3 partes
- Esencia trementina rectificada – 4-5 partes

De la misma forma que la fórmula del anterior proyecto, esta formulación de médium hace la pintura muy fluida y permite realizar capas muy finas y transparentes; dependiendo del color utilizado. La intención en este sentido es trabajar las transparencias de la pintura, jugando con los tonos y matices en la superposición de capas. Esta forma de trabajar por capas es utilizado por Jaime Valero, José Luís Corella y Eloy Morales. Con ello se permite una gran riqueza de matices y gestualidades. Se hace hincapié que el secado es relativamente rápido, permitiendo el trabajo en superficie seca al tacto a las 24 horas. En este proyecto, se ha llevado rigurosamente la regla graso sobre magro, aumentando en unas gotas de aceite de linaza a cada capa de pintura. De esta manera garantizamos la perfecta cohesión y permanencia en el tiempo. La capa inferior absorbe el aceite sobrante de la superpuesta, equilibrando la composición pintura/médium.

Planteamiento de las sucesivas capas; distribución tonal y de color

Una vez fijado el referente en el soporte, se procede a aplicar las primeras manchas de color.

La primera mancha, al igual que en el proyecto anterior, la pintura se aplica con *esencia de trementina rectificada*. La pintura es muy fluida, similar a la acuarela, pero evitando que se deslice por la superficie. De esta manera logramos la primera capa magra en la que apoyaran las sucesivas capas de pintura. El carboncillo de la transferencia queda totalmente fijado a la superficie.

Desde esta primera mancha se va aproximando al color que queremos que resulte finalmente, pero de una forma mucho más general y sin ningún detalle. Haciendo hincapié en tonos fríos y cálidos. En las zonas con tonos más claros se transparenta claramente el dibujo a carboncillo, por lo que nos permitirá seguir el dibujo en sucesivas capas. Después de la siguiente capa, la transparencia se va perdiendo junto con el dibujo, y es necesario trabajar con más precisión para no perderlo. En las primeras capas se trabaja de una forma general, relacionando los tonos y las luces de una manera global, trabajando el cuadro completo. A partir de la 3ª capa, una vez conseguida una entonación

global, el trabajo se centra en el rostro; aplicando colores y fundiendo luces y sombras continuamente, incluso llegando a cierto detalle. Una vez avanzado el rostro, se dispone a trabajar el resto del cuerpo. A medida que iba finalizando la obra, se utilizaba pintura cada vez más transparente; utilizando veladuras y restregados, para conseguir ese juego de transparencias defendido por Eloy Morales y Jaime Valero; consiguiendo un mayor realismo en la textura de la piel.

Cada vez que se comenzaba una capa nueva en el cuadro, se le añadía 1 ml de *aceite polimerizado* a la fórmula, por recomendación del autor Ralph Mayers en su libro, *Técnicas y Materiales pictóricos*. De esta manera aumentaba la flexibilidad de la superficie y evita futuros cuarteamientos. Entre capa y capa, tanto en el rostro como en el cuerpo, y una vez seca la superficie al tacto; se cubría con *barniz de retoque (LeFranc)*. Aumentando la cohesión entre las capas, y permitiendo la absorción de la pintura fresca en la superficie seca, consiguiendo una óptima cohesión entre capas. Además de avivar las zonas deslucidas. Una vez finalizada la obra, y con la superficie seca al tacto, se le aplica dos capas de barniz de retoques en spray (LeFranc), en sentido con forma de cruz; otorgando un un acabado brillante y homogéneo.

A raíz de la preselección en la participación del concurso *Figurativas*, organizado por el MEAM de Barcelona, la obra fue adquirida por el museo, formando parte del fondo y de la exposición permanente. Debido a la precipitada adquisición, no se le ha aplicado la última capa de barniz final como se pretendía.

Proceso de la obra por capas





Se ha trabajado e insistido en el rostro, haciendo infinidad de correcciones y perdiendo la cuenta en el número de capas. Esto ha hecho perder el dibujo y dificultar el proceso de trabajo. Para posteriores proyectos se necesita un nuevo planteamiento más eficaz.

Se ha cometido el error de utilizar *barniz final mate (LeFranc)* en lugar del *barniz de retoques* en una de las capas intermedias y en una superficie de unos 20 x10 cm. Es un error grave; este barniz no permite la adherencia de posteriores capas de pintura. Se ha limpiado la zona afectada con abundante esencia de trementina y arrastrando con un trapo. Afortunadamente, la superficie estaba completamente seca y ni ha habido desprendimiento. Una vez limpio y seca la zona afectada, se ha procedido a cubrirla con barniz de retoques, con el objetivo de reforzar y estabilizar la zona.

Fotografía de la obra finalizada



Tanisakura. Óleo sobre tabla. 100 x 81 cm. 2013

OBRA: “RETRATO DE LA PINTORA ALEJANDRA DE LA TORRE”

Inicio del proceso de la obra: Idea y referentes temáticos

En referencia a la temática tratada en este proyecto se decidió realizar un retrato clásico con un enfoque puramente técnico. Se ha buscado la experimentación en la gestualidad de la pincelada y en el tratamiento de la piel. Interviniendo con diferentes mezclas de color y microtexturas. Se ha buscado una pose clásica, con la participación como modelo de la artista Alejandra de la Torre.

Sesión fotográfica

Se ha considerado la búsqueda clásica de la pose de la modelo. La imagen debía ser tomada en primer plano, cortándola a la altura de del cuello. Sin embargo, se ha creído oportuno encuadrar la composición de una forma más extensa, pudiendo así manejarla posteriormente con mayor flexibilidad. Se han realizado diversas poses, compartiendo una vez más, ideas diferentes con la modelo.

Se ha utilizado una cámara *Canon 400D* con 10,2 megapíxeles.

La condiciones lumínicas eran óptimas. Como en el proyecto anterior, el enfoque y la medición de luz fueron captadas en la zona más iluminada de la modelo. En esta ocasión la luz no estaba tan contrastada. Se requirió, una vez más, una velocidad de obturación baja, necesitando un trípode para evitar trepidaciones. La distancia entre el objetivo y la modelo fue 1 m, utilizando un objetivo de 18-55 mm. Se necesitaba una mayor calidad y nitidez en los detalles. Se varió el encuadre y el enfoque, dando flexibilidad a la hora de elegir el referente definitivo. Se cambió el balance de blancos de varias ocasiones, otorgando a la imagen una mayor frialdad en los tonos. Se manipuló posteriormente la imagen a nivel de contraste, brillo y temperatura.

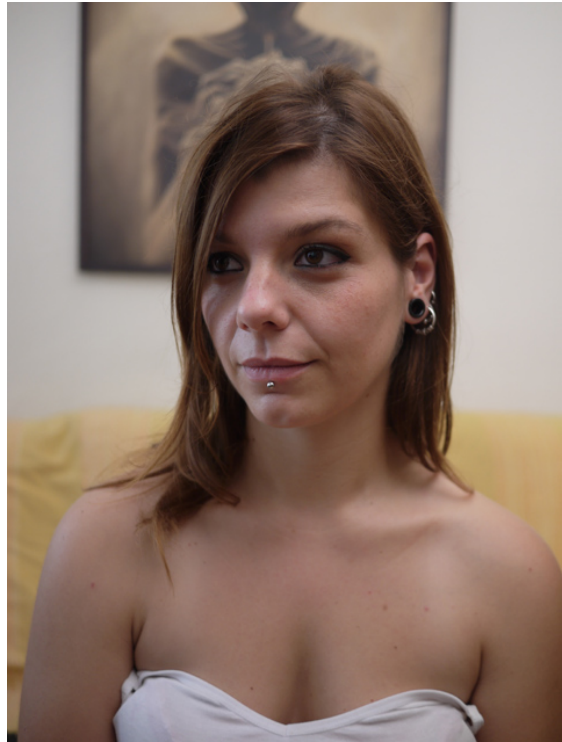
Se realizaron 367 fotografías, descartando las borrosas. Se eligieron 14 fotografías para la selección final. Se realizaron diferentes poses, buscando un gesto serio y neutral.

Serie fotográfica seleccionada:









Referente fotográfico elegido:



Tratamiento fotográfico del modelo

La fotografía elegida era excesivamente cálida a nivel tonal. Fue sometida a cambios a nivel tonal y de saturación. Se aumentó el contraste y se otorgó una mayor frialdad en los colores. Repitiendo el mismo procedimiento que en proyectos anteriores.

El referente fotográfico ha sido analizado y estudiado a través del monitor del ordenador, y no desde la impresión en papel. Se ha optado por obviar la impresión en papel fotográfico y atender al referente desde el monitor de ordenador. Esta forma nos permite acercarnos a los detalles más pequeños de manera más cómoda. Para las primeras capas se ha modificado el referente fotográfico con el programa *Photoshop CS3*; se ha añadido el filtro artístico *espátula*. De esta manera se divide la imagen en colores planos, lo cual facilita enormemente el trabajo de subdivisión.



Resultado final de la fotografía.

Soporte e imprimación

Se ha utilizado un soporte viejo, perteneciente al pintor Beltrán Segura. Este soporte contenía ya una imprimación seca de varias capas sobre una tabla de contrachapado de 7 mm montado en bastidor de 2 cm. Para sanear la superficie para asegurar la adherencia de la nueva imprimación, con lija para madera #5 y con máquina lijadora. Se han añadido 7 capas de imprimación nueva con rodillo para que la imprimación quede más homogénea. La imprimación es de la marca *LeFranc*. Posteriormente se ha lijado con lija al agua también con máquina para conseguir una superficie más lisa y para que la pintura penetre mejor en la imprimación. Las medidas del soporte son 81 x 65 cm

Del referente fotográfico al soporte.

Al transferir el contorno del dibujo con la técnica anteriormente utilizada ha quedado extremadamente manchado por el carboncillo. Se ha intentado solucionar con esencia de trementina y con un trapo, pero sin éxito. Se ha optado por volver a lijar con la lija para madera #5, aun así, no se ha eliminado el dibujo por completo. Se le ha añadido una nueva capa de imprimación, esta vez de la marca *Liquitos*⁴¹⁴ y se ha lijado con lija al agua. Esta vez se ha restregado con una esponja la superficie con carboncillo de la impresión en

⁴¹⁴ Marca utilizada por Richard Estes para la imprimación de gran parte de su obra

blanco y negro. De esta manera se ha conseguido eliminar el exceso de carboncillo y al volver a transferir la imagen.



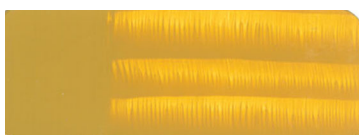
Imagen correspondiente a la transferencia del referente en el soporte del proyecto

Paleta de color

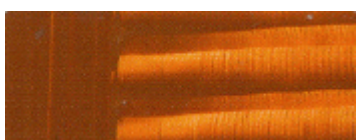
La paleta utilizada:



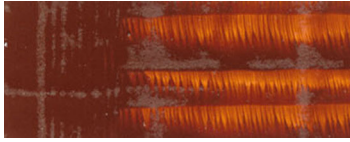
Blanco de Zinc



Ocre Amarillo



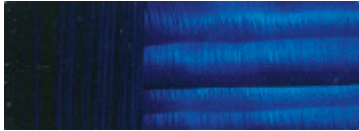
Tierra Siena Natural



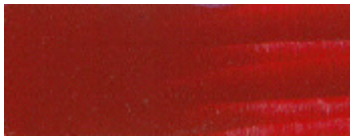
Tierra Siena Tostada



Tierra Sombra Natural



Azul Ultramar Oscuro



Rojo Cadmio Medio

Médiums y Barnices

En esta ocasión se ha utilizado un medio formulado⁴¹⁵ recomendado por Ralph Mayer en su publicación. Consiste en:

- 1 parte de Aceite Polimerizado (5 ml)
- 1 Parte de Barniz Dammar brillante (5 ml)
- 5 Partes de Esencia de trementina rectificada (25ml)

Planteamiento de las sucesivas capas; distribución tonal y de color

Como medio en la primera mancha se utiliza *esencia de trementina rectificada*. Es imposible crear un mayor contraste de lo que se ha logrado. Se han empleado únicamente tonos medios para cubrir la superficie y siempre intentando que sean lo más claro posible para evitar la pérdida del dibujo. Los colores se aproximan también al color buscado. El tiempo de secado ha sido de 4 a 5 días. Los colores claros han secado más lentamente.

Se ha cubierto la totalidad de la superficie con los tonos más aproximados al referente. Los colores más oscuros transparentan demasiado, viéndose las marcas del pincel y la capa anterior del manchado. Añadiendo mayor proporción de blanco titanio, el color parece que espesa y se hace más cubriente; incluso en zonas donde los tonos son más oscuros. Se puede llegar

⁴¹⁵ MAYER, R. (1985) *Materiales y técnicas del arte*, Madrid: Editorial Hermann Blume. El autor también añade 15 gotas de Secativo de Cobalto en la fórmula para mayor rapidez en el secado, pero se ha considerado prescindir de él. Con el secativo de Cobalto incrementa el riesgo de cuarteamiento.

a fundir los colores. Se termina la primera capa completando la superficie que faltaba de la sesión anterior; ojo izquierdo y fondo. La superficie pintada de la sesión anterior esta casi seca.

Según recomendación del autor Ralph Mayers, se debe incrementar una mayor proporción de aceite en sucesivas capas, para mejorar la flexibilidad y evitar posibles cuarteamientos. Por ello, se le ha añadido 0,5 ml de aceite polimerizado a la formulación empleada anteriormente, quedando la formula:

- Aceite Polimerizado 1 parte (5ml + **0,5 ml**)
- Barniz Dammar brillante 1 parte (5ml)
- Esencia de trementina rectificada (25ml)

La pintura sigue transparentando, sobre todo los colores oscuros, aunque se va acercando cada vez más a los tonos buscados. Se ha trabajado encima de alguna zona que no estaba seca del todo, lo que no es muy aconsejable. Podría debilitar la capa de la sesión anterior. El fondo se deja en la 2ª capa para trabajarlo más adelante. Se concentrará el trabajo en el rostro.

La pintura comienza a fundirse muy bien, pero aún cuesta sacar el detalle. Se procede a hacer masas de color fundidas para crear una base donde apoyarán los detalles. Creando una mayor riqueza de matices y consiguiendo mayor realismo. Se ha continuado con el método de la sesión anterior. Se ha retocado el ojo derecho sin demasiado avance. Se ha acercado ligeramente al tono buscado y se ha conseguido cierto detalle. Se ha pintado sobre nariz, boca y mandíbula. Se han creado superficies lisas y fundidas en esta zona. No se ha conseguido acabar los labios debido a su gran dificultad. Los colores salen lechosos debido al exceso de blanco. En sucesivas capas hubo que corregirlo.

El pelo tiene una dificultad añadida, debido a su composición de infinidad de cabellos extremadamente finos. Un método muy eficaz, por lo menos para preparar la zona para posterior concreción de detalles, es utilizar pinceladas largas con un pincel plano o de lengua de gato y siguiendo siempre la dirección del cabello. Pintando tonos más claros sobre zona previamente cubierta por colores oscuros. Siempre aproximándose al tono. De esta manera se crea una superficie con fundidos y diferenciaciones de tonalidad; dejando preparada la zona para posterior ejecución en el detalle.

Se inicia una nueva capa añadiendo a la formulación 1,5 ml de aceite polimerizado. Se ha comenzado a trabajar la zona de la boca y de la barbilla. Se ha empleado un método con el pincel para conseguir texturas y diferentes tonalidades y colores en una zona muy pequeña en la superficie. Consiste en pintar "a golpes" con un pincel redondo (cuanto más pequeño sea, más detalle y riqueza en matices conseguiremos). De esta manera se consigue simular la textura de la piel; poros y pequeñas manchas. También se consigue un fundido más sutil si golpeamos con los dedos las zonas recién pintadas mediante el método citado.

Es muy difícil pintar directamente lo que se ve del referente debido a la infinidad de matices que existen. Es más cómodo pintar tonos planos

(aproximándose al tono del referente) y fundirlos, para luego ir golpeando el pincel y sacar los detalles poco a poco. El resultado seguía siendo colores lechosos, debido al exceso del color blanco; probándose así un método nuevo. Se utiliza un pincel con las cerdas muy largas y haciendo movimientos irregulares; aplicando el color muy transparente (mayor proporción de médium). Se alterna colores claros con oscuros y fundiéndolos entre si. El resultado parece positivo, aunque parece un método más propio de las ultimas capas y haciéndolo con veladuras.

- Aceite de linaza Polimerizado 7,5 ml
- Barniz Dammar Brillante 5ml
- Esencia de trementina rectificada 25 ml

Se ha trabajado con pintura un poco más gruesa la parte inferior de los labios y la zona de la barbilla con veladuras.

Se ha trabajado la zona izquierda del rostro; ojo, ceja y mejilla. Previamente se humedecido la superficie con medio, esparciéndolo con un pincel limpio y seco, y retirando el exceso con un trapo. De esta manera se consigue fundir la nueva pintura sobre la seca, trabajando como si húmedo sobre húmedo se tratara⁴¹⁶. El resultado es muy positivo. Se ha conseguido unos contornos borrosos, como si de un segundo plano fotográfico se tratara. Los resultados son excelentes; reducimos la profundidad de campo y logramos colocar esta zona en segundo plano. Se ha aplicado, además, pintura muy fluida y veladuras; se consiguen transparencias muy efectistas.

Se reconfigura una nueva formulación para la nueva capa, aumentado 0,7 ml de aceite polimerizado de la formulación anterior. Se ha decidido cambiar a un fondo totalmente oscuro. El fondo anterior empobrecía el resultado de la obra. Se ha aplicado una gruesa capa de tierra sombra natural. Se tiene que rehacer el contorno fundido del cabello para darle atmosfera. Se ha corregido la parte inferior del rostro donde recibe mayor luz. Se ha utilizado blanco en exceso y ha apaste lado los colores, se vuelve a cometer el mismo error. No parece natural. Partiendo del color más oscuro (parte inferior del cabello donde hace sombra) se va progresando poco a poco, pincelada tras pincelada, aumentando ligeramente la claridad. Es resultado es positivo.

Con una formulación nueva, incrementando 0,3 ml de aceite; se insiste una vez más en el cabello. Se hacen fundidos buscando la tonalidad correcta y se concreta en el detalle del flequillo, que se sitúa en el primer plano.

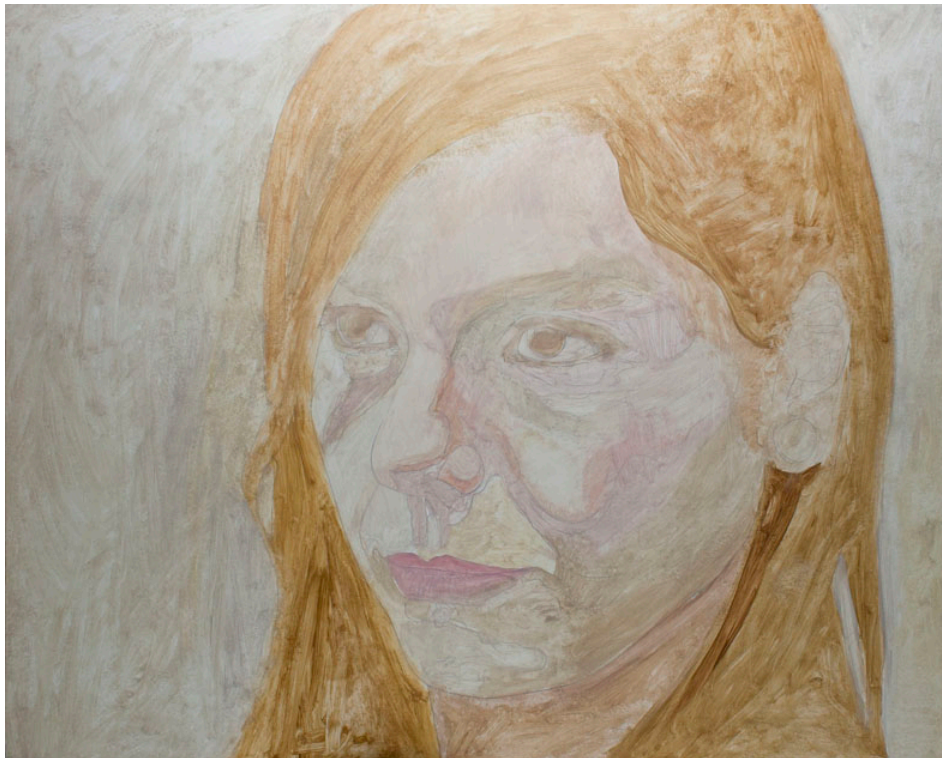
Se ha pulverizado con *barniz de retoque* para eliminar rechupados y como medida de prevención, ya que se va a utilizar una cantidad considerable de pintura. De esta manera evitamos que se absorba demasiado aceite por las capas inferiores.

⁴¹⁶ Procedimiento empleado por Jaime Valero

Para la última capa, se han realizado veladuras, ajustando al máximo los tonos del referente. Utilizando una nueva formulación, añadiendo unos ml de aceite de linaza a la anterior fórmula.

