

REVISIONES SOBRE LA FIGURA, EL RETRATO Y EL DESNUDO, A PARTIR DE LOS PINTORES DE LA ESCUELA DE LONDRES*

Fernando García-García
Universidad de Sevilla**

RESUMEN

La Escuela de Londres es el nombre que se ha dado a un heterogéneo grupo de pintores contemporáneos vinculados con la capital británica, en cuyas obras confluyen dos características relevantes: la fidelidad a la pintura como medio indiscutible de creación y el protagonismo de la figura humana como sujeto dominante. A través de las obras de estos autores (Bacon, Freud, Auerbach, Kossoff, Andrews y Kitaj), se aportan elementos de reflexión sobre la vigencia del desnudo y el retrato en la pintura actual. Se establece también un recorrido por algunos cambios fundamentales que han sufrido estos géneros continuamente desacreditados durante la segunda mitad del siglo XX, y se plantean las constantes comunes que permanecen en las obras de otros artistas contemporáneos que han abordado estos temas. Este trabajo trata en definitiva de facilitar un itinerario somero por la actualidad de la representación pictórica del cuerpo. Retrato y desnudo como espacios de expresión y construcción de identidad, como vía de autodefinition del ser humano a través del arte.

PALABRAS CLAVE: cuerpo, identidad, pintura, dibujo.

SUMMARY

«Re-Examining Form, Portraits and Nudes, With The Painters OF The London School». The London School is the name given to a heterogeneous group of contemporary painters linked to the British capital, in whose works two relevant characteristics come together: faithfulness to painting as an indisputable medium for creation and the prominence of the human form as a dominant subject. The works of these painters (Bacon, Freud, Auerbach, Kossoff, Andrews and Kitaj), are used to provide ideas for reflecting on the applicability of the nude and the portrait in contemporary painting. The text looks at some of the fundamental changes that these constantly discredited genres have suffered during the second half of the 20th century, and considers the consistent common elements that run through the work of other contemporary artists that have dealt with these themes. Ultimately, this work attempts to provide a summarised journey through contemporary pictorial representations of the body. The portrait and the nude as sites of identity expression and construction, as means of human self-definition through art.

KEY WORDS: body, identity, painting, drawing.



INTRODUCCIÓN

La figura como tema pictórico ha sufrido una suerte desigual en la sucesión de tendencias artísticas contemporáneas —véase (2)—. Si bien ha permanecido entre sus repertorios, es evidente que no ha gozado, durante toda la segunda mitad del siglo ya pasado, del mismo predicamento hegemónico que en el arte tradicional. Tanto pintura como figura han sido destronadas de su anterior supremacía en la Historia del Arte; su posición indiscutible se ha debilitado.

Sin embargo, algunos artistas han mantenido su atención sobre las cualidades expresivas de la figura como tema y de la pintura como medio (25). El estudio de las obras de algunos de estos autores en torno a los géneros tradicionales del desnudo y el retrato ofrece la posibilidad de acercarse parcialmente a los cambios y las permanencias en la representación pictórica del cuerpo.

ACOTACIONES SOBRE LA ESCUELA DE LONDRES

Los artistas agrupados bajo el término Escuela de Londres se han convertido en un referente en este aspecto; su dedicación a la figura y a la pintura de forma constante (con independencia de las fluctuaciones de las tendencias artísticas dominantes), y la calidad de sus obras, les han otorgado un papel protagonista en este proceso de permanencia y renovación. Si bien no son los únicos que han mantenido esta dedicación, son un buen punto de partida para analizar el retrato y el desnudo en la pintura contemporánea.

La denominación Escuela de Londres¹ obedece a un cliché creado por uno de sus miembros, R.B. Kitaj, que en 1976 acuñó la expresión en su introducción al catálogo de una exposición organizada por el propio artista, y que aglutinaba a ciertos pintores vinculados a la ciudad de alguna forma. *The Human Clay (La Arcilla Humana)* (18) es pues la primera exposición importante que reúne a una serie de artistas que, vinculados a Londres, tienen en común dos aspectos fundamentales: la dedicación a la figura humana como centro de su obra y la fidelidad a la pintura como medio de expresión y continuación de una tradición entroncada con el llamado Gran Arte.