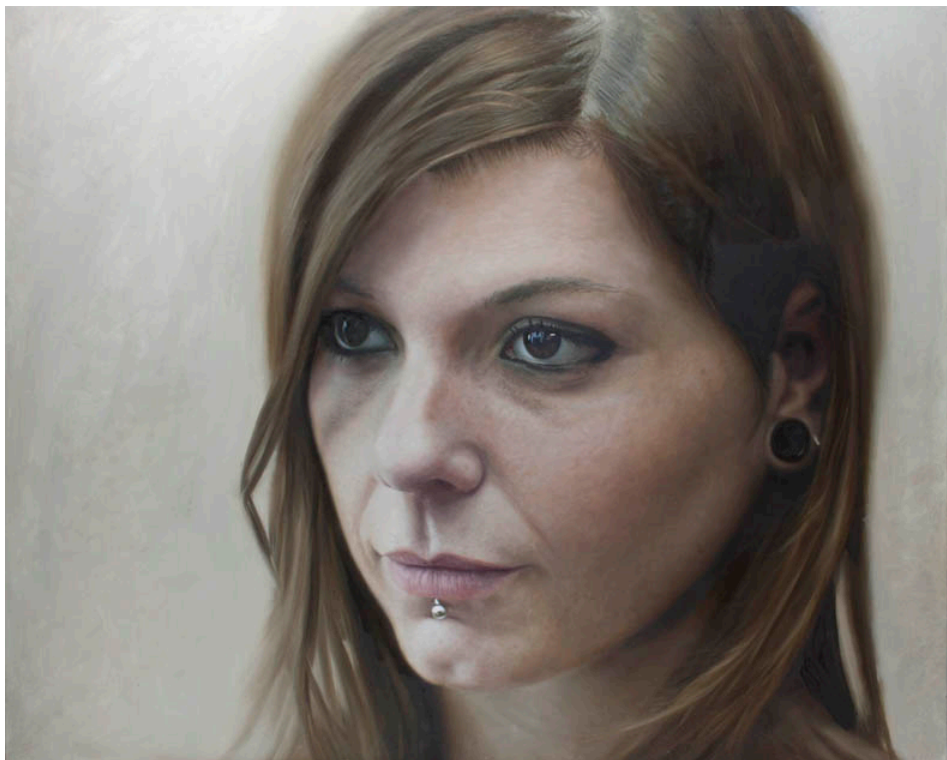
Una vez seco al tacto se procede a barnizar con *barniz de retoques* la totalidad de la superficie. Dos capas, manteniendo el secado entre cada una de ellas.

Proceso de la obra por capas











Fotografía de la Obra terminada

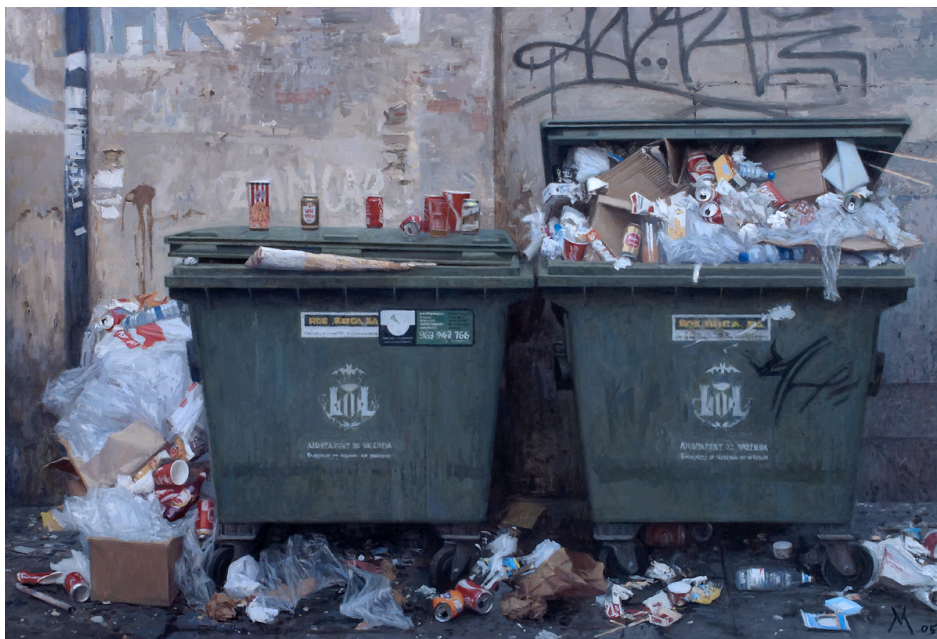


Retrato de la pintora Alejandra de la Torre. Óleo sobre tabla 81 x 65 cm. 2013

OBRA: “RESIDUOS URBANOS”

Inicio del proceso de la obra: Idea y referentes temáticos

Después de una sucesión de obras enfocadas a la figura humana, se ha decidido romper con esta línea y realizar una obra de temática urbana. Temática que hace referencia a la contaminación que provoca la sociedad urbanita. La idea de representar una escena urbana fría y aséptica, viene dada por la temática recurrente de las escenas de ciudades del fotorrealismo americano. Aunque totalmente ausente de figuras, queda patente la huella humana representada en desperdicios. Esta metáfora surgió a partir de la obra del pintor realista Guillermo Muñoz Vera (Chile, 1956); donde deja constancia de la toxicidad de la raza humana.



Guillermo Muñoz Vera. *Valencia en fallas*. Óleo sobre lienzo encolado a tabla. 122x180 cm. 2005

La obra descrita en este apartado cuyo título es “*Residuos Urbanos*” (2015) ha sido presentada en Chivasso (Milán), en la exposición colectiva *Non Solo Vero*, desde el 28 de agosto al 30 de septiembre del 2015, en el palacio *Einaudi*; con la participación de 15 pintores españoles y 15 pintores italianos. Esta exposición colectiva ofrece al público una doble temática; la ecología y la alimentación. La muestra, marcada por la pintura realista e hiperrealista, ha tenido un gran éxito entre el público y en la prensa italiana, escrita y televisada; provocando una crítica muy favorable por parte de las instituciones italianas.

Sesión fotográfica

La sesión fotográfica se planteó desde un principio como una salida al exterior, centrándose en el barrio del Carmen de Valencia. Los referentes tomados fueron muy variados; escenas y rincones de todo tipo, incluyendo el interior del Mercado Central. Previamente a la sesión fotográfica no se tenía clara la idea de la obra, si no que surgió durante el transcurso de la sesión. Se tomaron 85 fotografías en un margen de tres horas. De estas 85 fotografías, sólo seis hacen referencia a la temática tratada. Se ha utilizado una cámara *Canon 400D* con 10,2 megapíxeles.

Serie fotográfica seleccionada:







Referente fotográfico elegido:



Tratamiento fotográfico del referente

La condiciones lumínicas eran óptimas, evitando así cualquier tipo de luz artificial. El referente ha sido fotografiado con luz natural indirecta; ha sido tomada en una calle sin luz solar directa, en sombra. Esta luz permite unas tonalidades frías muy adecuadas para la temática tratada. La composición se divide en dos espacios claramente diferenciados. El primer plano, donde el enfoque se centra en el conjunto de elementos se hace destacar en la composición. En el segundo plano, se le otorga un desenfoque intencionado, restándole importancia en la composición. La distancia entre el objetivo y el elemento principal de la composición (los contenedores) fue de 2,5 m, utilizando un objetivo de 18-55 mm. A esa distancia y regulando el zoom, la perspectiva fue correcta. Se varió el encuadre y el enfoque, dando flexibilidad a la hora de elegir el referente definitivo.



Resultado final de la fotografía.

Se manipuló digitalmente la imagen, recortando y adecuando las medidas y el encuadre del soporte elegido. En esta ocasión la manipulación de luz, contraste, nitidez y brillo fue mínima. Se ha bajado el nivel de saturación 8 puntos para incrementar la sensación de frialdad. Se aumentó la resolución a 300 píxeles para dotar de una mayor calidad en la impresión. La impresión fotográfica de referencia para la pintura fue de tamaño A3. Tamaño correspondiente a 42 x 29,7 cm. El papel de impresión fue fotográfico de 250 g y acabado en mate.

Soporte e imprimación

El soporte utilizado para la realización de la obra ha sido contrachapado de 4 mm sobre bastidor. La eficacia de la absorción y la ligereza otorgada por el contrachapado ha resultado determinante para su empleo definitivo. Quedando descartada la utilización del DM de forma definitiva. La unión de la superficie con el bastidor se realizó mediante cola blanca de carpintero, asegurando la estabilidad y rigidez en la unión. Las medidas del soporte fueron de 81 x 50 cm.

Se ha optado por lijar la superficie para aumentar la adhesión de la imprimación, como en proyectos anteriores.

Para la imprimación se utilizó *gesso industrial*. Material utilizado también por Valero, Corella y Beltrán en todas sus obras, como se ha comentado anteriormente. En esta ocasión,; se optó por la marca *Liquitex*. Marca habitualmente utilizada por José Luis Corella.

Se aplicaron de 4 capas de *gesso* en la superficie del soporte, utilizando un rodillo en lugar del pincel, dando una mayor homogeneidad al material. El lijado entre capas fue considerado oportuno, aumentado así la cohesión de las mismas. En la capa final, se lijo a máquina con lija al agua, consiguiendo una superficie totalmente lisa, otorgando mayor porosidad en la superficie para la correcta absorción de la pintura.

Del referente fotográfico al soporte

En esta ocasión se le ha dado la primera mancha con esencia de trementina rectificada y óleo antes del proceso de traslado de la imagen al soporte con la técnica del calco. A diferencia de como se ha procedido en anteriores proyectos, se ha utilizado carbón compuesto en la parte posterior de la imagen impresa en blanco y negro; para después contornear la silueta de los elementos de la composición. El carbón compuesto se queda adherido de una forma más eficaz. Sin embargo, el material ha comprometido la adherencia del óleo en la superficie. Se ha utilizado cinta de carrocero para marcar las líneas rectas, pero al retirar dicha cinta se han desprendido fragmentos de pintura seca. Esto nos lleva a descartar la utilización de este tipo de carbón en futuros proyectos. Para solucionar el problema de la adherencia se ha optado por cubrir la superficie seca con barniz de retoques. El barniz se filtra entre las capas y mantiene la cohesión una vez seco; haciendo a la vez de nexo de unión con la siguiente capa.

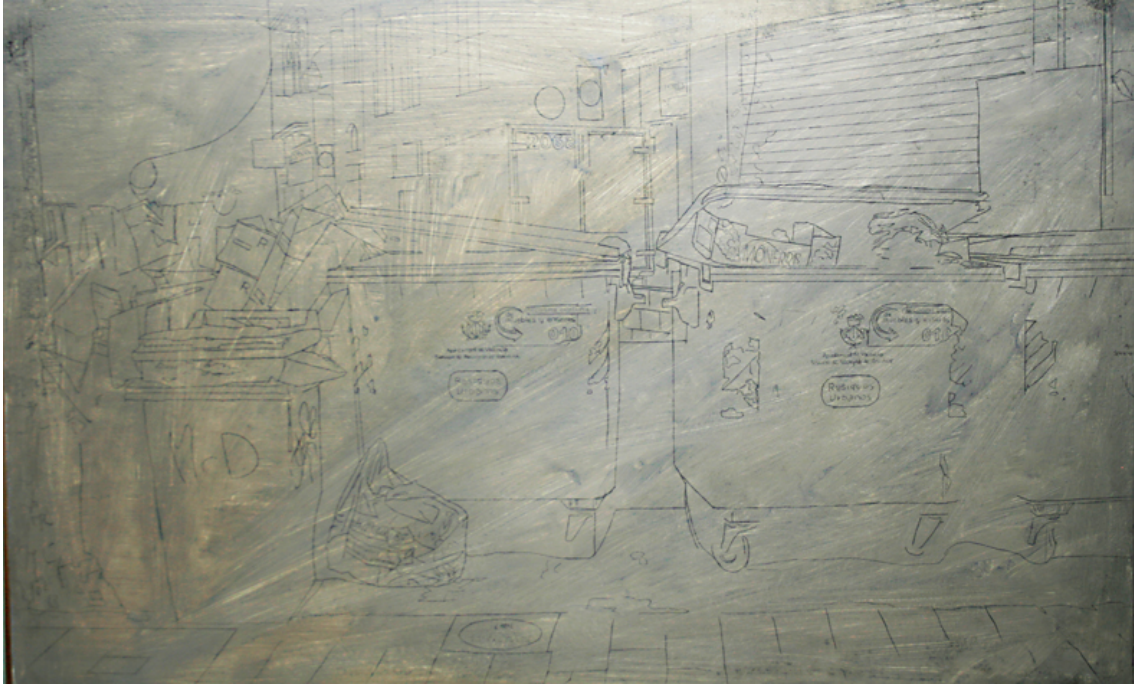


Imagen correspondiente a la transferencia del referente en el soporte del proyecto Residuos Urbanos

Paleta de color

En esta ocasión se ha reducido la paleta de colores en relación al proyecto anterior. De esta manera aumentamos la entonación de la composición de una manera más eficaz. Se ha utilizado el color *Tierra Sombra Natural* en cantidades diferentes en cada mezcla como vehículo conductor para favorecer una mayor entonación, dando al resultado final unos colores fríos y sombríos.

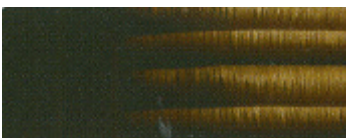
La paleta utilizada:



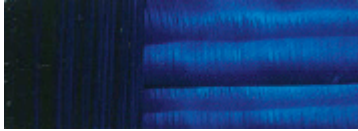
Blanco de Zinc



Tierra Siena Natural



Tierra Sombra Natural



Azul Ultramar Oscuro



Rojo Cadmio Medio

Médiums y Barnices

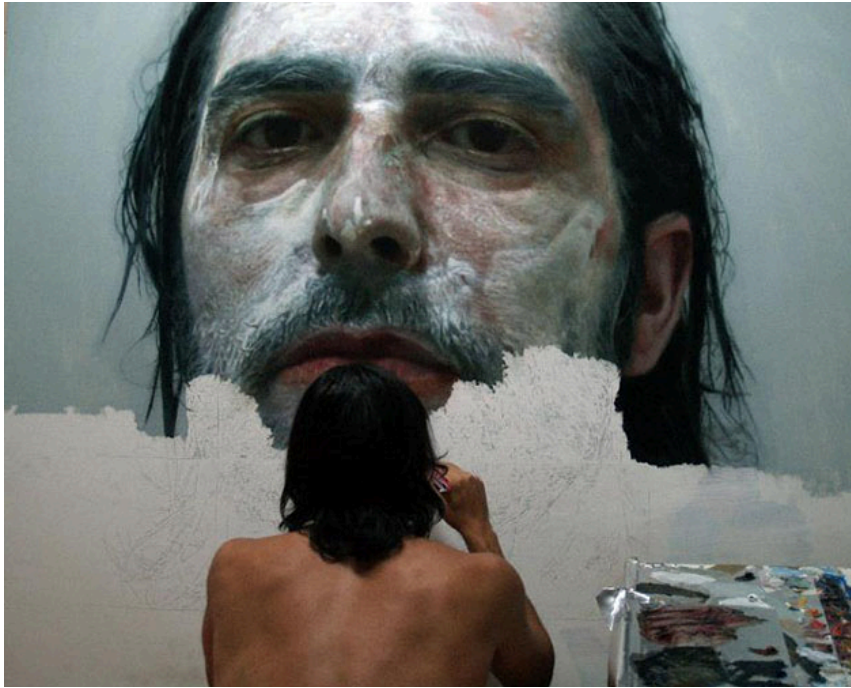
Para este proyecto hemos empleado *Resina Alquídica*, más comúnmente conocido como *Liquin* (marca *Winsor & Newton*). Este medio proporciona un secado extremadamente rápido y aporta una transparencia homogénea en las capas. Este médium es utilizado por Eloy Morales en su trabajo.

La naturaleza de este médium nos permite trabajar insistentemente, capa sobre capa, sin tener que preocuparnos por incrementar una pequeña proporción de aceite en cada capa añadida. Conlleva una mayor flexibilidad y libertad a la hora de trabajar.

Se ha utilizado *barniz de retoques*, marca *LeFranc*, como nexo de unión entre capas. De esta manera evitamos rechupados y mejoramos la adherencia entre capas.

Planteamiento de las sucesivas capas; distribución tonal y de color

En este proyecto se ha trabajado la superposición de capas de manera diferente. En anteriores proyectos se cubría totalmente la superficie del cuadro en cada capa realizada. En esta ocasión, el *liquin* nos otorga una mayor libertad de trabajo, pudiendo superponer varias capas en una pequeña parte de la superficie total, obviando el resto de la superficie. Este procedimiento de trabajo es el que Eloy Morales emplea en la construcción de sus obras.



Eloy Morales trabajando en su obra. Según el autor, las zonas terminadas pueden llevar implícitas más de 15 capas.

Proceso de la obra por capas



En la imagen se observa el avance del trabajo por capas en una zona concreta de la superficie. La zona del contenedor verde de la imagen corresponde a 5 capas de pintura. No se ha atendido a una previa valoración tonal aproximada. Se incidido directamente con el tono y color exacto del referente fotográfico.



Fotografía de la Obra terminada



Residuos Urbanos. Óleo sobre tabla. 81 x 50 cm. 2015

OBRA: “VEROCHE”

Inicio del proceso de la obra: Idea y referentes temáticos

La idea de la realización de esta obra surgió a partir de la evolución y progreso natural en la técnica y su perfeccionamiento. Se escogió volver a hacer hincapié en la temática del agua. Haciendo, no sólo referencia a las obras de Jaime Valero y Alyssa Monks, sino a mi propia obra. El propósito de este cuadro ha sido estrictamente personal; ha sido una demostración de la mejora técnica que he conseguido desde que comencé a experimentar con el hiperrealismo. Comparación de la primera obra, *Shower*, con esta última presentada en la tesis.

Como temática, el enfoque dista diametralmente de *Shower*. El título de la obra, *Veroche*, hace referencia al nombre que se le daba a mi prima hermana en nuestra infancia. Se ha querido enfocar únicamente a la evolución del proceso técnico.

Esta obra ha participado en la exposición colectiva “Algo más que Realismo X”, en Zaragoza. Ha sido organizada por la galería Artelibre, bajo el comisariado de José Enrique González. Cabe destacar que en esta exposición han participado los artistas Antonio López, Eduardo Naranjo e Iván Franco, entre otros.

Sesión fotográfica

Se ha utilizado la misma cámara, *Canon 400D* con 10,2 megapíxeles.

Como en el proyecto *Shower*, la congelación del tiempo en la imagen y paralizar completamente el agua era esencial para captar el más mínimo detalle. Ha sido necesario un margen de velocidad de obturación de 160 a 200, utilizando a su vez, un valor de diafragma en un intervalo de f 6-9. Debido a la alta velocidad de obturación, se ha requerido una luz muy potente. Se ha optado por un foco de 1300 w de potencia. Utilizando un objetivo de 18-55 mm, nos hemos situado a 1,2 m de distancia de la modelo. Se ha jugado con la distancia del foco, otorgando al referente una luz más general.

Se han realizado 150 fotografías en la sesión, escogiendo únicamente cuatro en la selección final.

Serie fotográfica seleccionada:



Tratamiento fotográfico del referente

Serie fotográfica tratada:



Referente fotográfico elegido:



Las cuatro fotografías seleccionadas ofrecían una nitidez óptima, mostrando el congelamiento del tiempo en la imagen buscado. Las cuatro posiciones de la cabeza eran aceptables, pero se ha decidido descartar en primer lugar, las más parecidas a la composición de la obra *Shower*. Escogiendo finalmente la imagen mostrada. Respecto al balance de blancos, en esta ocasión fue el correcto. Aún así, se procedió a la manipulación digital con el programa citado anteriormente, aumentando las tonalidades frías y disminuyendo la saturación en 4 puntos. También se ha retocado el brillo y el contraste, respetando los medios tonos. Finalmente, se ha recortado la imagen al tamaño que pretendía que fuera el soporte (73 x 54 cm). De esta manera, la imagen se adecúa a una escala y proporción perfectas. Con una resolución de 300 píxeles, la impresión sería de mayor calidad. Las impresiones fotográficas de referencia para la pintura han sido de tamaño A3; se ha dividido la imagen original en cuatro partes para una mayor comodidad y una mejor visualización del detalle. El papel fotográfico de 250 g y acabado en mate.

Soporte e impresión

El soporte utilizado para la realización de la obra ha sido contrachapado de 4 mm sobre bastidor. La unión de la chapa con el bastidor se ha realizado mediante cola blanca de carpintero, asegurando la estabilidad y rigidez en la unión, colocando peso en las cuatro esquinas del soporte durante el secado de

la cola. Las medidas del soporte fueron de 73 x 54 cm; medidas muy aproximadas al anterior proyecto, *Shower*.

Se ha optado por lijar la superficie para aumentar la adhesión de la imprimación, como en proyectos anteriores.

Para la imprimación se utilizó *gesso industrial* de la marca *Liquitex*. Se aplicaron de 5 capas de *gesso* en la superficie del soporte, utilizando un rodillo en lugar del pincel, dando una mayor homogeneidad al material. Se ha dado un lijado entre capas, aumentado así la cohesión de las mismas. Para la capa final, se ha realizado con lija al agua, consiguiendo una superficie totalmente lisa, otorgando mayor porosidad en la superficie para la correcta absorción de la pintura. Todo el lijado se ha realizado con máquina.

Del referente fotográfico al soporte

El método utilizado, como en el resto de las obras, ha sido el calco. Este método es definitivo en el proceso de futuras obras. Otorga una fiabilidad muy amplia en la exactitud de las proporciones del referente.

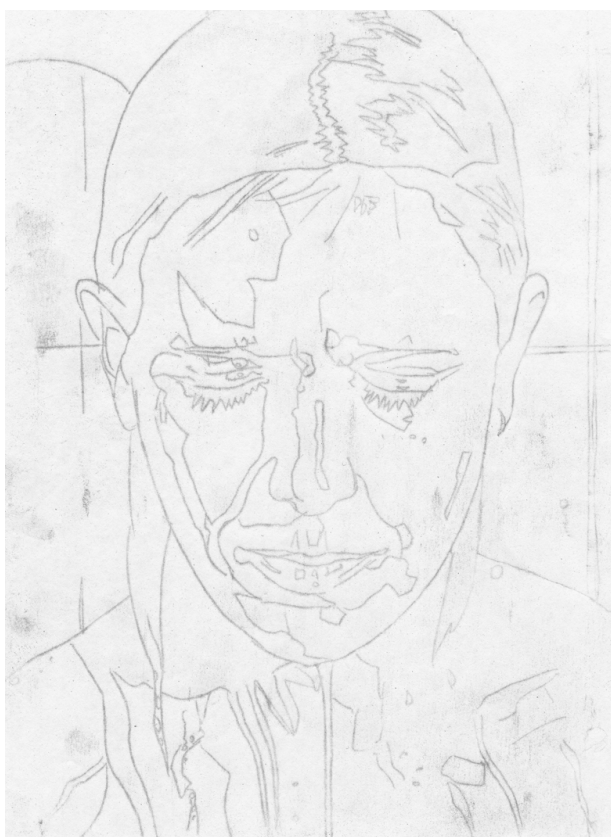


Imagen correspondiente al calco del referente en el soporte del proyecto

Paleta de color

Con la intención de conseguir una entonado uniforme y homogéneo se a utilizado una paleta reducida. Para potenciar la frialdad en los tonos se ha añadido *Carmín de Garanza* para los medios tonos y las sombras.

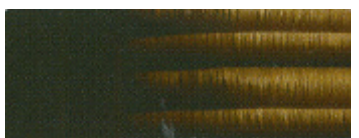
La paleta utilizada:



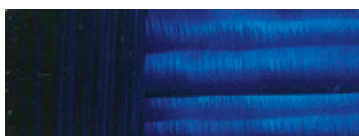
Blanco de Zinc



Tierra Siena Natural



Tierra Sombra Natural



Azul Ultramar Oscuro



Rojo Cadmio Medio



Carmín de Garanza

Médiums y Barnices

Para esta obra hemos vuelto a emplear la *resina alquídica, Liquin*. Los óptimos resultados del proyecto anterior, la libertad y flexibilidad que otorga el material nos hacen decantarnos por su utilización, una vez más.

Se ha utilizado *barniz de retoques, marca LeFranc*, como nexo de unión entre capas. De esta manera evitamos rechupados y mejoramos la adherencia entre capas.

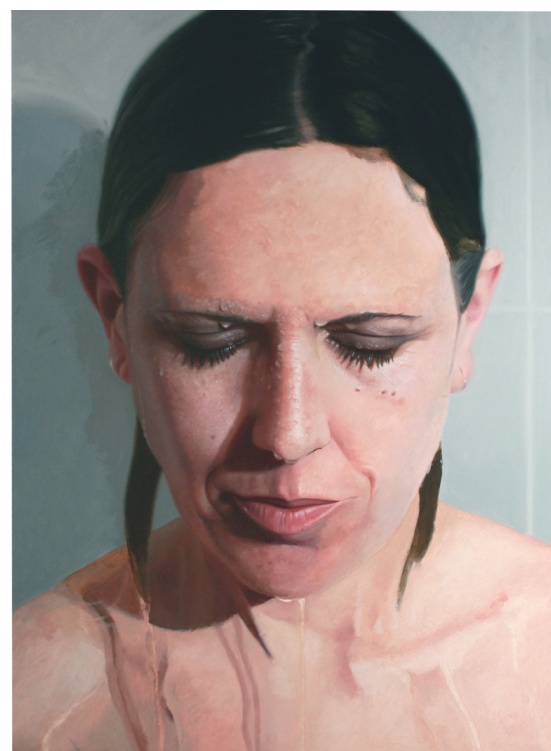
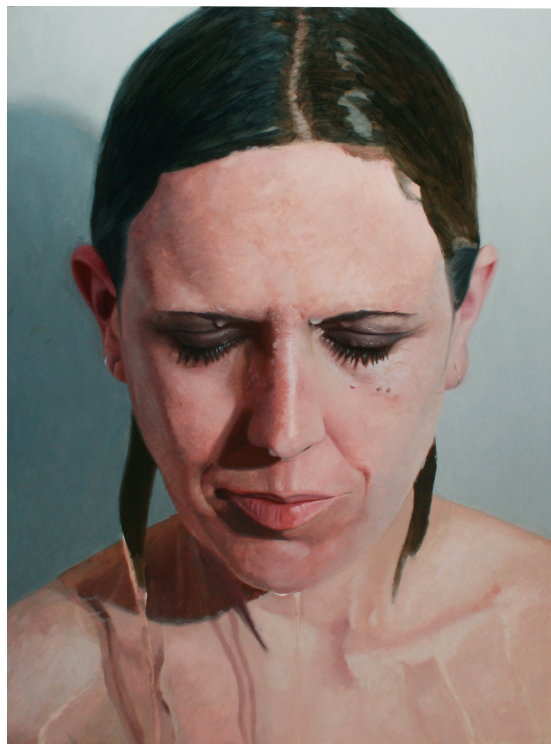
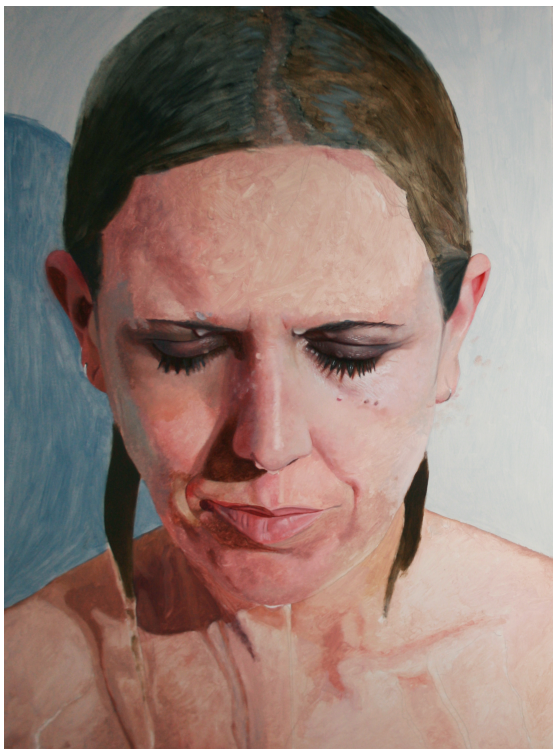
Planteamiento de las sucesivas capas; distribución tonal y de color

Una vez fijado el referente en el soporte, se procede a aplicar las primeras manchas de color.

En esta ocasión hemos obviado la primera mancha que se realiza con esencia de trementina y óleo. Hemos empezado a trabajar directamente con óleo y *liquin* sobre el soporte imprimado. Debido a que el *liquin* permite un mayor margen de actuación, se ha considerado innecesario la aplicación de el primer manchado con trementina.

Se ha comenzado a trabajar la zona de los ojos de la misma forma que en el proyecto *Residuos Urbanos*, con la intención de empezar y terminar una zona acotada, obviando el resto de la superficie. Sin embargo, se ha creído necesario cambiar el procedimiento y cubrir toda la superficie para conseguir una mayor aproximación a la tonalidad buscada, de una forma mucho más general y sin ningún detalle. Haciendo hincapié en tonos fríos. Después de la siguiente capa, la transparencia se va perdiendo junto con el dibujo, y es necesario trabajar con más precisión para no perderlo. En las primeras capas se trabaja de una forma general, relacionando los tonos y las luces de una manera global, trabajando el cuadro completo. Una vez conseguida una entonación global, el trabajo se centra en el rostro; aplicando colores y fundiendo luces y sombras continuamente, incluso llegando a cierto detalle. A medida que iba finalizando la obra, se utilizaba pintura cada vez más transparente; utilizando veladuras y restregados, para conseguir ese juego de transparencias defendido por Eloy Morales y Jaime Valero; consiguiendo un mayor realismo en la textura de la piel.

Proceso de la obra por capas



Fotografía de la Obra terminada



Veroche. Óleo sobre tabla. 73 x 54 cm. 2016

CONCLUSIONES

Como se ha mantenido desde un principio, el concepto hiperrealismo, abarca un amplísimo abanico de artistas y épocas muy diferentes entre sí. Incluso hablando de un mismo territorio, cualquier movimiento artístico sigue un camino marcado por el entorno donde se encuentra; el hiperrealismo no es una excepción. Sin embargo, las instituciones del arte y el público en general, engloban de una manera muy generalista todas estas obras, limitándose al resultado como imagen sin detenerse a reflexionar donde se encuentra la distinción. Incluso con la terminología sigue existiendo mucha confusión. El objetivo principal de la presente tesis ha sido establecer una diferencia a nivel conceptual entre el hiperrealismo que se ejerce actualmente en nuestro país y el fotorrealismo americano de finales de los 60 y principios de los 70.

Desde comienzos de la elaboración de la investigación se han encontrado muchas dificultades a nivel de acceso bibliográfico específico sobre el tema principal. Se ha necesitado encontrar claves y conceptos secundarios para establecer nuevas vías de investigación. Además de realizar entrevistas personales a los pintores españoles presentados en la presente tesis. Los objetivos secundarios que han derivado para la consecución del objetivo principal, incluyen la influencia de la sociedad y el entorno del artista, la tradición propia del movimiento realista en el territorio español, la diferencia conceptual y funcional de la fotografía en la metodología del pintor hiperrealista, así como la expresividad y lenguaje subjetivo y objetivo de la obra en el resultado y proceso. Se ha realizado una revisión de las exposiciones de los fotorrealistas americanos realizadas en Europa; el objetivo de esta revisión es dejar constancia de la posible influencia de estos artistas sobre el panorama europeo y posterior desarrollo de un hiperrealismo español. Los resultados de esos análisis nos muestran que las exposiciones en nuestro país han sido anecdóticas, por lo que deducimos que no ha habido una influencia directa sobre los artistas a través de muestras y exposiciones de procedencia internacional. Finalmente, y desde un punto de vista metodológico, consideramos la importancia de recoger la opinión de la crítica especializada intentando conocer su punto de vista. Si bien la pintura, tradicionalmente nunca ha estado muy bien atendida por los medios de comunicación, el lenguaje y los autores hiperrealistas carecen de una visibilidad crítica comparable a la de otros autores, lenguajes o géneros de la pintura actual. El resultado, sin embargo, es significativo. O bien no ha habido respuesta o es cuanto menos controvertida. La mayoría de los entrevistados asumen que el hiperrealismo es un estilo contrario a la búsqueda conceptual. Generalizan el movimiento hiperrealista mezclando autores americanos y españoles en un mismo conjunto; no se detienen a describir las razones subjetivas de los artistas españoles, ni defienden sus diferencias con los americanos. Todos coinciden con el interés mayoritario del público hacia el arte conceptual de vanguardia.

Desde el inicio de la investigación se ha mantenido la intuición en la que la diferencia podría radicar en la influencia recibida por los pintores, tanto del entorno social como en su tradición artística territorial. Realizando una revisión bibliográfica sobre sociología en el arte y el análisis de autores como Arnold

Hauser, Gombrich o Simmel, pudimos detectar uno de los detonantes que diferencian a un artista de los demás en un mismo movimiento artístico; la individualidad y la subjetividad. Es precisamente esa individualidad, apoyada por la tradición impuesta por el territorio e influencias recibidas, lo que establece una diferencia más que notable entre hiperrealismos. Mientras que el fotorrealismo americano es ajeno a cualquier tipo de individualismo y persigue la objetividad, en un sentido muy amplio de la palabra. En el caso de los hiperrealistas españoles, este lenguaje obedece a un criterio mucho más subjetivo y emocional que se hace presente tanto en el proceso técnico y metodológico, como en el resultado final de la obra. El estilo permite establecer las relaciones de diferentes escuelas, pero sobre todo localizar las desviaciones e individualidades que se apartan de la norma general. Recordando a Ernest Gombrich, «el estilo es básicamente un nivel u horizonte de expectativas donde contrastar modificaciones de la norma»⁴¹⁷. El hecho de que un determinado estilo artístico se exprese de una misma forma es totalmente insostenible. De la misma manera que un artista no se expresa siempre de la misma forma, tampoco las características principales del estilo se repiten. Cada estilo representa “un concepto límite” que le da forma y nombre, pero que paradójicamente no se encuentra definido en su totalidad en una única obra artística. Sin embargo, en el movimiento fotorrealista observamos que el margen expresivo y de estilo se reduce drásticamente, al menos gestualmente, limitándose a una expresión artística meramente formalista. El pintor fotorrealista rara vez pierde el camino proyectado en una pintura, mientras que en la ejecución de la abstracción se toman diferentes bifurcaciones en los caminos de la reproducción, corrigiendo y volviendo atrás en el camino recorrido; el pintor fotorrealista sabe exactamente cómo será el resultado de la pintura terminada y sigue trabajando en ella hasta que se alcanza esa mirada. El pintor hiperrealista español se acerca más al proceso de reproducción de la abstracción, corrigiendo y volviendo atrás en el camino. Todas estas correcciones y toma de decisiones quedan constancia de una manera u otra, en el soporte; otorgando a la obra una esencia especial, una gestualidad propia y un estilo particular. Los pintores hiperrealistas españoles abogan también por la participación emocional del espectador. Mediante métodos de sugestión, plasman sentimientos, emociones y atmósferas traídos más allá de la simple plasticidad de la pintura. La participación del espectador viene determinada por la relación del objeto representado con la experiencia vital y del entorno del propio espectador. En la propia representación del objeto-modelo se implica irremediabilmente al mismo. Lo observado adopta un significado concreto para el que lo observa y posee significado por su relación con otros objetos. La observación del pintor y espectador requiere estar al servicio de unas normas de visión. Esta observación es un fenómeno de carácter sociocultural, donde el sujeto observador está condicionado por su entorno y experiencia; de él depende su forma de mirar.

Otro tema cuestionado en la presente tesis es la relación, que ha existido desde su puesta en práctica, entre pintura y fotografía; la crítica de las

⁴¹⁷ GOMBRICH, E. H. (2010). *El sentido del orden: La psicología de los estilos*, Nueva York: Phaidon.

instituciones y el *establishment* del mundo del arte hacía esta relación y hacía el propio movimiento fotorrealista. Para esta visión dogmática de las instituciones, se puede considerar que la fotografía no debe mezclarse con la pintura realista debido a la imposición de la tradición académica y la propia filosofía del realismo; por ende, una pintura cuyo resultado muestra un lenguaje propio de la fotografía, no debería ser aceptada. Sin embargo, hemos podido comprobar que tanto para los pintores del territorio americano de los años 70 y los hiperrealistas españoles actuales, es una herramienta necesaria e indispensable para la consecución de la obra. Ahora bien, la filosofía de imagen y la forma de utilizar la cámara es totalmente diferente. La manera aséptica y mecánica es la forma de reproducción que asumen los fotorrealistas que condiciona de una manera determinante el resultado de la obra pintada. Este resultado provoca en el espectador una asociación inevitable con la imagen fotográfica. Los fotorrealistas presentan una nueva realidad fría y distante. Sin embargo, el hiperrealismo español, se mueve por otros caminos y su objetivo es muy diferente. La utilización de la fotografía es un hecho que se limita a una cuestión práctica. Tanto en el proceso como en el resultado, los hiperrealistas nacionales que hemos acotado en esta investigación siguen criterios expresivos personales y subjetivos, partiendo de una tradición académica técnica y formal bien aprendida, y de un proceso de representación estricto basado en la observación, mantienen a pesar de todo ello, la intención de ir más allá de lo puramente visible.

La interpretación personal de la realidad mediante la imagen fotográfica aspira trascender la representación mimética de la realidad impuesta por la fotografía. En la obra hiperrealista, y sobre todo en el fotorrealismo americano, hay cierto grado de copia del referente fotográfico, pero esto no se debe entender en términos absolutos. La ejecución plástica elimina el significado original de la fotografía, sustituyéndolo por uno nuevo. El hiperrealismo aboga por el *apropiacionismo* de imágenes originales, pero le otorga un nuevo significado en su ejecución plástica. Ese *apropiacionismo* no consiste en hacer uso de la imagen como punto de partida, sino de convertirla en soporte material de la creación. La pintura hiperrealista es difícilmente compatible con la pintura del natural. Por eso la fotografía es tan importante para este tipo de obra; te permite congelar en el tiempo el instante preciso que se desea representar. Toda la obra hiperrealista realizada parte de un referente fotográfico con autoría propia.

La realidad no es asimilada por el artista de una forma directa, sino que a través del proceso técnico de reproducción en el soporte se forma una nueva realidad, una realidad transformada. Esta sensación de realidad se ve incrementada por el tamaño del soporte y de los objetos representados, favoreciendo el detalle y la nitidez. El ojo humano no capta la realidad completamente, de una forma absoluta; sino que selecciona segmentos de información. Recordando las palabras de Don Eddy:

«La disponibilidad documental de la fotografía provoca una transformación de la percepción de la realidad que implica una mayor tensión espacial. En el caso de la percepción habitual tendemos a emplear un sistema de filtro sobre la base de una distracción selectiva

para ordenar el espacio y descartar informaciones contradictorias: por ejemplo, miramos con frecuencia a través de una ventana o a una ventana, pero raramente hacemos ambas cosas a la vez. Por los motivos psicofisiológicos que sea, rara vez reconocemos o vemos ambos planos dentro de una única realidad. Una cámara efectúa solo diferencias sin distinciones jerárquicas. El producto total es una percepción del espacio transformada que puede ser ilógica o inconsecuente, pero que se compone de dos situaciones espaciales lógicas y consecuentes y que pasan a ser una única realidad dotada de espacio, pero que permanece en un plano bidimensional»

Es un mero vehículo de la reproducción de la realidad mediante la pintura a través del ojo de una cámara fotográfica. En las entrevistas realizadas todos coincidían en la distancia que los mantenía con los fotorrealistas americanos; incluso en los fotorrealistas españoles entrevistados (Pedro Campos e Iván Franco), aún admitiendo cierta influencia y admiración por el movimiento americano, se sentían ciertamente alejados con su manera de entender la pintura.

Respecto a la temática, la especialización dentro del fotorrealismo es un hecho. Dentro del mismo concepto de representación y mimesis de la realidad, los pintores escogen un fragmento de esa realidad. Los fotorrealistas como Richard Estes o Ralph Goings; se especializa en paisajes urbanos y escaparates, Chuck Close en retratos, etc. Recordando palabras como las de Estes;

«Al poner una figura, cambia la reacción que tenemos ante el cuadro y destroza la sensación que produce porque, cuando se añaden figuras, la gente comienza a relacionarlas y siempre se trata de una relación emocional; el cuadro se convierte en algo demasiado literal, mientras que, sin figuras, es una experiencia visual más pura».

Sin embargo, los pintores hiperrealistas españoles abordan una temática mucho más amplia como método de exploración de la realidad; idea subrayada por todos los artistas entrevistados. Ciertos pintores hiperrealistas españoles difieren de los fotorrealistas americanos en el tratamiento de la imagen y un desarrollo más profundo de la temática. Para el pintor hiperrealista es importante captar la atención del público, epatar a través del tema, emocionarlo y no solo impresionarlo por la vultuosidad técnica del artista.

La tesis aporta finalmente un proyecto personal práctico⁴¹⁸. Mediante la obra presentada nos aproximamos a la pintura hiperrealista desde diferentes temáticas y procesos técnicos. Todas estas condiciones autoimpuestas vienen encaminadas por diferentes influencias de diversos pintores; provocando diferentes resultados plásticos. Como es razonable el proyecto práctico sigue una línea abierta en la que cada obra nueva plantea nuevos retos y asimilando nuevas y viejas influencias, lleva inherente una búsqueda interna de nuevas formas de expresión que contribuyan a alcanzar la representación de la realidad personal y subjetiva que se busca.

⁴¹⁸ Las obras presentadas en el capítulo final de la tesis han participado en diversas exposiciones colectivas nacionales e internacionales. Exposiciones anuales como “Algo más que Realismo”, organizada por la galería Artelibre y bajo el comisariado de José Enrique González, han permitido compartir espacio con pintores como Don Eddy, Jaime Valero, Iván Franco y Antonio López. Se ha participado en concursos como Modportraitn en tres ediciones, donde la obra presentada ha sido seleccionada para exponer en el museo Meam de Barcelona. También se ha participado en dos ocasiones en el concurso Figurativas, organizado por el museo Meam, donde la obra ha sido preseleccionada en sendas ocasiones. También destacar, que la obra Tanisakura, ha sido adquirida por dicho museo, donde forma parte de la exposición permanente.