No debe sorprender por tanto que el título escogido para esta primera apuesta común sea tomado de un verso de W.H. Auden en su poema *Carta a Lord Byron*, en

¹ Fecha de entrega versión corregida: 7/11/2007.

² Licenciado en Bellas Artes (especialidad de Pintura). Doctor por la Universidad de Sevilla. Profesor del departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. C/Laraña, núm. 3, Sevilla 41003, España. Teléfono: + 34-954487793. E-mail: fgarciaga@us.es.

³ La mayoría de las fuentes consultadas sobre la Escuela de Londres procede de la documentación facilitada en los Archivos y Bibliotecas de la National Portrait Gallery de Londres, donde se llevó a cabo parte de la investigación de la que se extrae este trabajo.

el cual podemos leer «para mí el tema del arte es la arcilla humana». Ni que en la introducción a su catálogo, Kitaj (un pintor cuyos primeras obras no hacían en absoluto previsible que encabezara un grupo de contravanguardia) escriba: «La cuestión es que en esta pequeña isla hay personalidades artísticas más fuertes, únicas y numerosas que en ninguna parte del mundo fuera del dominante vigor artístico americano. Si alguna de las extrañas y fascinantes personalidades que se pueden encontrar aquí hubiera recibido una parte de la atención y el apoyo internacional reservado en estos tiempos estériles a la vanguardia provinciana y ortodoxa, una Escuela de Londres hubiera podido convertirse en algo más real que la que yo he pergueñado en mi cabeza. Con potentes lecciones artísticas para los de fuera, emergiendo de este lugar antiguo, dispar y tremendamente singular»². Con estos presupuestos, *The Human Clay* aglutinaba a un buen número de autores tan conocidos como Uglow, Hockney o Coldstream, autores³ que posteriormente han coincidido por su compromiso figurativo en diversas exposiciones colectivas.

Por tanto, con el término Escuela de Londres se puede hacer alusión a un amplio abanico de pintores que vinculados a esta ciudad se hacen eco de la pintura figurativa. El término, problemático y denodadamente contestado, tiene no obstante una amplia aceptación, y ha sido usado con posterioridad. En la década siguiente a las primeras opiniones de Kitaj, el término ganó un considerable crecimiento. En 1980, Laurence Gowing (pintor e historiador) aglutina a varios pintores bajo este epígrafe en su artículo *Painters of Fact and Feeling (Pintores del hecho y el sentimiento)*. En 1987, la denominación Escuela de Londres fue utilizada por la Royal Academy para una sección en una exposición colectiva; desde el año 2000, la Tate Britain cuenta con una sala bajo este nombre... Seguir enumerando datos sobre el creciente uso del término⁴ no aportaría más que anécdotas al hecho de que se trata de una expresión ya plenamente aceptada.

² Cfr. KITAJ, Ronald B., *The Human Clay*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1976.

³ La lista de autores participantes en esta exposición es ciertamente curiosa, pues aglutina artistas nacidos a finales del s. XIX con artistas jóvenes nacidos casi a mediados del s. XX, y pertenecientes a diversas tendencias: Michael Andrews, Frank Auerbach, Francis Bacon, Adrian Berg, Peter Blake, Frank Bowling, Olwyn Bowey, Stephen Buckley, Rodney Burn, Richard Carline, Anthony Caro, Patrick Caulfield, William Coldstream, Richard Cook, Peter de Francia, Jim Dine, Sandra Fisher, Lucian Freud, Patrick George, John Golding, Lawrence Gowing, David Hockney, Howard Hodgkin, Allen Jones, R.B. Kitaj, Leon Kossoff, Helen Lessore, John Lessore, Kenneth Martin, Robert Medley, Alexander Moffat, Henry Moore, Leonard McComb, Eduardo Paolozzi, Philip Rawson, William Roberts, Tony Scherman, Peter Schlesinger, William Scott, Colin Self, Stella Steyn, William Turnbull, Euan Uglow, Elizabeth Vellacott, Carel Weight, Maggi Hambling, Richard Hamilton, Nigel Henderson.

⁴ Una constatación más de este asentamiento del término es el título de la colección particular de Elaine y Melvin Merians: «La Escuela de Londres y sus Amigos»: La colección acumula una serie de obras de pintura figurativa británica contemporánea, y la elección de las obras anida entre la definición amplia de Kitaj sobre ese algo común a los pintores figurativos londinenses y la definición restrictiva del círculo de Bacon: Lucian Freud, Frank Auerbach, Leon Kossoff y Michael Andrews. Obras de Freud, Kitaj, Auerbach, Kossoff, Andrews, dialogan a la perfección con otras de Peter



Usada pues de forma desconectada, Escuela de Londres puede convertirse en una expresión vaga y amplia en relación con otros términos como Escuela de París particularmente, dada la impresionante cifra de artistas figurativos que trabajan en Inglaterra. Pero en el centro de la renovación del interés por la pintura de figura humana hay un puñado de artistas que intervienen de forma definitiva en la imagen figurativa durante el apogeo de la abstracción, dándoles la estatura y autoridad de líderes sobre estas inquietudes. Estos pintores, que (citando de nuevo a Gowing) «pasan la mayor parte del tiempo pintando figuras de una u otra manera» (15), muestran una obsesiva fascinación por este sujeto a través del cual revelar los más profundos sentimientos de la existencia humana con paralela disgregación de las modas y fluctuaciones artísticas. Se trata por tanto de una serie de pintores que han encontrado en Londres la posibilidad de establecer un lenguaje propio, que entronca con toda una tradición figurativa, pero que no se limitan a ser la continuación de un estilo concreto.

En el centro de esta amplia Escuela, se encuentran ubicados, con razón o sin ella, los seis artistas que componen el eje de nuestro estudio. Si bien, como hemos visto, el término podría aglutinar a un gran número de artistas que comparten estas características⁵ —muchos de ellos concurren en diversas publicaciones (1, 10, 15, 25, 32, 33)—, estos seis pintores se han decantado como el centro de este grupo de individualidades a partir de varias catalogaciones coincidentes y de exposiciones como *A School of London* (exposición itinerante organizada por The British Council en 1987) o *From London* (3, 26, 27).

Francis Bacon, Lucian Freud, Frank Auerbach, Leon Kossoff y Michael Andrews no forman un grupo con una clara identidad, su trabajo es dispar y con pocos rasgos estilísticos similares. Sin embargo, son los artistas que más fácilmente se identifican con la Escuela de Londres, junto a Kitaj como creador del término. Están unidos por un lazo personal, por un compromiso con la pintura y, sobre todo, por la pintura de figura humana. Su trabajo ha permanecido inalterable pese a los sucesivos movimientos de posguerra, *Abstracción*, *Expresionismo*, *Pop Art*, *Minimal Art* o *Conceptual Art*.

Blake, Hockney, Uglow, John Wonnacott, Paula Rego, Craigie Aitchison, Tony Bevan, Peter Doig, y otros. Todas conviven en esta colección personal, que no cuenta con ningún cuadro de Bacon por la imposibilidad manifestada por la dueña de contemplar el «horror baconiano». Este grado de sinceridad y particularidad coleccionando parece reflejar las ética de los pintores; con su obstinación existencial y determinación de ser «auténtico».

⁵ Como se aprecia en la nota anterior, según ha ido afianzándose la identidad de esta «Escuela», numerosos artistas que no aparecían entre los participantes de *The Human Clay* se han incluido dentro de la misma por la proximidad de sus obras y planteamientos estéticos: artistas como Tony Bevan, A. Arika o Paula Rego están considerados, entre otros, como pintores claramente vinculados a la Escuela de Londres. Muchas de las características que analizamos en este trabajo podrían mencionarse en torno a sus obras, si bien, aun reconociendo su importancia, nos hemos limitado al núcleo de esta Escuela como ejemplares y suficientes para acotar un tema tan amplio y establecer un punto de partida.