BIBLIOGRAFÍA

General

- ACHA, J. (1992). *Crítica del arte: teoría y práctica*. México: Trillas.
- ADORNO, T. W. (2005). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- ALARCÓ, P., LLORENS, T. Y BOROBI, M. (2000). *Obras Maestras Museo Thyssen-Bornemisza*. Madrid: Ediciones El Viso.
- ALDAS, J. & MESTRE, J. (2014), *Los ojos del verbo* Valencia: Mendema
- AZARA, P. (2002). *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili, S. A
- AZORIN, J. (2006). *Mas alla de la Poetica del dibujo*. Alicante: Diputación de Alicante. MUBAG
- BARTHES, R. (2007). *El imperio de los signos*. Barcelona: Seix Barral.
- BATTCKOCK, G.(1966) *The new Art: A critical Anthology*. Nueva York: E.P. Dutton
- BAUDELAIRE, C. (1982). *Las flores del mal*. Madrid: Alianza editorial.
- BAUDELAIRE, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Madrid: Ediciones Ancora.
- BAUDELAIRE, CH. (1997). *Salones y otros escritos sobre arte: "El pintor de la vida moderna". "El arte filosófico"*. Madrid: Editorial Antonio Machado Libros.
- BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- BAUDRILLARD, J. (1987). *El Otro por si mismo*. Paris: Anagrama.
- BONET CORREA, A. (1993). *La leyenda de la realidad. Antonio López*. Madrid: Centro de arte Reina Sofía
- BONITO, V. A *Goings essay, Get Real, Contemporary Realism from the Seavest Colledtion* [Duke University Museum of Art, 1998] <Extraido de http://ralphgoings.com/?page_id=425>
- BORDIEAU, P. (1997). *Las reglas del arte. Genesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama
- BOSCH, E. (1998). *El placer de mirar: el museo del visitante*. Barcelona: Editorial Actar.
- BOULEAU, C. Tramas. (1996). *La geografía secreta de los pintores.*: Akal, S. A
- BOURDIEU P. (2000). *Sobre el poder simbólico. Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: UBA/ Eudeba,
- BOZAL FERNÁNDEZ, V. (1996) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Volumen II*. Madrid: Visor.
- BRUNOS, M., CALVO SERRALLER, F., y SULLIVAN, E. J. (1990) *Antonio López García, Dibujos, pinturas, esculturas*. Madrid: Lerner y Lerner.
- BUNGE, M. (2007). *A la caza de la realidad. La controversia sobre el realismo*. Madrid: Gedisa Editorial
- CALVO, F. (1990). *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló*. Madrid: Alianza Forma
- CALVO, F. (2005). *Los géneros de la pintura*. Madrid: Taurus
- CATALÁ DOMENECH, J. M. (2005). *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de publicacions
- CHORDA, F. (2004). *De lo visible a lo virtual. Una metodología del análisis artístico*. Barcelona: Antrophos
- COGNY, P.(1967). *El naturalismo*, México: Editorial Diana
- COHEN, E. (2004). *Hacia un arte existencial: reflexiones de un pintor expresionista*. Barcelona: Anthropos,
- COMPANY-RAMON, J. M. (1987). *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario, y texto filmico*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- CORBALAN, F. (2010). *La proporción aurea. El lenguaje matemático de la belleza*. Madrid: C.V. Coleccionables
- CRARY, J. (2008). *Las Técnicas del Observador; Visión y Modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac,

- DANTO, A. C. (1999). *Después del fin del arte, el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Madrid: Paidós Ibérica.
- DE LA CALLE, R y HUERTA, R. (2008). *Mentes sensibles. Investigar En Educación Y En Museos*. Valencia: Universitat de Valencia.
- DE LA CALLE, R. (1981). *En torno al hecho artístico*. Valencia: Fernando-Torres editor, S.A
- DE LA PUENTE, J. Y CASTRO, F. (2005). *Eduardo Naranjo*. Madrid: Lunwerg editores.
- DEBRAY, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós Ibérica
- DEMPSEY, A (2008). *Estilos, escuelas y movimientos*. Barcelona: Blume
- DÍAZ VARGAS, M. (2008). *Taller historia crítica del arte.- una modernidad invisible*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño
- DONDIS, D. (1973), *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- DUROZOI G. (2007). *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX*. Madrid: Akal.
- ECO U. (1970). *La definición de Arte*. Madrid: Ediciones Martínez Roca, S.A..
- ECO, U. (1987), *El tiempo en la pintura*, Madrid: Ibérico Europea de Ediciones
- ECO, U. (1992). *Obra abierta*. Madrid: Planeta-De Agostini
- ECO, U. (1999) *La Estrategia de la Ilusión*. Madrid: Lumen
- ECO, U. (2008). *Historia de la belleza*. Madrid: Lumen
- ESTEBAN, P. (2010). *La pintura es lo que aparece. Cuadernos de Imagen y Reflexión*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- FISCHER E. (1985). *La Necesidad del Arte*. Barcelona: Ediciones Península
- FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal
- FOUCAULT, M (2008). *La hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econó
- FUSTER, J. (1999). *El descredito de la realidad (3ª edición)*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- GARCIA BERRIO, A. & HERANDEZ FERNÁNDEZ, T. (1988) *Ut poesías pictura*. Madrid: Ed Tecnos.
- GARDNER, H. (1982). *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*. Buenos Aires: Editorial Paidós
- GOMBRICH, E.H. (2008). *Arte e ilusión. estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Nueva York: Phaidon
- GOMBRICH, E. H. (2010). *El sentido del orden: La psicología de los estilos*, Nueva York: Phaidon.
- GOODMAN, N. (1976). *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Seix barral
- GOODYEAR F. H. Jr. (1983). *El realismo Norteamericano contemporáneo*. México: MC Editorial.
- TROUPE, M. (2011). *Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra
- GUASCH, A. M. (1997). *El arte del siglo XX en sus exposiciones*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- GUBERN, R. (1996). *Del bisonte a la Realidad Virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama.
- GÜNTER RENNER, R. (1999). *Edward Hopper. Transformaciones de lo real*. Colonia: Benedikt Taschen
- HEINZ HOLZ, H. (1979). *De la obra de arte a la mercancía*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- HIERRO, J. Y CASTRO, J.. (1980). *Eduardo Naranjo*. Madrid: Serbansa editorial.
- KRANZFELDER, I. (2006). *Edward Hopper, Visión de la realidad*. Colonia: Taschen.
- LÓPEZ, A. (2007) *Antonio López. En torno a mi trabajo como pintor*. Valladolid: Jorge Guillén.
- LÓPEZ, A. (2007). *En torno a mi trabajo como pintor*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén
- MARCHAN, S. (2009). *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal
- MARCHAN, S. (1987). *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza Editorial

- MARCHAN, S. (2006). *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- MARTÍN PRADA, J. (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos
- MARTÍNEZ MUÑOZ, A. (2000). *Arte del Siglo XX: De Andy Warhol a Cindy Shermann*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. Servicio de Publicación.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, A. (2001). *Arte y arquitectura del siglo XX: La institucionalización de las vanguardias (Vol. 2)* Madrid: Literatura y Ciencia, S.L.
- MILLS, C. (1957). *La élite del poder*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MITCHELL, W.J.T. (2009). *Teoría de la Imagen*. Madrid: Akal / estudios visuales.
- MOCHÍN L. (1991). *El Realismo*. Madrid: Alianza editorial
- PRECKLER, A. M. (2003). *Historia del arte universal del los siglos XIX y XX. Pintura y escultura del siglo XX (Vol. 2)*. Madrid: Editorial Complutense.
- PRECKLER, M. (2003). *Historia del arte universal del los siglos XIX y XX. Pintura y escultura del siglo XX (Vol. 2)*. Madrid: Complutense.
- PRENDEVILLE, B. (2001). *El realismo en la pintura del siglo XX*. Barcelona: Ediciones Destino.
- PUELLES, L. (1999). *Lo íntimo como categoría estética*. Sevilla: Thémata
- RAMÍREZ, J. A. (2005). *Historia del arte (vol. 4): El mundo contemporáneo*. Madrid: Alianza editorial
- RENNERT, R. G. (1991): *Edward Hopper (1882-1967). Transformaciones*
- RODRÍGUEZ, D. (1996) *Del neoclasicismo al Realismo. (Conocer el arte)*. Madrid: Historia 16.
- ROSSET, C. (1993), *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Barcelona: Busquets Editores
- SAGER, P. (1986). *Nuevas formas de realismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- SCHILLER, F. (1990). *Cartas sobre la educación estética del Hombre*. Barcelona: Anthropos.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. (1991). *Las ideas estéticas de Marx. Realismo y creación artística. Arte y conocimiento. (Ensayos sobre estética Marxista)*. México, D. F.: Ediciones Era, S.A
- SEBASTIÁN, S. (2009). *El animal al descubierto*. Madrid: Taschen.
- SIMMEL, G. (1923). *El conflicto de la cultura moderna*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- SIMMEL, G. (1950). *Rembrandt. Ensayo de filosofía del arte*. Buenos Aires: Nova.
- STREMMEL, K. (2004). *Realismo*. Madrid: Taschen
- TATARKIEWIEZ, W. (2001). *Historia de seis ideas. Arte, Belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- TOMÁS FERRÉ, F. (1998). *Escrito, pintado: (dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Madrid: Visor Libros.
- STURGIS, A. (2002). *Entender la pintura: análisis y explicación de los temas de las obras*. Barcelona: Blume
- HOCKNEY, D. *El Secreto del Conocimiento*. Barcelona: Ediciones Destino
- JULIUS A. (2002). *Transgresiones, El arte como provocación*. Barcelona: Destino
- WIERTZ, A. (1870). *Oeuvres littéraires*. París

Específica

Sociología

- BAUMAN, Z. (2004). *Modernidad líquida*. México DF: Fondo de cultura económica
- BAUMAN, Z. (2005). *Los retos de la educación en la modernidad líquida*. Barcelona: Gedisa
- BAUMAN, Z. (2007). *Arte ¿líquido?*. Madrid: Sequitur.
- BELL, D. (1976). *El advenimiento de la sociedad post-industrial*. Madrid: Alianza Editorial.

- BERGER, L. Y LUCKMANN, T. (2001). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores
- CAMPS, V. (1999). *Paradojas del individualismo*. Barcelona: Editorial Crítica.
- DE LA CALLE, R. (2012). *A propósito de la crítica de arte. teoría y practica. cultura y política*. Valencia: Romeo imprenta.
- DURKHEIM, E. (1987). *La división social del trabajo*. Madrid: Akal.
- DURKHEIM, E. (1993). *Escritos selectos*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Edición.
- DURKHEIM, E. (1995). *Las reglas del método sociológico*. Madrid: Altaya.
- DURKHEIM, E. (2000). *Sociología y Filosofía*. Madrid: Miño y Dávila
- DURKHEIM, E. (2002). *L'individualisme et les intellectuels. Les classiques des sciences sociales*. Recuperado de http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/sc_soc_et_action/exte_3_10/individualisme.pdf.
- DURKHEIM, E. (2006). *Lecciones de sociología: física de las costumbres y del derecho*. Granada: Editorial Comares.
- ECO, U. (1984). *Apocalípticos e Integrados*. Madrid: Lumen
- ELIAS, N. (1987). *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y sicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FRANCASTEL, P. (1984). *Pintura y sociedad*. Madrid: Cátedra.
- FREUD, S. (1980). *Psicología de masas y análisis del yo*. Buenos Aires: Amorrortu editores
- FURIÓ, V. (2000). *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra.
- GERTH, H. y WRIGHT MILLS, C. (1963). *Carácter y estructura social*. Buenos Aires: Paidós.
- GIDDENS, A. (1995) *Política, sociología y teoría social: reflexiones sobre el pensamiento social clásico y contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- GINER, S. (1976). *Mass Society*, Bristol: Avonmouth.
- GIROLA, L. (2005). *Anomia e individualismo: del diagnóstico de la modernidad de Durkheim al pensamiento contemporáneo*. Barcelona: Anthropos.
- GOMBRICH, E. H. (2003). *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual..* Barcelona: House Mondadori
- GOMBRICH, E. H. (2010). *El sentido del orden: La psicología de los estilos*, Nueva York: Phaidon
- GÓMEZ MOLINA, J. J. (1999). *La estrategia del fracaso. Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra
- HAUSER, A. (1975) *Sociología del arte. Vol II*. Madrid: Guadarrama
- HAUSER, A. (1969). *Historia social de la literatura y el arte III*. Madrid: Guadarrama.
- HAUSER. A. (1975) *Sociología del arte. Vol I*. Madrid: Guadarrama
- MCCAULEY, A. (1994). *Industrial Madness. Commercial photography in Paris, 1848-1871*. New Haven: Yale University Press.
- MARCHAN F, S. (1974). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Alberto Garzón Editor.
- MARCUSE, H. (1969). *La sociedad industrial y el marxismo*. Buenos Aires: Quintaria
- MARTIN, I. (1980). *La sociedad interconectada*. Madrid: Technos
- MYERS, E. D. (1960). *Education in the Perspective of History*. Nueva York: Harper
- MONTAGU, A. y MATSON, F. (1983). *The Dehumanization of Man*. Nueva York: MacGraw-Hill Book Co.
- QUIÑA, Guillermo M. (2013). "Simmel y Benjamin: aportes en clave romántica al análisis crítico de la cultura". *Question*, 38 (1): 1-12.
- RAMÍREZ, J. A. (1997). *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Catedra.
- RAMIREZ, J. A. (2005). *Historia del Arte (Vol. 4), El mundo Contemporáneo*. Madrid: Alianza Editorial.
- RANCILLAC, B. (1992). *Ver y comprender la pintura*: Madrid: Ediciones del Prado.
- SARTORI, G. (1974). "Democracia" en *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, vol. 3, pp. 489-491.
- SIMMEL, G. (2007). *Roma, Florencia, Venecia*. Barcelona: Gedisa.
- TARDE, G. (1986). *La opinión y la multitud*. Madrid: Taurus.

- VALERA, J & ÁLVAREZ-USÍA, F. (2008). *Materiales de sociología del arte*. Madrid: Ed Siglo
- VELASCO, J. L. (1982). *El apogeo del realismo*. Barcelona: Ceac
- ZUNZUNEGUI, S. (1984). *Mirar la imagen*, Zarauz: Servicio Editorial Universidad del País Vasco

Cine y fotografía

- ADAVA, E. (2006). *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. Santiago: Palinodia.
- BARRAGÁN MARTÍNEZ, C. (2004). *El índice: La huella de la manualidad y la mecanicidad en fotografía y pintura*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- BARRIENTOS BUENO, M. (2009). *Celuloide enmarcado: El retrato el retrato pictórico en el cine*. Guadalajara: Quiasmo editorial
- BENJAMIN, W. (1992) *Discursos interrumpidos*. Madrid: Altea Taurus.
- BENJAMIN, W. (2010). *La obra de arte en la época de la reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro Libros.
- BONITZER, P. (2007): *Descencuadres, cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor
- BORAU, J.L. (2003): *La pintura en el cine. El cine en la fotografía*. Madrid: Ediciones Siruela.
- CAMARERO, G. (2009): *Pintores en el cine*. Madrid. Ediciones JC.
- CERRATO, R. (2010): *Cine Y Pintura*. Madrid. Ediciones JC.
- COURTNEY, S. (2007). *Ilusiones. Fotografía y pinturas*. Madrid: Lulu.com
- DÍAZ PÉREZ P, CATENAZZI N. y AEDO CUEVAS, I. (1996). *De la multimedia a la hipermedia*. Madrid: Ra-ma, D.L.
- DUBOIS, P. (1986), *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- FONTCUBERTA, J, (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- FONTCUBERTA, J. (1990). *Fotografía, conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*. Barcelona: Gustavo Gili
- GONZÁLEZ FLORES, L. (2005) *Fotografía y pintura. ¿Dos medios diferentes?*. Madrid: Editorial Gustavo Gili.
- GONZÁLEZ GARCÍA, A. (2013) *Lo fotográfico en la pintura*. Documento Electrónico. Recuperado de <http://www.aloj.us.es/galba/monograficos/lofotografico/degas/>
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1988). *El discurso televisivo: Espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra, D.L.
- JACKOB, M. (2010): *El jardín y la representación. Pintura, cine y fotografía*. Madrid: Siruela
- KEIM, J. A. (1971). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Oikos-Tau
- MARTÍNEZ ANDRÉS, F. (2009). *La huella fotográfica en la nueva pintura realista. La aportación valenciana (1963-2005)*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- MODRAK, R. y ANTHES, B. (2011). *Reframing Photography: Theory and Practice*. Nueva York: Taylor & Francis Group.
- ORTIZ, A Y PIQUERAS, M.J. (1995): *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós.
- SCHARF, A. (1994). *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza Forma.
- SONTAG, S. (1996). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.

Fotorrealismo

- CHASE, L. (1988). *Ralph Goings*. Nueva York: Abrams Inc Publishers.
- FRANZEN, B. (2010). *Hyper Real: The passion of the real in painting and photography*. Nueva York: Edición Bilingual..

- MEISEL, L. K. (2002). *Photorealism at the millennium*. Nueva York: Abradale.
- MEISEL, L. K. (1976). *Photorealism*. Nueva York: Abradale
- PARMIGGIANI, S. (2003). *Richard Estes*. Roma: Solano.
- SULLIVAN, E. J. (1985). *Claudio Bravo*. Nueva York: Editorial Rizzoli D. Skira.
- TAYLOR, J.R. (2009). *Exactitude: Hyperrealist Art Today*. Nueva York: Bollaert.
- MARGUILES, I. (1996). *Nothing Happens: Chantal Akerman's hyperrealist everyday*. Nueva York: Duke University Press.

Mimesis y simulacro

- BONGERS, W. (2003). *Una lectura crítica de las Cuestiones liminares de la mimesis estética*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA) / CeDInCI.
- BOZAL FERNANDEZ, V. (1987). *La mimesis: Las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor.
- BOZAL, V. (1987). *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Visor distribuciones. Madrid: Ediciones Antonio Machado.

Técnicas y materiales

- MAYER, R. (1993). *Materiales y técnicas del arte*. Madrid: Tursten Hermann Blume.
- SMITH, R. (2008). *Manual del artista*. Barcelona: Blume.

Metodología

- BISQUERRA ALZINA, R. (2004). *Metodología de la investigación educativa*. Madrid: La Muralla, S.A.
- ECO, U. (1989). *Como se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Madrid: Circulo de Lectores.
- PÉREZ SERRANO, G. (1994). *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes*. 2 vols. Madrid: La Muralla
- RUIZ OLABUÉNAGA, J. I. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto

Revistas

- ÁGUILA, J. (2005). "Las ideas estéticas de Baudelaire" en *A Parte Rei: Revista de Filosofía*. Número 39.
- BAUDELAIRE, CH. *On Photography, from The Salon of 1859*. Documento electrónico, Recuperado de <http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art109/readings/11%20baudelaire%20photography.htm>.
- BLACK, M. (1983). "¿Cómo representan las imágenes?" en *Arte, percepción y realidad*, pp 127-169. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica
- BANHAN, R., "Machine aesthetic", *The architectural Review*, nº 17.
- BLUMER, H. (1953). "The mass, the public and public opinion" en *Public Opinion and Communication*, The Free Press, Glencoe, 111, pp. 43-49.
- CABEZAS GELABERT, L. (2004). "El secreto de la representación objetiva: fabulación e investigación histórica; El ojo ingenuo y el conocimiento secreto de David Hockney" en *EGA, Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº 9.
- CARRASCO, N. (2016). "Arte y fotografía en Walter Benjamin: Raíces de una vieja controversia" en *Fedro*, nº 16.
- CASTILLO CASTILLO, JOSÉ (1998). "El estilo de Simmel". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 84: 312-317.

- CHASE, L. & MCBURNETT, T. (1972) "Robert Cottingham," en "The Photo-Realists: Twelve Interviews," *Art in America* 60 (Noviembre–Diciembre 1972)
- CHÁVARRI, R. (1973). "La pintura española actual. Volumen 4" en *Colección Arte contemporáneo*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones
- COSTA, M. (1997). "Estética, técnica, tecnologías" en *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*. Barcelona: Asociación de Cultura Contemporánea L'angelot.
- DAVIS, Murray S. (1973). "Georg Simmel and the aesthetics of social reality". *Social Forces*, 51 (3): 320-329.
- DE LA CALLE CASTEJON, R. (1981). "La realidad de lo imaginario" en *Cuadernos de cultura artística*. Valencia: CIMAL
- DE LA FUENTE, E. (2007). "On the promise of a sociological aesthetics: From Georg Simmel to Michel Maffesoli" en *Distinktion*, nº 15: 93-112.
- DE LA FUENTE, E. (2008). "The art of social forms and the social forms of art: the sociology-aesthetics nexus in Georg Simmel's thought" en *Sociological Theory*, 26 (4): 344-362.
- DOHERTY, M. S. (1979) "Robert Cottingham: An Unabashed Realist," en *American Artist* nº 43 y COTTINGHAM, J. (1979) "Techniques of Three Photo-Realist Painters," en *American Artist* nº 44
- FAJARDO, C. (2006). "Aproximación a los cambios operados en la estética de la era global" en Marchan Faz, S. *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona: Paidós Ibérica
- FEDOROVSKY, Johanna M. (2011). "La noción de arte" en G. SIMMEL y H. G. GADAMER. "Una posible crítica a los planteos estéticos de W. Benjamin". Buenos Aires: VI Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto Gino Germani.
- FERNÁNDEZ CABALEIRO, B. (2010). "Pintura y Fotografía, el diálogo entre dos lenguajes" en *Revista Almiar*. Documento electrónico Recuperado de http://www.margencero.com/articulos/new03/pintura_foto.pdf
- FERNÁNDEZ-BRASO, M. (1977). "Años de formación, Antonio López García" en *Cuadernos Guadalimar* nº 2, pp. 3-30.
- GARCÍA PAVÓN, F. (1977). "Segunda semblanza, Antonio López García" en *Cuadernos Guadalimar*, pp 58-59. Madrid: Guadalimar
- GOODMAN, N. (1960). "The way the World is", En *Review of metaphysics*, XIV
- GOODYEAR, F, H. Jr., (1982). "Robert Cottingham's Fiercely American Imagery," en *Robert Cottingham: New Works* (Coe Kerr Gallery, New York, N.Y., catálogo de la exposición); y *Art Now: New York* 3 (Diciembre 1971)
- GUILLET DE MONTHOUX, P. Y STRATI, A. (2002). "Modernity/art and marketing/aesthetics. A note on the social aesthetics of Georg Simmel" en *Consumption, Markets & Culture*, 5 (1): 1-11.
- HERNANDO CARRASCO, J. (1993). "De la apropiación fotográfica a los medios electrónicos: Pop art, hiperrealismo y video" en *Norba: revista de arte*, Nº 13, pp. 297-318
- HERRERA, J. (1982) "Pintura y fotografía. Historia de sus recíprocas relaciones". *Nueva Lente*, nº 119-120, , pp 10-79
- MARCHAN F, S. (1972). "Documenta 5 de Kassel" en *Goya: Revista de arte*, Nº 109
- MOLINA GONZÁLEZ, J. L. (2000). "Chuck Close o la expansión del género" en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Arte*, Nº 13, p 291
- MORALES ORONA, H. M. (2012). "Pintura y realismo, el juego de la representación" en *Imaginario Visual*, 4 (2). pp. 17-25.
- MORÓN DE CATRO, M. F. (1998) "Originales y copias: La ilusión en la creación" en *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico..* Vol. 6. Núm. 24. P. 117-121 Sevilla: Universidad de Bellas Artes.
- MORRESI, Zulema (2003). "Georg Simmel: el arte de investigar". *La Trama de la Comunicación*, 8: 1-6.
- MUÑOZ, M. E. (2003). "Realismo anti vanguardista: las artes visuales en EE.UU y su diferencia" en *Crítica.cl*, <http://critica.cl/artes-visuales/realismo-anti-vanguardista-las-artes-visuales-en-e-e-u-u-y-su-diferencia>
- OLIVA ABARCA, J. E. (2011) "Ideas para una estética del simulacro" en *Imaginario Visual*, nº1. pp. 28-31

- OLIVER, J. (2013). "Una invitación a desvelar el hiperrealismo" en *Arte10.com* <Extraído de goo.gl/hEey9f >
- RABASA DÍAZ, E. (1995). "Los viejos problemas de la perspectiva en la pintura de Antonio López García" en *Academia*, nº 80, pp 459-475.
- RAMMSTEDT, Otthein (1991). "On Simmel's aesthetics. Argumentation in the Journal Jugend (1897-1906)". *Theory, Culture & Society*, 8 (3): 125-144.
- RENOBELL, V. (2005). "Hipervisualidad. La imagen fotográfica en la sociedad del conocimiento y de la comunicación digital" en *Revista sobre la sociedad del conocimiento*. N. 1. Barcelona: UOC Papers <<http://www.uoc.edu/uocpapers/1/dt/esp/renobell.pdf>> [Consulta 10 junio 2016]
- RICO G. M. (2013). "Hiperrealismo pictórico y su evolución ligada al avance fotográfico" en *Estudios sobre arte actual*, Nº 1. Cuenca: Eumed
- SÁNCHEZ PÉREZ, S. (2016). "El sentido del hiperrealismo en la pintura en el arte actual" en *Aticus* nº 32, pp 58- 69
- SCHUDSON, M.: "Aceptamos sus límites", en *Facetas nº 101*
- SERRANO LEON, D, (2012). "Metodología pictórica en la obra de Antonio López García" en *Laboratorio de Arte. Vol. 24*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- SERRANO LEON, D. (2012). "La importancia de la precisión geométrica en la obra de Antonio López García" en *Bellas Artes. Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen. Vol. 10*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de La Laguna, pp 22.
- SERRANO, M, PIÑUEL RAIGADA, J. L., GRACIA SANZ, J, ARIAS FERNÁNDEZ, Mª. (1982). A. "La teoría de la comunicación. Teoría de la comunicación I. Epistemología y análisis de la referencia". en *Volumen VIII de cuadernos de la comunicación*. Madrid: Corazón
- SIMMEL, G. (1934). "La aventura". *Cultura femenina y otros ensayos*. Madrid: Revista de Occidente.
- SIMMEL, G. (1939). "El secreto y la sociedad secreta". *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- SIMMEL, G. (1939). "La lucha". *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- SIMMEL, G. (1977). "El estilo de vida". *Filosofía del dinero*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- SIMMEL, G. (1986). "De la esencia de la cultura". *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península.
- SIMMEL, G. (1986). "Estética sociológica". *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península.
- SIMMEL, G. (1988) "La coquetería". *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona: Península.
- SIMMEL, G. (1988). "Sobre filosofía de la cultura". *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona: Península.
- SIMMEL, G. (1994). "El problema del estilo". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 84: 319-326.
- SIMMEL, G. (2002). "La sociabilidad". *Cuestiones fundamentales de sociología*. Barcelona: Gedisa.
- TORTEROLA, Emiliano (2007). "Cultura y civilización. Del romanticismo alemán a la sociología de Georg Simmel". *Papeles de Trabajo*, 2 (1): 1-17.
- UREÑA, J. (1982) "Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959" en *Colección Fundamentos 73*, Madrid: Istmos.
- VIAR, J. (2001). "Los lugares y el tiempo. (Tres cuestiones sobre Antonio López)" en *Antonio López*, pp 63-97. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza

Catálogos

- CHASE, L, (2013) "Más de lo que parece. Visión y percepción en la pintura fotorrealista", en el catálogo *Hiperrealismo 1967-2012*, Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza

- SÁNCHEZ, ECHEBERRIA, S. (2011). *Catálogo de exposición Eloy Morales. Dibujos y pinturas 1996-2011*. Madrid: Graffofset
- LEARING, J. (1972). *Catálogo Relativierender Realismus*, Eindhoven
- LETZE, O. y KNOLL, N. S.(2013). “Celuloide al óleo. Píxeles al acrílico. El fotorrealismo en la pintura hiperrealista”, en el catálogo *Hiperrealismo 1967-2012*, Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza
- LUBIN, D. (2009): “Ausdrucklose realistische kunst im zeitalter der technischen reproduktion” en *Valerie L. Hillings (ed): Picturing america: fotorrealismus der 70er jahre*. [Cat. Exp. Deutsche Guggenheim Berlin]. pp 46-64 Nueva York.
- MUSEO GEORGES POMPIDOU. (1980). *Catálogo exposición Les Realismes*. Paris: Edición Centre Georges Pompidou.
- MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA. (2007). *Richard Estes*. Madrid: Edición Fundación Museo Tyssen-Bornemisza.
- MUSEO TYSSSEN-BORNEMISZA. *Antonio López*. Catalogación de la exposición en Madrid del 28 de junio al 25 de septiembre de 2011.
- MUSEO TYSSSEN-BORNEMISZA. *Hiperrealismo 1967-2012*. Catalogo de la exposición en Madrid del 22 de marzo al 9 de junio de 2013.
- PARMIGGIANI, S. (2007). *Catálogo Exposición Richard Estes 2007*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza
- SCHONZEIT B, (1972). *Catálogo exposición Aquisgrán*, Neue Galerie
- SOLANA, G. (2011) *Antonio López. Catálogo de la exposición del Museo Thyssen-Bornemisza* Madrid, Madrid: TF Artes Gráficas

Tesis doctorales

- CAÑADAS MATA, F. J. (2016). El realismo en la pintura del siglo XXI. Valencia: Universidad Politécnica.
- GALINDO DE VARA, F. (1987). *Procedimientos y técnicas en el nuevo realismo de Madrid*. Madrid: Universidad Complutense
- MARTÍN GÓMEZ, J. (2015). *Chuck Close: El proceso como única realidad*. Tesis. Madrid: Universidad Complutense de Madrid
- PARDO ORDOÑEZ, J.(2009). *El Realismo americano como antecedente y referente del realismo español*. Madrid: Universidad Complutense
- SERRANO LEÓN, D. (2010). *De la perspectiva artificial a la visión natural en la obra de Antonio López García*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

ANEXOS

ANEXO 1 ENTREVISTA JOSÉ LUIS CORELLA

FERNANDO PEREZ: ¿Dónde has estudiado?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Con 8 años empecé a estudiar dibujo técnico. A los 15 entré en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos que estaba en la calle Museo, junto a la antigua Escuela Superior (luego facultad) de Bella Artes de San Carlos de Valencia, allí estude escultura – talla en piedra y dibujo de estatua con lápiz compuesto, carbón y difuminos, lo que era el preparatorio para el examen de acceso a Bellas Artes.

FERNANDO PEREZ: ¿Estudiaste en San Carlos, cuando estaba en el Carmen?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Sí

FERNANDO PEREZ: ¿Eras buen estudiante?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Depende lo que signifique ser buen estudiante, si es no dar problemas e intentar aprender sí.

FERNANDO PEREZ: ¿Aprendiste todo lo que sabes en la facultad?

JOSÉ LUÍS CORELLA: No, aprendí que si lo que quería era pintar y vivir de ello, hay que tenerlo muy claro y no salirte de la raya, trabajar duro y olvidarme del paso por la facultad donde todo eran intereses, amiguismos, envidias y no aprender nada. Me di cuenta de que la enseñanza como la concebía yo no era aquello. Cuando llegué a la facultad sabía pintar posiblemente mejor que muchos de los profesores, corregía a la que daba dibujo técnico y me fui muy frustrado de allí porque no encontré lo que yo había imaginado que debía ser una Facultad de BBAA.

FERNANDO PEREZ: ¿Eres autodidacta en parte?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Empecé a pintar al óleo con 6 años sin nadie que me pudiera orientar sobre el material que había en aquella primera maleta de pintura que me regalaron y me tuve que resolver las cosas yo solo a base de equivocarme y experimentar

FERNANDO PEREZ: ¿Antonio López ha sido para ti uno de los referentes?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Como pintor no especialmente, como persona con mucha más experiencia que yo por edad, sus consejos y opiniones sí que me han resultado muy interesantes.

FERNANDO PEREZ: ¿Y Eduardo Naranjo?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Fue mi primer referente cuando empecé a pintar realismo. Antonio López me orientó hacía otros pintores extranjeros que expresaban la realidad de otra manera.

FERNANDO PEREZ: Recuerdo cuadros tuyos muy expresionistas, muy diferentes a lo que has hecho estos últimos años, ¿a que se debe ese salto tan enorme?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Una necesidad. La forma de ver las cosas suele ser casi siempre la misma, aunque se evoluciona si se quiere, pero la de expresarte puede ser diferente. Me gusta experimentar y no estar cerrado siempre a lo mismo. Hubo un momento de inflexión en mi trabajo, sobre los años 1986-87 donde me planteé el realismo como un reto, como una nueva forma de expresión. Para ello has de cambiar la mente y el cuerpo. La pintura realista conlleva un esfuerzo mental y analítico mucho mayor y sacrificar tu tiempo únicamente a tu trabajo. Sesiones de muchas horas y mucho tiempo trabajando en una misma obra, sé que no todos los pintores tienen la capacidad para ello. Hay gente que psicológicamente no puede estar trabajando mas de una semana en una obra, se suben por las paredes.

FERNANDO PEREZ: ¿Te han influenciado y de qué manera los artistas americanos del fotorrealismo?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Muy poco, creo. Mi visión es diferente a la de ellos porque nuestra educación y tradición es diferente. Aquí hemos tenido todas las tendencias desde las cuevas de Altamira, Renacimiento, Barroco... ellos son un país nuevo y ese bagaje se deja notar.

FERNANDO PEREZ: Algunas de tus obras se podrían comparar, a primer golpe de vista, con escenas del fotorrealismo, ¿en que te diferenciarías de artistas como Richard Estes?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Técnicamente soy muy diferentes. Creo que mis obras encierran una técnica mas rica y variada que no está sujeta a la simple representación de formas y volúmenes. No intento copiar una fotografía sino interpretar una realidad. El mundo que yo reproduzco en mis obras es mucho mas abierto, no solo me centro en el paisaje como si fuera mi mundo y como única temática, me interesa mas la realidad interior del ser humano, los sentimientos.

FERNANDO PEREZ: ¿Te consideras hiperrealista?

JOSÉ LUÍS CORELLA: No, realista sí. El hiperrealismo lo considero un movimiento americano y yo soy español.

FERNANDO PEREZ: ¿En tu opinión, ¿ que diferencias podrías destacar entre el fotorrealismo americano con el realismo que tu realizas?

JOSÉ LUÍS CORELLA: La principal diferencia es la obra. Ellos intentan copiar lo mas fielmente posible una fotografía, es su punto de inicio y de final. Para mí

el punto de inicio es la realidad, la fotografía, bocetos, notas de color y demás son una ayuda para llegar a un final donde la obra es lo importante.

FERNANDO PEREZ: A simple vista, ¿sabrías distinguir un cuadro fotorrealista de uno hiperrealista?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Depende de lo que se entienda por una y otra cosa, a veces la línea es tan fina que no se ve. No creo que haya una diferencia como entre un cuadro realista y un abstracto. Hay obras que pueden estar perfectamente en esas dos categorías.

FERNANDO PEREZ: ¿Crees que la diferencia radica más en el proceso o el objetivo del artista?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Creo que en eso radica la diferencia o parte de ella.

FERNANDO PEREZ: ¿Sabrías decirme algún ejemplo de fotorrealismo español?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Pedro Campos por ejemplo, y también Lorenzo Fernández y algunos otros que en este momento no me acuerdo.

FERNANDO PEREZ: ¿Es para ti, el hiperrealismo un movimiento en sí?

JOSÉ LUÍS CORELLA: No del todo.

FERNANDO PEREZ: ¿Es un tipo de realismo?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Se podría entender así.

FERNANDO PEREZ: ¿podría ser una evolución del fotorrealismo?

JOSÉ LUÍS CORELLA: No lo creo.

FERNANDO PEREZ: Según el texto de Santiago Echeverría hay una clara diferencia entre el hiperrealismo español (aunque el lo llama realismo español contemporáneo) y el fotorrealismo americano, ¿estas de acuerdo?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Si

FERNANDO PEREZ: ¿donde crees que radican las diferencias?

JOSÉ LUÍS CORELLA: En la cultura y la tradición.

FERNANDO PEREZ: ¿Crees que es más complejo el español?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Más rico en muchos sentidos, los temas, las técnicas, las diferentes maneras de ver y expresar. Los americanos casi todos parecen salidos de la misma escuela, hacen lo mismo y no aportan nada sobre el conjunto, todo es más de lo mismo.

FERNANDO PEREZ: ¿Fuiste a la exposición del Thyssen? ¿ que te pareció?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Si, muy pobre. No era una representación del mejor fotorrealismo americano traída de las mejores colecciones o museos, sino la colección personal del galerista que propició y según él puso nombre a ese movimiento.

FERNANDO PEREZ: ¿Te pareció acertado el nombre?, ¿Llamarías hiperrealismo al fotorrealismo?

JOSÉ LUÍS CORELLA: No. Se supone que son dos movimientos diferentes o al menos eso se pretende, pero hay obras que pueden estar en uno u otro indistintamente.

FERNANDO PEREZ: ¿Cuál es tu temática favorita?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Todas

FERNANDO PEREZ: Bodegones o naturalezas muertas solo te he visto en blanco y negro y con técnica seca, ¿ no te atrae hacerlas con óleo?

JOSÉ LUÍS CORELLA: He pintado bodegones y naturalezas muertas al óleo pero no las he expuesto.

FERNANDO PEREZ: Para el color, ¿trabajas únicamente con óleo?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Depende de la obra y lo que quiera conseguir. Me gusta experimentar, buscar soluciones nuevas a nuevos retos. Puedo incorporar lápices de colores, empastes con caolín, acrílico, grafito, raspar con cuchilla...

FERNANDO PEREZ: ¿has pintado en acrílico?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Si

FERNANDO PEREZ: Para blanco y negro, ¿grafito?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Si

FERNANDO PEREZ: ¿Qué clases de lápices?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Los que se pueden encontrar en cualquier tienda de materiales de BBAA.

FERNANDO PEREZ: ¿Carboncillo?

JOSÉ LUÍS CORELLA: No habitualmente

FERNANDO PEREZ: ¿Has probado alguna otra técnica?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Muchas. Empastes con pigmentos, arena, piedra mezclado con acrílico u óleo. Veladuras, quemar y raspar ...

FERNANDO PEREZ: ¿Qué tipo de paleta utilizas?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Reducida

FERNANDO PEREZ: ¿Adecuas la paleta a cada obra?

JOSÉ LUÍS CORELLA: No, siempre es la misma desde que empecé a trabajar en mi periodo realista. Antes utilizaba paletas mas grandes y de formas diferentes.

FERNANDO PEREZ: ¿Qué clase de soporte ha sido más habitual en tu trabajo?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Soporte rígido. Habitualmente DM.

FERNANDO PEREZ: ¿Alguna vez contrachapado?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Si

FERNANDO PEREZ: Últimamente has experimentado con diferentes soportes, ¿has tenido buen resultado?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Si, has de adecuar la forma de trabajo al soporte. Habitualmente trabajo en soporte rígido pero ahora he vuelto al lienzo y me he encontrado muy cómodo, no he tenido que hacer ningún cambio en mi manera de trabajar, aunque lo he hecho para sacarle el máximo partido al soporte

FERNANDO PEREZ: ¿La imprimación es la tradicional?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Si

FERNANDO PEREZ: ¿Qué proceso de trabajo utilizas?(académico, escaldo, proyección de diapositivas)

JOSÉ LUÍS CORELLA: Utilizo mi sistema y tal vez no sea ninguno de esos.

FERNANDO PEREZ: ¿Has probado todos?

JOSÉ LUÍS CORELLA: No

FERNANDO PEREZ: El medio que utilizas es dammar, aceite y esencia en determinadas proporciones, ¿siempre has utilizado el mismo?

JOSÉ LUÍS CORELLA: No, he ido experimentando y haciendo cambios.

FERNANDO PEREZ: ¿Has utilizado Liquin alguna vez?

JOSÉ LUÍS CORELLA: No.

FERNANDO PEREZ: Pintas por capas, ¿lo haces sobre seco? ¿utilizas algún barniz de retoques para refrescar?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Si y no

FERNANDO PEREZ: Respecto a la luz que utilizas para pintar, ¿utilizas luz natural o fosforescente?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Fosforescentes , luz blanca.

FERNANDO PEREZ: Para pintar el tipo de realismo que haces, es necesaria la fotografía, ¿qué tipo de cámara utilizas?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Una digital

FERNANDO PEREZ: ¿Qué objetivo?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Depende de lo que quiera decir.

FERNANDO PEREZ: ¿Te gusta pintar del natural?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Si

FERNANDO PEREZ: ¿Le das algún tratamiento a la fotografía con el ordenador?

JOSÉ LUÍS CORELLA: No.

FERNANDO PEREZ: ¿Haces jornada laboral de 8 horas diarias?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Más

FERNANDO PEREZ: ¿Cuánto tiempo te lleva hacer un cuadro aproximadamente?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Entre 3 – 4 meses.

FERNANDO PEREZ: ¿Al año, cuantas obras aproximadamente?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Depende del tipo de obra, el tamaño y el tiempo que dedique en cada una. No tengo una cifra fija, hay años que dos y otros 4.

FERNANDO PEREZ: ¿Cómo ves el panorama actual del hiperrealismo en España?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Sufre un rechazo porque se considera un tipo de pintura que no aporta nada, que es arcaica y para ello ya está la fotografía. No se le da cabida en las ferias ni apoyo por parte de las instituciones.

FERNANDO PEREZ: ¿Es únicamente por la crisis?

JOSÉ LUÍS CORELLA: La crisis ha matado toda posibilidad de negocio, de ilusión y no ver un futuro claro a corto plazo para los creadores.

FERNANDO PEREZ: ¿O tiene que ver también con el rechazo general de la crítica y los comerciantes de arte?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Más por los críticos, los comerciantes les da igual vender una cosa que otra, muchas veces les falta criterio, para ellos lo importante es el negocio.

FERNANDO PEREZ: Ganaste el premio del público en la BP, ¿Por qué crees que los realistas (o hiperrealistas) estamos tan bien valorados por el público, pero no por la crítica o los comerciantes?

JOSÉ LUÍS CORELLA: Porque en el público no existen intereses.

FERNANDO PEREZ: ¿crees que es por que parecen fotografías?

JOSÉ LUÍS CORELLA: No directamente. Había obras mucho mas fotográficas que la mía y sin embargo la gente no se paraba en ellas. No solo importa el nivel técnico, sino que exprese un mensaje que llegue a la gente.

FERNANDO PEREZ: Gracias José Luís.

JOSÉ LUÍS CORELLA: De nada.

ANEXO 2 ENTREVISTA JAIME VALERO

FERNANDO PEREZ: Buenas Jaime, comencemos hablando de tu formación, ¿estudiaste en la Complutense? ¿Y estudiaste grabado?

JAIME VALERO: SI, por huir un poco de la pintura que se enseñaba ahí. No había opción de estudiar la pintura que quería hacer, yo entiendo que cuando uno va a estudiar medicina, va a aprender, luego ya ejerce. En la facultado no ocurría esto, allí ya se ejercía de artista desde el primer momento.

FERNANDO PEREZ: Respecto a las influencias, ¿Has tenido influencia directa con el fotorrealismo americano? ¿Te has fijado en ese tipo de realismo para seguir la senda del hiperrealismo?

JAIME VALERO: No sólo en el fotorrealismo, mucha gente nos mete en el mismo saco. Si que me impactó mucho cuando lo conocí hará ya muchos años; me impactó mucho la figura de Chuck Close y sus retratos de gran formato. Aunque él parece que se aparta un poco del fotorrealismo clásico americano, es como una especie de islote a parte.. Creo recordar que a principios de los 70, cuando estaba el boom del pop art, utilizaba un proceso de escalado, dividiendo cuadraditos la superficie, cubriendo de información uno por uno, hasta el punto que primero lo hace de una manera muy hiperrealista y luego comienza a jugar con la forma, color y texturas.. Me parece muy interesante, él sí me gusta y lo puedo considerar una influencia. Los fotorrealistas como tal, Richard Estes, por ejemplo, no es el tipo de pintura, con todo el respeto del mundo, que me gusta...por el proceso, por lo que un artista busca y por la forma de entender la pintura

FERNANDO PEREZ: Y de los hiperrealistas españoles?

JAIME VALERO: Los artistas de este país me han influenciado mucho, fuera incluso del hiperrealismo, no por chovinismo, sino porque tenemos la gran suerte de tener actualmente un nivel impresionante de distintas generaciones. Por supuesto la generación de Antonio López... incuestionable; cada vez que veo algunas de sus obras me parece más impresionante todavía. La siguiente generación, Cesar Galicia, Frankelo... siendo un tipo de pintura que no es la mía, siendo un tipo de trabajo mucho más meticuloso, me parece muy interesante.. recuerdo las monografías que hicieron de los dos, aquí en Madrid, fue un disfrute enorme.. son cosas, que sin ser el mismo tipo de pintura que tu haces, vas sacando aspectos o conceptos que te llaman.. Obras como “el boxeador” de Cesar Galicia o la chica aquella de Frankelo.. en su momento me quede fascinado viéndolas y siempre sacas algo de ahí. Pero reconozco que lo que más me ha influido a mí, es la generación actual, por suerte he podido disfrutar de ello... con generación actual me refiero desde chavales de veintipocos a cuarenta y tantos.. entre ellos, Eloy Morales, Miguel Ángel Moya, José Luís Corella, Edgar Mendoza... Siendo un grupo enorme de gente que hace tantas cosas diferentes entre sí.. y que además, quedamos juntos muchas veces, y es normal que compartamos y charlemos, el qué trabajas

ahora, con que estás,... eso es un enriquecimiento bestial.. Si te acercas a la obra de esta gente o hablas con ellos llegas hasta cambiar tu forma de trabajar. Por ejemplo, ahora trabajo con aceite sólo, antes utilizaba la mezcla tradicional de trementina, dammar y aceite,.. pues se me hacía muy duro, ya que trabajo con mucha veladura y se me quedaba como cristalizadas las capas. Bueno, pues hablando con Ismael Fuentes, otro monstruo, me comento que probara a trabajar solo con aceite y le hice caso; pues cambió completamente mi forma de trabajar. Pues eso, que hablando con compañeros del gremio, hay un montón de cosas que extraes; un día hablas sobre el concepto de la pintura, otro sobre los medios, etc... Y por supuesto, la influencia de haber ido al Prado ochocientas mil veces; Velázquez, Goya...

FERNANDO PEREZ: Sí, creo que la tradición pictórica que tenemos aquí en España es espectacular.

JAIME VALERO: Sí sí, es un poso maravilloso.

FERNANDO PEREZ: Y respecto a la influencia temática, ¿de hiperrealistas americanos, como Alysha Monks? Te lo comento por la temática del agua.

JAIME VALERO: Sí, (risas). Coincidimos temáticamente, y además, me parece un personaje muy interesante también, Es muy buena pintora y es muy buena en las imágenes que crea, en todo su imaginario.. es muy rico y le saca unos matices fantásticos.. y ahora, tiene una forma de pintar muy suelta, con trazos más gruesos.. y suele ser al revés, primero haces trazos más sueltos y cuando evolucionas pues vas concretando más y afinando en las pinceladas.. pues ella lo hace al revés.. me parece muy interesante

FERNANDO PEREZ: Se que las etiquetas no suelen gustar, pero, ¿te consideras hiperrealista?

JAIME VALERO: Es un tema muy curioso, esta misma conversación la hemos tenido miles de veces entre grupos de pintores y nadie sabe decir qué es fotorrealismo o hiperrealismo, la verdad es que no se como llamarlo.. yo creo que somos pintores de la realidad, figurativos... Probablemente nos metan a todos en el mismo saco alguien que esté fuera de la pintura y ve un cuadro mío va a decir que soy hiperrealista, por que al final se parece a la foto, pero no te se decir la etiqueta que me toca.. no las entiendo muy bien.. Es un saco en el que han metido todo, te meten desde Antonio López hasta los compañeros que están trabajando en la Plus One Gallery o la Bernarduchi, y claro, son dos mundos completamente paralelos.. ¿A qué se llama hiperrealismo? ¿Trabajar de foto? Antonio López presume de no trabajar de foto; no me meto si es cuestionable o no, pero si te acercas a un cuadro de Antonio, las pinceladas son puro impresionismo y gestualidad; hay como un mundo de información, de texturas, de colores, que no tienen nada que ver con la botella con sus brillitos perfectamente definidos y repasado treinta veces con el pincel para que esté absolutamente matizado y perfecto. Meter a todos estos artistas en el mismo sitio es como meter a Rothko y Mondrian en el mismo sitio por que no son figurativos.

FERNANDO PEREZ: Hace poco leí un texto del galerista Santiago Echeberría, que creo que está acertadísimo; establece una clara diferencia entre el fotorrealismo americano y el realismo español, ¿donde crees tú que está esa diferencia?

JAIME VALERO: En todo. Tal y como yo lo entiendo, el objetivo es totalmente diferente, el procedimiento y el resultado. Creo que lo único que tienen en común es una representación muy veraz de la realidad. Es como comparar a Ingres con cualquier realista de la Bernarducci; los dos representan muy bien la realidad, pero nada que ver. Estoy totalmente de acuerdo con lo que dice Echeberría, me acuerdo de ese texto que lo hizo a raíz de la expo de la Thyssen. Efectivamente, no tiene ningún sentido meternos a todos en el mismo saco.

FERNANDO PEREZ: Con el resultado final de una obra, ¿podrías distinguir un a obra fotorrealista de una hiperrealista español?

JAIME VALERO Si, claro.. es que no tiene nada que ver.. no hace falta ser un experto.

FERNANDO PEREZ: ¿Es más complejo el español?

JAIME VALERO: Si, claro.. para mi es mucho más pictórico.. Se enfrenta mucho mas con los problemas de la pintura, se interesa mas por el proceso. Un día charlando con Eloy, hablaba de “la piel del cuadro”, que para mi es algo fundamental. Cuando una vez has disfrutado de la experiencia de enfrentarte a un cuadro, y te acercas para observar lo que está pasando en la tabla o en el lienzo.. para mi es un mundo maravilloso que es importantísimo en un cuadro.. si haces eso en un cuadro de Richard Estes, se te cae el alma a los pies, ahí mismo. En cambio, si lo haces con un cuadro de Eloy, vas y vienes 30 veces para ver lo que está pasando en esa cara, en esa nieve....

FERNANDO PEREZ: Una cosa curiosa que me paso en el Thyssen. Yo siempre he admirado a Goings, pero al verlo en directo me paso como tu dices.. se me cayo el mundo a los pies, todo tintas planas, parecía una ilustración.

JAIME VALERO: Exacto, eso pasa mucho. Miguel Ángel Moya trabajó con la Ok Harris en Nueva York, y para la primera expo le acompañamos unos cuantos pintores. Después nos invitaron a una cena con los pintores de allí; estaban Goings y su hijo que también pinta... tu fíjate el comentario de uno de los pintores...Miguel Ángel y yo se nos caía la mandíbula, charlando sobre los procesos... ahora mismo no te se decir quién era, no quiero meter la pata,... Decía que para trabajar el cielo de uno de sus cuadros, una vez conseguido el azul que quería, hacia una cantidad muy grande y al terminar la sesión, lo envolvía y lo metía en la nevera envuelto en plástico, para que al día siguiente no tener que volver a mezclar.. Miguel Ángel y yo nos quedamos alucinados, porque lo mas fantástico de un cielo para cualquiera de nosotros a este lado del charco, es que haya vibraciones de ochenta y tres mil matices. Jamás nadie pensaría en continuar el cielo con el mismo azul, por eso, si tu te

acercas a un Ralph Goings después de haber visto las fotos en un libro, dices “madre mía”...

FERNANDO PEREZ: Galucho por ejemplo, me parece totalmente lo opuesto a este tipo de pintura.

JAIME VALERO Creo que Golucho es ahora mismo uno de los mejores pintores del planeta...pinta, hace un borrón, los pateas... No se si has visto este video que pasa por encima a un cuadro con un rodillo de estos de campo, a un retrato que está ya casi acabado.. me parece fantástico.. esa es la otra forma de entender la pintura.. que en el cuadro estén pasando un millón de cosas..

FERNANDO PEREZ: En España, sí hay pintores que se incluyen en ese tipo de fotorrealismo (americano)

JAIME VALERO: Sí sí, claro, y es legítimo.. Lo único que hablamos es de establecer la diferencia

FERNANDO PEREZ: Por ejemplo, ¿Pedro Campos?

JAIME VALERO: Si, pero creo que Pedro no tiene nada que ver. Aquí entramos en esos matices, en esos grises tan difíciles en estas conversaciones. Es muy fácil distinguir a un Golucho de un Estes, pero claro, si entramos en Pedro Campos, para mi es muy distinto a los americanos. Lo que pasa es que su temática es similar. Si hablas con él, el proceso es más a la española aunque el resultado o la imagen sea mas identificable con lo que hacen en Estados Unidos, pero el proceso es muy diferente.. si ves como construye.. hay de nuevo una pelea en la construcción de aquello, aunque luego sea visualmente perfecto. Esta construido con una gran riqueza cromática, con un tono general que envuelve un cuadro, los principios que se sirve un pintor de aquí. Su proceso es muy de aquí.

FERNANDO PEREZ: ¿Que te pareció la expo del Thyssen?

JAIME VALERO: Pues eso, lo que hemos hablado. Te afianza un poco lo que piensas...ves las fotos en libros... ves cosas impactantes e interesantes, pero a mi me reafirmó esa distancia. No tenemos nada que ver en la forma de ver la pintura...te acercas al cuadro y te das cuenta que el resultado final no tiene nada que ver... En los nuestros se percibe esas sesiones de pelea con el cuadro, pero en cualquier pintor de aquí, en Eloy En un de Miguel Ángel, y aquellos es todo superficie.

FERNANDO PEREZ: Creo que tienes una temática muy personal y además muy emocional, es así?

JAIME VALERO: Pues yo creo que si, no se exactamente porque, estas cosas no tienen explicación yo no puedo analizar el porque. Simplemente hay mundos que te fascinan, te atraen y acabas ahí.

FERNANDO PEREZ: Creo que tus cuadros tienen una atmósfera que los envuelve que viene muy de dentro..

JAIME VALERO: Sí, probablemente (risas).

FERNANDO PEREZ: Te comento esto porque puede ser una de las diferencias entre estilos

JAIME VALERO: A mí me parece que el proceso del cuadro puede ser, algo que yo ejecuto metódicamente como los americanos, o puede ser una lucha constante, una relación con el cuadro, un no saber qué va a pasar cada día, que es como yo lo vivo.. Desde que empiezas es un proceso en el que tu no sabes que va a pasar, no sabes como va a acabar ninguna de las partes, se trata de que todo aquello vaya creciendo en armonía hasta que ya consideres que funciona.

FERNANDO PEREZ: En toda tu producción, ¿solo has realizado obras de temática del agua?

JAIME VALERO: He hecho de todo, llevo ya años pintando. He tenido la suerte de dar con una galería que le interesa lo que a mí me gusta pintar.... pero durante mucho tiempo he tenido que hacer de todo, bodegones, paisajes, acárelas, etc.. lo único que no he tocado es el acrílico..

FERNANDO PEREZ: ¿Algún flirteo con la abstracción?

JAIME VALERO: No, para nada.. Sí que flirteo con la fotografía.. las paso a papel, las altero,.. me gusta mucho.. pero la abstracción... Algún retrato me los he llevado a una pincelada muy suelta casi perdida, pero no.

FERNANDO PEREZ: ¿Respecto a la técnica?

JAIME VALERO: Siempre óleo, he hecho mucha mezcla, a veces hago con óleo luego meto encáustica, pero son experimentaciones, es la parte más experimental. Pero cuando trabajo en los que son los temas de agua siempre es óleo.

FERNANDO PEREZ: ¿Respecto al color?

JAIME VALERO: No tengo nada fijo, yo trabajo con muchos colores. Tengo mi grupo de colores que me encanta, porque son limpios. No meto tierras ni negro. Aunque me encanta probar de todo; si veo un color que me llama la atención en la tienda lo compro, y si funciona, lo incorporo a la paleta. Suelo trabajar con veintitantos colores en función de lo que estoy trabajando; yo lo que hago es tengo una paleta en la mesa, muy grande porque me gusta mezclar gran cantidad.. y antes de empezar a pintar, me preparo con la espátula una gran cantidad de color, que suelo empezar con un poco de blanco y amarillo Nápoles y lo voy llevando hacia fríos y cálidos, tengo hasta doce

pinceles en la mano y voy tocando .. pero siempre con mucha variedad de tonos funcionando.

FERNANDO PEREZ: ¿Trabajas siempre por capas?

JAIME VALERO: Siempre, para mí es la magia de la pintura. No se si es porque de pequeño pintaba mucha acuarela y esa forma de trabajar con la sucesión de capas transparentes de alguna manera me lo he llevado al óleo. Lo que hago es ir sumando y levantando todo el cuadro a la vez, a base de capas mas o menos transparentes.

FERNANDO PEREZ: ¿Trabajas todo el cuadro a la vez, primero una capa, valoras y sigues con la siguiente capa?

JAIME VALERO: Si, primero una capa y vuelvo a pelearme con el cuadro, si se me ha descompensado por ahí...

FERNANDO PEREZ: ¿No has trabajado nunca con retículas o proyectando?

JAIME VALERO: No, nunca. Yo no se trabajar en plan norte sur como lo hace Eloy, yo necesito todo funcionando a la vez.

FERNANDO PEREZ: ¿Cuántas capas sueles emplear?

JAIME VALERO: No tengo un numero, hay alguno que lo he subido al caballete.. no se, 50 veces... No se los cientos de capas que puede llevar aquello.. Trabajo con aceite y a veces, al secar crea un poco de textura, entonces lijo y vuelvo a trabajar.. depende de la fecha de entrega.. si no tengo fecha, puedo hacer ochocientos mil capas.. cuanto mas tiempo tengas, más le puedes agregar al cuadro.

FERNANDO PEREZ: ¿Como medio, siempre aceite? ¿Polimerizado?

JAIME VALERO: Ya te digo, desde que hablé con Ismael y me abrió esta puerta maravillosa del aceite.. Antes con la mezcla tradicional, al hacer capas me quedaba casi cristalizado; con el aceite, cuantas más capas, más queda enriquecida la superficie.. siempre lo mismo, sin graduar en proporción; antes de empezar a trabajar aplico un capa mínima en la zona en la que voy a pintar y una vez aplicada la quito con un trapo, de esta forma queda una mínima parte casi inapreciable de aceite, y el pincel va muy suave cuando pintas,

FERNANDO PEREZ: ¿Qué tipo de soporte utilizas?

JAIME VALERO: Siempre tabla, me gusta lijar, hacerle.. hubo una temporada que hacia verdaderas barbaridades, le metía disolventes... me cargaba muchos cuadro.. siempre trabajo con tabla, me gusta que este muy satinado y liso.. la tabla la lijo muy bien. Preparo el DM con gesso y en cada capa lijo muy bien y al final queda muy pulido. 4 o 5 capas. Al principio un tapaporos para sellar la madera y que no absorba tanto.

FERNANDO PEREZ: ¿Has probado el liquin?

JAIME VALERO: Una vez, pero el problema con el liquin es que se carga lo que a mi me gusta de mi forma de trabajar, que son los tiempos. Con el aceite me permite trabajar la misma zona tres días; con el liquin no me da tiempo a nada.

FERNANDO PEREZ: ¿Qué tipo de luz?

JAIME VALERO: Desde hace tiempo utilizo fluorescente.

FERNANDO PEREZ: ¿Trabajas sobre fotografía? ¿Le aplicas algún tratamiento informático al referente?

JAIME VALERO: Todo lo que puedo, lo que pasa es que soy muy malo. Ojalá supiese más sobre fotografía y sobre el Photoshop. Yo creo que desde el momento que tenemos una idea hasta el momento en el que firmo el cuadro, hay dos fases muy diferentes, y las dos son importantísimas, uno es desde esa idea hasta el momento en el que me pongo a trabajar con la tabla en blanco y después la pintura. Esa primera fase es importantísima, eso incluye bocetos, lo que escribo, apuntes, las ideas. Si te tienes que ir de viaje a hacer fotos.. todo ese proceso.. Haces 800 fotos, porque claro, yo soy muy malo haciendo fotos, y de esas 800 te sirven tres.. luego retocas luces, tonos.. para mi la fotografía es como si colocaras a la modelo exactamente como quieres si pintaras del natural. Creas esa imagen que me va a servir a mi d de referencia para el cuadro, entonces todo lo que yo pueda aportar ahí va a ser poco.. pero evidentemente debes superar a la foto es ahí donde el pintor debe aportar.

FERNANDO PEREZ: ¿Lo tuyo es una interpretación de la fotografía?

JAIME VALERO: Exactamente, si tu te pones delante de un cuadro de Eloy Morales ocurren ochocientas mil cosas que no ocurren en una fotografía Cosa que no te pasaba en el Thyssen con los americanos.

FERNANDO PEREZ: ¿Te gustaría pintar del natural?

JAIME VALERO: Claro, me encantaría poder congelar a alguien en el tiempo (risas)

FERNANDO PEREZ: La ultima cuestión es el tema actual del realismo, ¿crees que el realismo esta menospreciado en España?

JAIME VALERO: Sí, y creo que es muy absurdo. Creo que hay gente muy buena en España. A mi me encanta ver lo que hace todo el mundo, me meto en internet y veo las obras de pintores españoles y me quedo fascinado. Hacen cosas muy distintas, muy ricas, propuestas variadísimas y potentes. Y sin embargo, este país es el país que mas tralla le da al realismo.. Aquí somos los mas detractores y los mas injustos. No hay casi galerías significativas y hay pintores para exportar. La mayoría de los compañeros están trabajando fuera

FERNANDO PEREZ: Parece que esto empieza a cambiar, creo que el MEAM es una iniciativa tremenda en favor de la figuración.

JAIME VALERO: Sí sí, lo que hace Infiesta no tiene precio; lo que ha hecho por la figuración. Se ha gastado mucho dinero en comprar centenares de obras..

FERNANDO PEREZ: Muchas gracias.

JAIME VALERO: A ti, Fernando.

ANEXO 3 ENTREVISTA ELOY MORALES

FERNANDO PEREZ: Buenas Eloy, para empezar, ¿Dónde estudiaste?

ELOY MORALES: Aquí en la Complutense.

FERNANDO PEREZ: ¿Aprendiste lo que sabes en la facultad?

ELOY MORALES: No, yo cuando entre en la facultad ya trabajaba, exponía... Aunque con dieciocho años, pues bueno... A mi la facultad me ha venido fenomenal. Siempre he sido un trabajador tremendo, lo que pasa es que era una persona bastante cerrada, poco receptiva para muchas cosas... Y la facultad sirvió para reforzarme mi posición y para enriquecer; me abrió el mundo a muchas otras cosas que no conocía y a otra manera de entender la pintura.

FERNANDO PEREZ: No se si te ha pasado lo mismo cuando estudiabas, pero en la facultad de Bellas Artes de Valencia, la mayoría de los profesores no atendían a la figuración.

ELOY MORALES: Sí, es tremendo. Precisamente, lo bonito del arte es la libertad, que no hay fronteras. Precisamente los que van de estar manejando el cotarro sean los más retrógrados, no puedo entenderlo. Yo no tengo prejuicios contra nada, solo busco arte de calidad y cosas que me conmuevan y me da igual si es de un estilo u otro. A lo mejor, mi problema fue que llevaba una formación más desarrollada que el resto, fue una batalla que la recuerdo con mucho cariño y creo que me ha permitido abrirme nuevos horizontes y hacer cosas que ahora mismo no haría si no hubiera pasado por la facultad. Pero allí nadie me ha enseñado a mezclar colores o técnicas, eso no te lo enseñan en la facultad; eso se aprende viendo pintura y si naces para eso. Pero sobre todo viendo mucha pintura es como se aprende. He tenido la suerte de vivir aquí en Madrid y tener acceso a muchas exposiciones.. eso se aprende educando el ojo. Otro tipo de cosas se adquieren en la facultad; estar rodeado de un determinado ambiente, de compañeros con tus mismas inquietudes; lo veo positivo. Si ahora está mal visto.. bueno, pues igual la cosa ha ido a más.

FERNANDO PEREZ: Respecto a las influencias que has recibido...

ELOY MORALES: Son muy variadas. Lo que menos tengo en mi repertorio de pintores son hiperrealistas. No me interesa ninguno.

FERNANDO PEREZ: Entonces de fotorrealismo americano, ¿ni hablamos?

ELOY MORALES: Nada, cero. Me llamó la atención el fotorrealismo en la época de la facultad, cuando tenía 20 años, pero fue una cosa pasajera. Aquí en España tenemos la suerte de tener una tradición en pintura acojo****e, riquísima. No podemos renunciar a esa tradición. Me interesa heredar esa calidez y calidad de la pintura de aquí, pero haciendo una lectura

contemporánea; no me interesa hacer una pintura como en el siglo dieciocho. Pero sí, que de alguna manera dejar entrever que eso está en nuestros genes, lo veo así. Por lo que respecta al fotorrealismo americano, cuando he tenido la oportunidad de verlo al natural, me ha espantado, no me gusta nada. Quizá en su momento fue una reivindicación de una manera de actuar determinada y supuso una innovación, pero más allá de ese punto... artísticamente no me dice nada. Para mí la pintura funciona de otra manera.

FERNANDO PEREZ: ¿E influencias de pintores españoles? ¿Antonio López?

ELOY MORALES: Antonio López ha sido uno de los que más importantes dentro de esa influencia. Durante la época de la facultad tuve muchas influencias y muy fuertes de determinados pintores que han dejado una huella en mi trabajo. Poco a poco ha ido desapareciendo hasta llegar a pintar de una manera que sea la tuya; es una condición que sucede porque tu propia personalidad atrapa todo y se impone. A veces es más complicado, porque cuando eras chaval, te gustaba esto y pintabas de esa forma.. ahora todo eso se pierde y queda tu forma, acabando definiendo tu estilo. Y sí, Antonio López fue uno de los pintores que más.. Yo ahora mismo estoy en otro punto, ahora mismo ya no me provoca la misma sensación; es como cuando oyes una canción cientos de veces, pero también se junta que ahora mismo me interesan otras cosas. La percepción de la atmosfera es una cosa que siempre me ha interesado muchísimo, desde muy joven he intentado aprender en mi trabajo, la captación de la atmósfera de el espacio, del aire.. algo que es muy español.. Eso ya estaba en Velázquez y eso me interesa por encima de casi todo.

FERNANDO PEREZ: ¿Cómo diferenciarías el fotorrealismo americano y el hiperrealismo español?

ELOY MORALES: Es que son dos cosas opuestas, el fotorrealismo funciona imitando los códigos de la fotografía, intentando anular la huella del pintor, y en mi caso me interesa todo lo contrario: pintar con códigos pictóricos y que sea visible esa huella, si tiene que serlo. Yo no intento hacer pasar mis trabajos por fotos en ningún momento... No utilizo lenguajes fotográficos como desenfoces... el fotorrealismo es una pintura que se interesa mucho por efectos visuales, como brillos, mucha cantidad de información, etc.. A mí me interesa todo lo contrario, el plano la superficie amplia y de manera más general; no puedo pintar pelo por pelo. No creo que las cosas funcionen así, yo lo entiendo todo como una manera muy de plano, muy global. Las cosas del fotorrealismo son demasiado efectistas y van a la contra de lo que yo entiendo por pintura. Si tu ves la exposición del Thyssen...hay algunas cosas que... si quieres fusilar una foto, por lo menos fusílala bien. Son colores sin matizar, tintas planas y colores de bote, recortado con plantilla... La primera intención es de una superficialidad acorj****e. Estos botes con las chucherías... es una cosa muy efectista, funciona muy bien como imagen, pero pictóricamente no me funciona, a mi no me interesa. No me identifico para nada con esto.. Pero es algo subjetivo mío. Hay que mojarse más.

FERNANDO PEREZ: ¿Qué te pareció el texto de Santiago Echeverría sobre el hiperrealismo español y el fotorrealismo americano?

ELOY MORALES: Santiago y yo somos amigos y me conoce muy bien. Ha sido un testigo de la evolución de mi trabajo, día a día y yo creo que es de las personas que puede diseccionar perfectamente lo que hago. El texto es de un acierto tremendo, suscribo plenamente lo que dice ese texto.

FERNANDO PEREZ: ¿Te consideras hiperrealista?

ELOY MORALES: No me siento hiperrealista en el sentido ...con este tipo de pintores, que no quiere decir es que no me interese trabajar con la imagen explícita. Yo trabajo con imágenes con contenido de realismo muy alto. Yo busco un tipo de imagen que combine este interés pictórico que te decía, a través de códigos pictóricos y que esté justificada la manualidad. Estas cosas no me las va a dar la foto, entonces tengo que hacerlo pintando. Me interesa crear una imagen que también tenga un impacto visual, que atrape a la gente; que cree una comunicación importante...que es hiperrealismo, pues que lo sea, pero en ningún momento pienso; “voy a hacer esto para que la gente alucine...” eso jamás.

FERNANDO PEREZ: Cierto, lo que realmente me interesa de mi tesis es el lenguaje individual de cada pintor, cuando ves un cuadro de Eloy Morales o de Jaime Valero, sabes que es de él.. tiene su propia firma gestual...

ELOY MORALES: Pintar es hacer elecciones una detrás de otra, desde que concibes la idea, cada pincelada que das, la manera de valorar. Cuando estoy trabajando siempre me da la sensación de que tengo que parar antes... cada uno tenemos una percepción de las cosas de lo que es nuestro trabajo... es una cosa que te arrastra.

FERNANDO PEREZ: ¿Expones aquí en España?

ELOY MORALES: No estoy haciendo nada aquí. Todo fuera. Tengo ahora mismo overbooking de trabajo, pero todo fuera.

FERNANDO PEREZ: Respecto a la temática, ¿Te centras únicamente en retratos y en algún paisaje?

ELOY MORALES: De paisajes he hecho bosques. No podría pintar un paisaje urbano. No me interesa. Me interesan los bosques porque puedo conectar un poco con la atmósfera. Genero mucho contraste, los claros muy claros con los colores más oscuros y se crea una atmósfera especial. Una ciudad es todo lo contrario esta todo explícito, lleno de información, no me gusta. Me gusta pintar lo orgánico.

FERNANDO PEREZ: ¿De bodegones ni hablamos entonces?

ELOY MORALES: He hecho muy pocas cosas. No suelo. Me interesa la figura por su potencial. Me gusta jugar con lo psicológico; siempre son retratos muy

contenidos; me interesa la sensación temporal de los cuadros...ahora mismo que está tan de moda el *casual*, yo eso tampoco me interesa, el congelar el movimiento, la gente riéndose en una escena, que se identifica con una sensación temporal instantánea. Como yo pinto va en contra un poco de eso. Mis retratos podrían estar hechos del natural, con una posición muy estándar; me gusta centrarme en la carga psicológica y de la mirada. Creo que lo que se hace ahora puede ser una contemporaneidad mal entendida; se puede ser muy contemporáneo pintando un ramo de rosas. Creo que es el ojo del artista lo que hace que una cosa sea moderna o no lo sea, no hay que ponerse a retorcer la cabeza buscando el tema que no se le ha ocurrido a nadie, por que eso no existe. Lo que sí tienes que dar es con la tecla de aportar tu propia manera de pintar ese tema.

FERNANDO PEREZ: ¿Has intentado con la abstracción?

ELOY MORALES: Cuando termine la facultad probé a pintar sin referencias. Hice una expo de paisajes imaginados, y lo pasé muy bien. Pero acaba saliendo un determinado gesto que es muy repetitivo; tu propio recurso acaba saliendo.. y me molestaba mucho, me parece muy peligroso porque puede acabar convirtiéndose en una cosa decorativa. Bueno, fue una experiencia y volví a retomar la figuración. Pero bueno, yo necesito tener una imagen reconocible con la que juegas con la tridimensionalidad que no tiene la abstracción. No quiere decir que no haya pintores abstractos que no me gusten.

FERNANDO PEREZ: Hablando con Jaime, su forma de trabajar es capa por capa, pero trabajando toda la superficie a la vez y valorando el conjunto, ¿tu forma es diferente por lo que he visto en fotos del proceso...

ELOY MORALES: Eso es engañoso. Cuando ves fotos en las que aparece un trozo completamente acabado y otro en blanco, no significa que esté hecho en una única sesión, a lo mejor puede haber 15 capas. Puede haber 15 capas en una zona y en la otra cero. Trabajo por veladuras, hago a la prima un trozo y vuelvo al día siguiente, y no puedo evitar antes de seguir manchando, y sobre todo no perder el dibujo, darle una veladura.. y cuando vuelvo al siguiente día, lo mismo... Voy bajando, y cuando mancho el siguiente trozo en blanco, a lo mejor lo de arriba ya lleva 20 capas..

FERNANDO PEREZ: ¿Qué medio utilizas?

ELOY MORALES: Liquin. Me va bien porque seca rápido, me gusta trabajar sobre seco.. No fundo nunca, me provoca pánico.

FERNANDO PEREZ: ¿técnica y colores?

ELOY MORALES: Utilizo una paleta de unos 15 colores al óleo. Siempre utilizo los mismo colores. Siempre transparentes. Un ocre no lo utilizo para veladuras, por ejemplo. Se crea una superficie que es especial e irrepetible. Si por ejemplo pinto este cuadro hoy, seguramente saldría de otra forma si lo pintara mañana. A mí eso me da la vida, si supiese que tengo controlado todo lo que

voy a hacer.. que horror, no?. Es un poco la visión que tiene la gente, pero hay que relajarse e ir un poco a tu rollo, porque si no te vuelves loco. Por otro lado, piensas algo estaré haciendo mal cuando la gente no percibe lo que soy a través de mis cuadros.

FERNANDO PEREZ: Creo que internet hace mucho daño; en el sentido que se ven tus cuadros que parecen fotografías, pero no se aprecian las texturas y esa gestualidad que te caracteriza...

ELOY MORALES: Eso pasa mucho.. muchas veces la gente me comenta cuando ve un cuadro mío al natural y me dice, “no me lo imaginaba así”. Esperaban una superficie perfectamente pulida y definida y les decepciona, y para mí es un halago (risas). Hay que mantenerse un poco al margen de estas historias..

FERNANDO PEREZ: ¿Qué soporte utilizas?

ELOY MORALES: Ahora utilizo lienzo porque estoy enviando la obra fuera.. va en rollo no pesa y ya lo montan en destino.

FERNANDO PEREZ: ¿No se te agrieta al enrollarlos?

ELOY MORALES: No no . El liquin es muy flexible; tampoco hay una cantidad excesiva de pintura como para que se agriete. Tampoco me importa demasiado, si se hace una raya no se iba a notar.

FERNANDO PEREZ: ¿Lo imprimas tú? ¿cola de conejo?

ELOY MORALES: Para nada, lo compro ya hecho.. Me escribe mucha gente preguntándome qué pinceles, qué oleo, qué materiales... no está ahí la clave. Yo antes pintaba en tabla, ahora en lienzo, antes con pinceles redondos, este verano con unos del chino... siempre te aporta algo. No soy gran conocedor de los procedimientos. Las normas son las que tu te puedas imponer, siempre dentro de una lógica para que no se te caiga la pintura (risas).

FERNANDO PEREZ: ¿Restregados?

ELOY MORALES: Si, restregados, frotados... Otra cosa que hago mucho es descargar la brocha y con lo que queda de la brocha hago una pátina encima de lo que hay.. y vuelvo a limpiar... No es lo mismo una cosa que pones immaculada desde el principio que algo que “maltratas” y vuelves a corregir; eso te da una vivencia... Igual me pasa con el dibujo, nunca dejo el blanco del papel, lo mancho y luego lo quito; es como un blanco que ya ha vivido.. Eso para mí es muy importante, son cosas que las ves o no las ves.. La pintura al final te lo dice, lo cuenta todo..

FERNANDO PEREZ: ¿Qué tipo de luz utilizas?

ELOY MORALES: Depende del estudio. Tengo uno en las afueras que me paso allí el verano y pinto con luz natural; tengo unos ventanales enormes y

entra muy buena luz. Aquí con el fluorescente que ves.. En realidad me adapto a todo...

FERNANDO PEREZ: ¿No eres riguroso en pintar siempre con la misma luz?

ELOY MORALES: Soy pijotero en el sentido que debo pintar solo, en mi estudio. Cuando era más chaval era todo terreno, salía a pintar al campo, incluso en la cafetería con los compañeros, pero ahora necesito estar tranquilo, solo, muy concentrado en lo mío.

FERNANDO PEREZ: Respecto a la fotografía, ¿como la utilizas? ¿Es como un boceto para ti?

ELOY MORALES: Yo utilizo la fotografía por comodidad. No puedo tener el tiempo que estoy trabajando en un cuadro a los modelos ahí parados. ¿Por que no puedo tener algo que me recuerde a la imagen del modelo?. Lo que no quiere decir que la foto sea como un seguro de vida, siempre intento tener muy presente la sensación que tengo de ese modelo, eso es mucho más rica que la información que te da la fotografía. Cuando tomo la foto intento captar ese momento y esa sensación, y quedarme con él. Intento reproducir eso, no lo que me está dando la foto. Esa es la sensación que tengo siempre. Por otro lado, otra cosa importante que ya he comentado en otras entrevistas, no soy un pintor que pinto fotos, soy un pintor que hace fotos como un pintor. Si hago fotos es para que sean como mis cuadros, no al revés; la foto ya es un cuadro mío; tiene algo de lo que se va a ver en el cuadro.

FERNANDO PEREZ: ¿Le das tratamiento informático?

ELOY MORALES: Si, también las trabajo así. Hago varias intervenciones; juego con las imágenes. Eso va a hacer que ya le des tu firma personal desde el principio. Si a Velázquez le hubieras dado una cámara de fotos, hubiera hecho un Velázquez con la foto. Esto es una verdad como un templo. Es importantísimo y nadie repara en eso. Mis fotos no son las fotos de Pedro Campos, por ejemplo. Como mis cuadros no son los suyos o los de Jaime o José Luís. Para mí es fundamental empezar a hacer el trabajo desde la cámara; empiezas el proceso desde la cámara y acabas con los pinceles, igual que estás pensando en un sofá y luego vas a trabajar en el ordenador, todo forma parte del proceso. Pensar que es obligatorio pintar del natural... hay que pintar del natural si hay que pintar del natural, depende de tu intención o lo que quieras hacer; me parece cojo***o pintar del natural, pero si no te interesa, ¿porque estás obligado a hacerlo?

FERNANDO PEREZ: ¿Qué tiempo te cuesta en acabar un cuadro de un tamaño medio?

ELOY MORALES: Pues al rededor de unos 15 días.

FERNANDO PEREZ: ¡Trabajas muy rápido!

ELOY MORALES: Sí, no puedo estar mas de un mes en una misma obra. Además trabajo muy rápido. Necesito ver que me cunde el trabajo, me provoca ansiedad si no avanzo en la sesión (risas). Cada vez voy buscando nuevos recursos que generan una imagen más fluida, o más rápida. En medio del proceso puede parecer que toda esa pintura es un caos tremendo, pero con cuatro toques finales se ajusta y vuelve todo al sitio. El ojo se acostumbra rápidamente a las imágenes; desde el momento que te acostumbras ya no te seduce.. y lo que pones a partir de ahí, resta, no suma. Desde el momento que me doy cuenta que resta, dejo el cuadro. Cuando pierdes ese filing con la obra, es el momento de dejarlo. Incluso haciendo fotografías, no las miro. Echo mano de ellas cuando busco material para hacer un cuadro.. incluso con las imágenes de las fotos acabo aburriéndome.

FERNANDO PEREZ: En referencia al formato, ¿le interesa al público el formato grande?

ELOY MORALES: Eso se mal entiende. Ahora todo el mundo a pintar en grande... Pienso que los cuadros deben tener su formato; hay algunos que funcionan bien en formato grande, pero otros no. Eso sí, no puedo pintar en pequeño porque me parece que estoy haciendo un muñequito. No quiero decir que no se pueda hacer.. luego ves gente que pinta cafeteras o tarros en tamaño gigante y me parece de muy mal gusto.. es como, “venga ahora a pintar todo el mundo en grande”. Yo no descarto el retomar el tamaño pequeño, siempre y cuando lo que se vaya a hacer lo necesite. No debe ser una formula el “todo en grande”. Si por ejemplo, pintase naturalezas muertas no sobre pasaría el tamaño del natural; en cambio, lo que son los retratos, sí lo piden, creo que tiene otra lectura. Bueno, es una cuestión muy personal. En realidad soy muy autocrítico, y no me refiero a la técnica. En realidad a la técnica no le doy mucha importancia. La técnica se desarrolla sola, por los años que levo pintando. No me supone un deleite quedarme en la técnica. Es simplemente es una herramienta para lo que se busca. Por eso nunca estoy conforme, es una búsqueda a otros niveles.

FERNANDO PEREZ: Pues terminamos aquí Eloy, muchas gracias.

ELOY MORALES: De nada, un placer.

ANEXO 4 ENTREVISTA PEDRO CAMPOS

FERNANDO PEREZ: Buenas Pedro, para empezar, ¿Dónde estudiaste, aquí en la Complutense?

PEDRO CAMPOS: No, no. Yo no estudié Bellas Artes, yo hice restauración.

FERNANDO PEREZ: Entonces eres autodidacta...

PEDRO CAMPOS: Pues un poco sí. A ver, yo me he dedicado a pintar toda la vida...He pintado muchos bares de copas, estuve en Pacha trabajando de decorador... me viene desde siempre. Luego también hice cosas de publicidad para una agencia.. luego hice restauración y lo que aprendí, pues bueno de alguna academia y de la misma carrera de restauración también tienes pintura y dibujo. Pero sí, muy autodidacta, sí.

FERNANDO PEREZ: Creo que este tipo de pintura que hacemos no se puede aprender de ningún lado más que de uno mismo....

PEDRO CAMPOS: Si si, exacto. De hecho si vas a Bellas Artes y pretendes hacer esto, suspendes seguro (risas). Y en el caso de que algún profesor le gustara el realismo, tampoco puedes pretender aprender las técnicas que usamos nosotros. Se utiliza proyector por ejemplo, que te ahorra mucho tiempo. La letras por ejemplo, que yo pinto mucha letra, pues utilizas este tipo de técnicas que en la facultad pues es absurdo.

FERNANDO PEREZ: ¿Qué influencias son las que más han intervenido en tu forma de pintar?

PEDRO CAMPOS: A ver, esto se dice siempre.. pues de los mejores, pero dentro de tu estilo. A mi siempre me han gustado los fotorrealistas americanos; Richard Estes, Ralph Goings... a mi me impresionaban mucho. En España, pues Antonio López, por supuesto y Naranjo. Pero siempre me han gustado los pintores que se les distingue muy bien, por ejemplo Francis Bacon, tiene un estilo muy personal, sabes que es un cuadro suyo... ese tipo de cosas me gustan, que tengan una personalidad muy marcada. Me gusta mucho que me digan, no que tu cuadro parece una foto, sino que se ve que es tuyo. El tener un sello personal me gusta, más que el hecho que parezca una foto.

FERNANDO PEREZ: ¿En qué te diferencias de los fotorrealistas americanos?

PEDRO CAMPOS: Es un poco difícil de decir. No sabría decir si lo que yo hago es más americano o mas de aquí. Yo creo que estoy un poco en el medio. Lo que yo hago tiene connotaciones del pop, utilizo muchas marcas, letras, ese tipo de cosas, pero bueno, tiene el punto clásico, las luces, tiene siempre algo del bodegón clásico. Realmente los americanos, quitando a Ralph Goings y Bell, la gran mayoría se centran en paisajes urbanos.

FERNANDO PEREZ: ¿Sabrías decirme la diferencia entre fotorrealismo americano e hiperrealismo español?

PEDRO CAMPOS: Pues muy bien no sabría decirte. Se supone que el fotorrealismo se identifica más con la fotografía, eso se suele notar en el resultado. En cambio en el hiperrealismo, si tu ves a Naranjo no tiene un aspecto tan fotográfico... Realmente esto, cada uno puede tener un concepto diferente. Bueno, estas palabras se las inventa alguien y bueno...Es como si yo digo ahora, "lo que yo hago es megarrealismo"...Puedes llamarlo como quieras (risas). A mi cuando me preguntan que tipo de pintura hago, digo "soy muy realista".

FERNANDO PEREZ:¿Te gusto la exposición del Thyssen?

PEDRO CAMPOS: Sí me gustó. Hay uno que es el que más me gusta de todos que es Rod Penner, que me encanta. Tenía un cuadro impresionante, ¿sabes cual es?, uno que es una casa pequeña nevada... La técnica de este tío es una pasada.

FERNANDO PEREZ: Me dio la sensación de que metieron a pintores que a lo mejor no deberían estar ahí.. me refiero a que son de estilos muy diferentes, y juntarlos todos en el mismo saco...

PEDRO CAMPOS: Claro, porque estaba organizada por la galería Meissel, y llevaba a sus pintores. Entonces lleva a los que tiene en ese momento.

FERNANDO PEREZ: En referencia a la temática, ¿solo haces bodegones?

PEDRO CAMPOS: Generalmente sí. Alguna vez hago algo diferente.. Por ejemplo, este cuadro del sofá.. estaba tumbada una chica con la que salía y me dije, "tengo que pintar esto"... pero no se, me inclino más por naturalezas muertas...Me gusta montar mi composición y lo domino más... Me gusta hacer cosas que domino bien (risas).

FERNANDO PEREZ:¿De paisajes no tienes nada?

PEDRO CAMPOS: Pues al principio si pintaba paisajes. De cuando empecé a pintar.. eso sí que eran muy españoles.. hacía fachada con piedra, ventanas rotas...

FERNANDO PEREZ:¿Has experimentado con la abstracción?

No nunca.. Hay cosas que me gustan. Cuando voy a ARCO siempre hay cosas que me atraen.. Y lo de ARCO es una pena, porque si es contemporáneo, pues que haya algo figurativo. Galerías como la de Santiago o la One Plus Gallery, pues no se, deberían tener su espacio... No se, la Plus, pues tiene tíos muy buenos, pues no hay manera de que le dejen participar. Es como lo que decías de la escuela, hay un rechazo ahí que no se entiende muy bien.

FERNANDO PEREZ: Como técnica, ¿siempre óleo? ¿Nunca has utilizado el acrílico?

PEDRO CAMPOS: No, alguna cosa, pero no. Todo lo que hago ahora es óleo. Utilizo una paleta bastante reducida. Utilizo Sombra Tostada, Ocre amarillo, blanco y un par de rojos. Básicamente utilizo 5 colores; colores muy opacos.

FERNANDO PEREZ: ¿No trabajas por capas?

PEDRO CAMPOS: No no. La capa que ves es la que hay. La primera capa es principio y final. Voy fundiendo los colores y ya está. Fundo las líneas rectas, con una regla de madera apoyando y deslizando el pincel.

FERNANDO PEREZ: ¿Ni siquiera manchado previo con trementina?

PEDRO CAMPOS: Nada. Directamente sobre el blanco. Lo que hago es pintar un trozo de fondo negro para poder fundir después, si no fuera así quedaría como cortado.

FERNANDO PEREZ: ¿Qué médium utilizas, liquin?

PEDRO CAMPOS: No, nunca he utilizado liquin. Uso aceite. Aceite de linaza.

FERNANDO PEREZ: ¿Lo rebajas o lo mezclas con dammar?

PEDRO CAMPOS: No, ni siquiera. Directamente el aceite y muy poco; utilizo la pintura casi del tubo. Lo diluyo muy poco.

FERNANDO PEREZ: Otra cuestión es el tema de la fotografía, está muy arraigada la idea en las instituciones y en los académicos, que la fotografía en pintura es casi pecado. ¿que dirías al respecto?

PEDRO CAMPOS: (Risas). Creo que mucha gente que dice que no pinta de foto, después sí lo hace. Yo las utilizo siempre. Yo no encuentro la diferencia entre pintar de foto y ponerme el motivo ahí en frente. Me parece más cómodo, es más sencillo. El resultado debería ser el mismo.

FERNANDO PEREZ: ¿Algún tratamiento informático?

PEDRO CAMPOS: Si, un poco. Algún cambio de luces y tonos, pero muy poco. Intento hacer bien la foto desde el principio. Antes te la jugabas con dos o tres fotos por el carrete, pero ahora haces 200 fotos y vas cambiando cosas.. mueves el plástico, cambias la luces, etc..

FERNANDO PEREZ: Es como una sustitución del boceto...

PEDRO CAMPOS: Pues sí, un poco sí. Es que es absurdo.. antes cogías a una modelo y la tenía posando para ti días.. y hasta le dabas de comer, pero ahora una modelo durante ese tiempo te va a costar una pasta... creo que se debe adaptar a los tiempos y las necesidades. Insisto, lo que cuenta es el resultado,

¿que más da que pintes de foto o del natural?. Por ejemplo, en la expo del Thyssen, si yo cogiera a diez pintores y pintaran lo mismo todos, todos partiendo de la misma foto, seguramente sabría decirte cual cuadro es de cada uno, y pintando el mismo tema... cada uno le da su propia personalidad. No por el hecho de pintar de foto va a salir igual.

FERNANDO PEREZ: ¿Soporte?

PEDRO CAMPOS: Lienzo. Muy fino, es como si pintaras en tabla, está muy pulido. Es mejor para enviar... Con tabla pinté alguna vez, pero muy poco.

FERNANDO PEREZ:¿Qué cantidad?

PEDRO CAMPOS: 5 o 6 cuadros al año, no soy muy prolífico. Debería pintar más..

FERNANDO PEREZ:¿Qué tal el mercado aquí en España?

PEDRO CAMPOS: Pues mal. El único sitio donde mando a veces es a la galería de Santiago... pero es que cuesta mucho venderlo.. no es como en la Plus, allí los vendo casi todos. Allí habré mandado 30 cuadros y me habrá vendido más de una veintena... pero es normal, allí hay más dinero...

FERNANDO PEREZ: Bueno Pedro, pues creo que es todo. Muchas gracias

PEDRO CAMPOS: De nada.

ANEXO 5 ENTREVISTA IVÁN FRANCO FRAGA

FERNANDO PEREZ: Buenas Iván, en primer lugar, ¿Dónde has estudiado?

IVÁN FRANCO FRAGA: En la Universidad de Vigo. Campus de Pontevedra. 1998- 2003.

FERNANDO PEREZ: ¿Eras buen estudiante?

IVÁN FRANCO FRAGA: Me defendía.

FERNANDO PEREZ: ¿Aprendiste todo lo que sabes en la facultad?

IVÁN FRANCO FRAGA: No

FERNANDO PEREZ: ¿Eres autodidacta en parte?

IVÁN FRANCO FRAGA: Si, la metodología se va modificando una vez que abandonas la facultad.

FERNANDO PEREZ: ¿Crees que la formación de la universidad dejaba un poco de lado la figuración?

IVÁN FRANCO FRAGA: La universidad no, creo que era más lo que demandaban los estudiantes. Aunque es cierto que los mayores impulsores eran los docentes. Depende de cómo interpretes el temario de una asignatura puedes adaptarlo a la figuración o no. Yo tuve profesores que me animaron a pintar así , otros no creían que fuese propicio seguir por ese camino. La universidad crea “profesionales del arte” –salida laboral, aunque suene a chiste- , no artistas.

FERNANDO PEREZ: De pintores españoles, ¿Antonio López ha sido para ti uno de los referentes? ¿y Eduardo Naranjo?

IVÁN FRANCO FRAGA: A Antonio López lo conoces, inevitablemente, porque es el gurú del hiperrealismo español. Una vez que lo ves quieres ser como él, al menos cuando empiezas porque no conoces a muchos más. A Eduardo Naranjo lo conocí en una exposición que vi en Pontevedra, y me desanimó mucho porque veía imposible pintar así. Quizás al principio uno piensa en el método (pintar lo mejor posible) luego adaptas tus necesidades y tus inquietudes. Un “qué es lo que quiero contar”.

FERNANDO PEREZ: ¿Y de los americanos o europeos actuales?

IVÁN FRANCO FRAGA: el hiperrealismo Norteamericano me llamó la atención cuando pasaban los años en la facultad y vas conociendo algo más que Antonio López. Cuando te encuentras con un catálogo de los norteamericanos te quedas con la boca abierta y no eres capaz de asimilar que eso esté

pintado, pero luego cuando ves más ejemplos piensas que es demasiado americano. Me explico, creo que son muy superficiales. Todo a lo grande, que impresione, pero no hay nada más allá de una “fachada”. Prácticamente no sabemos que sienten de una manera subcutánea. Adoran la presencia. Pero parece que desprecian lo que hay dentro de las personas. Todo es ser popular, publicidad, imágenes canónicas, etc...

FERNANDO PEREZ: ¿Te han influenciado y de qué manera los artistas americanos del fotorrealismo?

IVÁN FRANCO FRAGA: El fotorrealismo es similar al Hiperrealismo. De hecho existe fotorrealismo por L. K. Meisel (Galerista Norteamericano en Nueva York) que fue el que acuñó el término, cerca de los años 60 o 70, al ver que muchos hiperrealistas utilizaban los desenfoques, los tonos grises, etc... lo cual le daba un aire fotográfico, además de utilizar la imagen fotográfica como referente. No es que los hiperrealistas no utilizaran la fotografía, pero los quizás, los mal llamados fotorrealistas se centraban en hacer evidente esa manera “química” de capturar la realidad. La influencia más destacada en mi ha sido Chuck Close. Había algo más que presencia. Se observa en sus retratos y en la evolución posterior. No se auto-complacía pintando cosas brillantes o paisajes.

FERNANDO PEREZ: Aparte de los artistas del realismo, ¿te ha influido algún otro?

IVÁN FRANCO FRAGA: Yo creo, que la mayor influencia que me ha creado un pintor ha sido Gerhard Richter. Tenía profesores en la facultad que me decía que Richter había sido el primer artista conceptual. El pintaba la fotografía, no la imagen fotográfica. Quizás para entenderlo había que bucear en su captación de imágenes como archivo mnemónico al que llamó Atlas. El Atlas es la recopilación de imágenes que va capturando para pasado un tiempo asimilarlos como recuerdos. Llegó a recopilar una barbaridad de fotografías. Y alguna de esas fotografías las pintaba porque tenía una necesidad de llevarlas al lienzo. Pero no por lo que evocara la imagen en sí, sino por lo que es la fotografía. Una herramienta que puede llegar a suplir nuestra memoria. Es algo así como *Cesta si ne pas une pipe* de Magritte o *Una y tres sillas* de Joseph Kosuth. Obras que me han llamado mucho la atención también.

FERNANDO PEREZ: En mi tesis intento establecer una clara diferencia entre el hiperrealismo español y el fotorrealismo americano, ¿te consideras fotorrealista o hiperrealista?

IVÁN FRANCO FRAGA: Tendría que considerarme más fotorrealista que hiperrealismo. Y aunque los dos estilos se aproximan mucho me decanta más por fotorrealista.

FERNANDO PEREZ:¿estas cómodo con alguna de las dos etiquetas?

IVÁN FRANCO FRAGA: No del todo, pero al fin y al cabo, como tú dices, no son más que etiquetas que alguien se saca de la manga para limitar un método o un estilo en el tiempo. Si hay que seguirles el juego...

FERNANDO PEREZ: ¿Es para ti, el hiperrealismo un movimiento en sí?

IVÁN FRANCO FRAGA: Sí

FERNANDO PEREZ: ¿Es un tipo de realismo?

IVÁN FRANCO FRAGA: Sí, por supuesto, es Hiper-realismo. Si el realismo nos puede hablar de ficción, aunque parezca extraño, el hiper-realismo lo exagera, lo lleva a sus extremos, lo enfatiza.

FERNANDO PEREZ: ¿ podría ser una evolución del fotorrealismo? ¿o simplemente es cómo llamamos al fotorrealismo aquí en Europa?

IVÁN FRANCO FRAGA: El fotorrealismo es igual aquí y en la China, lo que pasa es que confundimos cosas o las llamamos de otra manera para diferenciarlas pero siguen siendo la misma cosa.

FERNANDO PEREZ: Según el texto de Santiago Echeverría hay una clara diferencia entre el hiperrealismo español (aunque él lo llama realismo español contemporáneo) y el fotorrealismo americano, ¿estás de acuerdo?

FERNANDO PEREZ: No soy mucho de Santiago Echeverría. Hay anécdotas que le ponen en evidencia. Un ejemplo: En el video del Jurado del último *Figurativas* le dijo a la cara a Gottfried Helnwein , viendo un cuadro de Jaime Valero Perandones, que estaba harto de “cabezas grandes”, ¿A Helnwein? Muy bien. Aunque sí que es cierto que hay diferencias en la manera de pintar, de mostrar lo que se quiere contar, lo que hay en la mente del pintor aparte de su habilidad técnica.

FERNANDO PEREZ: ¿Dónde crees que radican las diferencias?

IVÁN FRANCO FRAGA: En lo que decía más arriba, en lo subcutáneo, en lo que se quiere contar y en la manera de aplicar el método. España es un país de grandes pintores y la herencia es muy rica y variada. Quizá lo que habla Echeverría no sea fotorrealismo en sí, y si realismo.

FERNANDO PEREZ: ¿dónde radicaría esa evolución?

IVÁN FRANCO FRAGA: En nuestra herencia, Velázquez, Goya, Murillo, Zurbarán, podría estar un buen rato.....! Adaptada por, pues por ejemplo, Antonio López o Eduardo Naranjo. Y espero que se pueda ver adaptada por otros pintores. Aunque sigue siendo más hiperrealista que fotorrealista. Yo no me veo en el hiperrealismo español, me veo más en el alemán por su sobriedad quizás. Aunque vivo aquí. No creo que esté definido como tal el fotorrealismo español, sino más bien el realismo español –aunque estos utilicen la fotografía para pintar. A Jacob Collins, volviendo al video de *figurativas*, le parecía extraño que los artistas que estaba viendo pintasen recordando a sus antepasados pictóricos utilizando la fotografía en vez de al natural. Aunque también es cierto que parece que se vuelve a pintar tomando

como referencia una visión más directa del natural. Poco a poco algunos pintores están volviendo al natural. Otros utilizan la fotografía e intentan darle ese aire “al natural”.

FERNANDO PEREZ: ¿Crees que es más complejo el español?

IVÁN FRANCO FRAGA: Sí, por lo que hablábamos antes.

FERNANDO PEREZ: ¿que diferencias podrías destacar entre el fotorrealismo americano con el trabajo que tu realizas?

IVÁN FRANCO FRAGA: A mí no me interesa eso, yo he dejado de lado un poco el método para centrarme en lo que quiero contar. Me interesa que sea fotográfico para enfatizar la idea de simulacro, el engaño enfatizado, relamido incluso, al estilo Richter. Yo pinto las fotografías como elementos de la naturaleza, no las imágenes que contienen en sí.

FERNANDO PEREZ: A simple vista, ¿sabrías distinguir un cuadro fotorrealista de uno hiperrealista español?

IVÁN FRANCO FRAGA: Sí, creo que sí.

FERNANDO PEREZ: ¿Serías un ejemplo de fotorrealismo español?

IVÁN FRANCO FRAGA: De fotorrealismo diría que sí, aunque quizás no esté muy definido. Tiene más personalidad el, vamos a llamarlo, realismo contemporáneo español. Quizás hablaría de una clara diferencia entre fotorrealismo europeo y norteamericano más bien.

FERNANDO PEREZ: ¿Intentas utilizar un lenguaje fotográfico en tu obra?

IVÁN FRANCO FRAGA: Por supuesto.

FERNANDO PEREZ: ¿Fuiste a la exposición del THYSSEN?

IVÁN FRANCO FRAGA: No pude ir

FERNANDO PEREZ: ¿te pareció acertado el nombre?

IVÁN FRANCO FRAGA: Es solo un nombre. No creo que sea trascendente.

FERNANDO PEREZ: ¿crees que es lógico juntar fotorrealistas americanos con hiperrealistas europeos en una misma exposición?

IVÁN FRANCO FRAGA: Depende de cómo enfoques la exposición, no es descabellado. He visto exposiciones donde comparaban un Velázquez con un Bacon, en el Prado.

FERNANDO PEREZ: En tus obras, ¿intentas expresar algo o lo importante para ti es la representación objetiva de la realidad?

IVÁN FRANCO FRAGA: Esta frase lo resume todo en mi trabajo:
"El simulacro nunca es lo que oculta la verdad – es la verdad la que oculta que no hay ninguna. El simulacro es verdadero."
Eclesiastés

FERNANDO PEREZ: ¿Intentas que haya mensaje?

IVÁN FRANCO FRAGA: Aparte del simulacro, intento actualizar los mitos de la antigüedad clásica, héroes y otros iconos traduciéndolos a nuestro tiempo. Puede que la representación de los mitos sea de los mayores simulacros que ha habido. Nadie ha visto a Dios (bueno, depende de la cantidad de alcohol u otra sustancia), sin embargo todos lo reconocemos, sabemos que aspecto tiene.

FERNANDO PEREZ: ¿Has experimentado con la abstracción o el expresionismo?

IVÁN FRANCO FRAGA: Sí, me divertí como nunca y me ayudó mucho con el proyecto pictórico actual. Pero no era lo mío. Eso se sabe.

FERNANDO PEREZ: Para el color, ¿trabajas únicamente con óleo?

IVÁN FRANCO FRAGA: Por ahora sólo óleo, pero me pica la curiosidad el acrílico. Algún día.

FERNANDO PEREZ: ¿Has pintado con acrílico?

IVÁN FRANCO FRAGA: No

FERNANDO PEREZ: ¿Qué tipo de paleta de color utilizas? ¿reducida?

IVÁN FRANCO FRAGA: Tonos básicos, procuro no salir de los magenta o laca geranio, cyan, ocre y mezclarlos en paleta y en el lienzo.

FERNANDO PEREZ: ¿Adecuas la paleta a cada obra?

IVÁN FRANCO FRAGA: Sí, soy un poco esclavo de la imagen.

FERNANDO PEREZ: Por lo que he podido intuir con fotografías de tu proceso, trabajas por capas, pero empiezas en un punto y no continúas hasta que lo acabas; ¿como consigues la valoración global de los tonos de una manera tan acertada sin comparar zonas?

IVÁN FRANCO FRAGA: No sabría decirte. Es algo mecánico, sin reflexionarlo mucho.

FERNANDO PEREZ: ¿Cuántas capas son necesarias?

IVÁN FRANCO FRAGA: En mi caso una.

FERNANDO PEREZ: ¿Utilizas siempre el mismo proceso técnico?

IVÁN FRANCO FRAGA: Suele ser, si

FERNANDO PEREZ: ¿Has probado el escalado o la proyección de diapositivas?

IVÁN FRANCO FRAGA: En la facultad encajaba por proyector. Ahora lo hago con cuadrícula.

FERNANDO PEREZ: ¿Has probado todos?

IVÁN FRANCO FRAGA: No

FERNANDO PEREZ: ¿Utilizas aerógrafo o sólo pincel?

IVÁN FRANCO FRAGA: Pincel

FERNANDO PEREZ: Respecto al soporte, ¿Utilizas DM?

IVÁN FRANCO FRAGA: Sobre lienzo. A veces el lienzo sobre tabal.

FERNANDO PEREZ: ¿La imprimación es la tradicional?

IVÁN FRANCO FRAGA: Sí, Blanco de España, cola de conejo.

FERNANDO PEREZ: has utilizado Liquin alguna vez?

IVÁN FRANCO FRAGA: No

FERNANDO PEREZ: ¿Pintas sobre seco?

IVÁN FRANCO FRAGA: Intento trabajar las zonas en húmedo.

FERNANDO PEREZ: ¿Utilizas algún barniz de retoques para refrescar? ¿añades médium a la superficie seca?

IVÁN FRANCO FRAGA: No

FERNANDO PEREZ: ¿Utilizas veladuras? ¿restregados?

IVÁN FRANCO FRAGA: No

FERNANDO PEREZ: ¿Barnizas las obras una vez terminadas?

IVÁN FRANCO FRAGA: Sí, claro.

FERNANDO PEREZ: Respecto a la luz que utilizas para pintar, ¿utilizas luz natural o fosforescente? ¿qué tipo de tubos?

IVÁN FRANCO FRAGA: Utilizo una luz natural de bajo consumo que se acerca a los 5600k en temperatura de color. Tono azulado. Parecido a lo que emiten los flash, pero con mucha menos potencia.

FERNANDO PEREZ: En una de las partes de mi tesis intento defender el uso de la fotografía como herramienta para la pintura. ¿Por qué crees que la crítica y los académicos están tan en contra de su utilización?

IVÁN FRANCO FRAGA: Todavía no se concretarlo. Hay cosas que no entiendo.

Lo académico tiende a ser conservador ya que este pretende que se conozca lo que ya está estipulado. Eso no es malo, en realidad, pero son muy exigentes con lo establecido. Está bien conocer los estamentos y la reglas que han establecido lo que conocemos como arte hoy en día y como hemos llegado hasta aquí. Hay que conocer cómo funciona algo para luego poder innovar y transgredir. Pero también digo que como se puede innovar si nos anclamos repetidamente al pasado con sus mismas normas y estamentos. No vivimos como antes y por lo tanto no debemos hacer el arte de antes. El dilema de fotografía-pintura lleva mucho tiempo y seguirá. Algunos no lo quieren juntos y otros sí. Yo abogo por la propuesta de Rosalind Krauss y su *campo expandido*, donde no hay diferencias entre disciplinas y lo importante es el resultado de la pieza y lo que nos quiere contar, no el método.

FERNANDO PEREZ: Para pintar el tipo de realismo que haces, es necesaria la fotografía, ¿qué tipo de cámara utilizas?

IVÁN FRANCO FRAGA: Tengo varias:

- Nikon D200 (digital)
- Nikon D90 (digital)
- Nikormat EL (analógico 35mm. de 1976)
- Zenza Bronica (analógico medio formato)

FERNANDO PEREZ: ¿Qué objetivo?

IVÁN FRANCO FRAGA: Tengo muchos pero el fundamental para retrato estaría en un 80mm. f 1/4.

FERNANDO PEREZ: ¿Te gusta pintar del natural?

IVÁN FRANCO FRAGA: Hace mucho que no lo hago, no porque no me guste sino porque no tengo tiempo con lo que hago habitualmente. Para pasar el rato estaría bien, se aprecian mejor los tonos y hay más información, pero no es lo que me interesa.

FERNANDO PEREZ: ¿Le das algún tratamiento a la fotografía con el ordenador?

IVÁN FRANCO FRAGA: Intento dar los tonos que me interesan con filtros y equilibrar las zonas de sombra y luz. No suelo hacer fotomontaje. Los elementos que fotografío en la toma son los que salen en la imagen final.

FERNANDO PEREZ: ¿Interpretas la imagen fotográfica o directamente intentas emular el lenguaje que te da la imagen?

IVÁN FRANCO FRAGA: A veces enfatizo la imagen fotográfica con filtros de Photoshop para que se observe que busco esa estética.

FERNANDO PEREZ: ¿Haces jornada laboral de 8 horas diarias?

IVÁN FRANCO FRAGA: Cerca de las 8 horas, a veces más, otras menos, depende del día.

FERNANDO PEREZ: ¿Cuánto tiempo te lleva hacer un cuadro aproximadamente?

IVÁN FRANCO FRAGA: Depende del tamaño. El último que me llevo tiempo medía 100 x 80 (un año y dos meses). Las últimas que miden 20 x 20 cm. Cerca de dos semanas.

FERNANDO PEREZ: ¿Al año, cuantas obras aproximadamente?

IVÁN FRANCO FRAGA: Este año, con los de 20 x 20 cm. Puede que haga 14 obras.

FERNANDO PEREZ: ¿Cómo ves el panorama actual del hiperrealismo en España?

IVÁN FRANCO FRAGA: Hay mucha gente joven que está pintando, eso ya es importante porque hace unos pocos años, los jóvenes tiraban más por la fotografía y la experimentación en video arte, performance... aunque también es cierto que hay muchos jóvenes pegados al ordenador .

El hiperrealismo como tal creo que va a estar un poco de capa caída ya que la tendencia va a ir hacia lo que está haciendo Alejandro Marco, Ana Barriga, Victoria Iranzo, Daniel Jordán, Jose Carlos Naranjo, etc... te puedes hacer una idea. Figuración sin ser hiperrealista. El hiperrealismo tendrá su huequecito, pero no tendrá mucho protagonismo. Pero vamos, como viene siendo habitualmente. A ver si cambia la cosa. Eso es lo que yo creo.

FERNANDO PEREZ: ¿Es únicamente por la crisis? ¿o tiene que ver también con el rechazo general de la crítica y los comerciantes de arte?

IVÁN FRANCO FRAGA: No creo que sea por la crisis. Es muy fácil echarle la culpa a ella cuando algo va mal. Creo que los principales culpables son los propios pintores hiperrealistas. Parece que no nos cansamos de valorar la composición, la pincelada, etc... así llegamos a floreros muy bien pintados que

no nos aportan nada. Es más un acto de técnico que de artista. El arte es un lenguaje como las matemáticas, este último habla del orden del universo, el arte debe hacerlo de las emociones del ser humano, no de si está o no bien hecho (que no significa que tampoco valga cualquier cosa). Quizá, creando obras con carga emocional, el espectador que las vea se lleve algo a casa, que se sienta tocado por esa obra de arte que le trasmite. Que le cree una pregunta a modo “crucigrama” que necesite ser resuelto, y que el resultado conmueva. No que vea lo bien pintado que está y me doy la vuelta y a otra cosa. Por otro lado también es cierto que hay mucho snob erudito que ni sabe lo que valora ni como lo valora. O que tiene muchos prejuicios o que se siente muy moderno. Así son muchos comisarios y críticos que impiden que esto tenga una pared en la que colgar.

FERNANDO PEREZ: ¿Crees que es por que parecen fotografías?

IVÁN FRANCO FRAGA: No. Creo que es porque hacen malas fotografías.

FERNANDO PEREZ: Gracias Iván

IVÁN FRANCO FRAGA: A ti.