Desde luego no son los únicos artistas de posguerra en trabajar con la tradición figurativa y su relación con otros vientos realistas de la pintura inglesa requeriría una investigación especial. Su trabajo representa una clara resistencia a todo academicismo y convención política realista o naturalista, así como a las vanguardias acreditadas internacionalmente. En ciertos aspectos de su resistencia no han estado solos; como hemos comentado existe toda una corriente figurativa resistente que atraviesa la pintura británica, unida a un excéntrico sentido de individualidad, que puede ser visto como una radical oposición a la moda, sin embargo, no debe ser tomado como muestra de un estrecho aislamiento, ni tampoco como un anacrónico y conservador tradicionalismo. Al contrario, entre los pintores agrupados aquí prevalece una aguda conciencia, y una inevitable atención a las ideas y las prácticas visuales dominantes del momento.

Este hincapié en el valor y la intensidad de la experiencia individual es, paradójicamente, lo que aísla a estos artistas y a la vez los mantiene unidos. Una ojeada a estos artistas juntos proclama este hecho, simplemente confirmando la aparente contradicción. Si tienen una característica en común es precisamente su innato y fieramente preservado sentido de la individualidad. No menos paradójico resulta el hecho de que sólo uno de ellos, Leon Kossoff, sea londinense, pues Freud y Auerbach vinieron de niños desde Berlín, Bacon nació en Dublín, Andrews en Norwich y Kitaj en Cleveland, Ohio.

Cada uno de estos pintores disecciona la realidad y la actitud formal de sus modelos instalados en un estilo personal: «expresionista y violento para Auerbach, bañado con el sueño y el misterio para Andrews, coloreado y gráfico para Kitaj, mientras Kossoff parece mucho más atraído por materiales espesos. Francis Bacon estaba interesado por la condición humana, usando el sarcasmo para pintar figuras, mostrándolas siempre retorcidas para expresar angustia y soledad. Contrariamente a la desnudez del alma de Bacon, Lucian Freud parece fascinado por la desnudez de cuerpos y demuestra ser un maestro expresando pura intimidad sin restricciones» (26).

Kitaj declaró en una entrevista concedida a la revista *Lápiz* (29) que «la figura es casi sagrada»⁶, y sin duda la reverencia de cada uno de estos artistas por la representación del cuerpo es el verdadero eje de sus carreras. Todos ellos sin excepción han abordado los dos géneros tradicionalmente ligados al modelo, el retrato y el desnudo, con obsesiva recurrencia, actualizando, revisando y rehaciendo esta relación intensa entre el artista y el sujeto de su representación. Pero sus acercamientos al retrato y al desnudo no siempre han seguido las pautas establecidas y estancas de estos géneros tan antiguos como la historia de Occidente. Desnudo y retrato son temas contestados y casi perseguidos en la actualidad, y precisan cierta contextualización para poder observar la aportación de estos pintores a ambos géneros.

⁶ TORRENTS, Nissa, «Entrevista con Ronald. B. Kitaj: La figura es casi sagrada», en *Lápiz*, núm. 28, octubre 1985, pp. 22-27.



SOBRE LA PERMANENCIA DEL DESNUDO

En un artículo de 1910 titulado «Nude and Naked»⁷, el artista Walter Sickert, uno de los antecesores de mayor influencia en esta escuela⁸, atacaba la práctica victoriana de pinturas de idealizados desnudos divorciados de un contexto realista. Esas imágenes vacías definidas con el nombre de «nudes», comentaba, representan una bancarrota intelectual y artística. Esta práctica era, bajo su punto de vista, la cara más degradada de una larga tradición en Occidente en torno a la pintura del desnudo, cuya maestría era considerada como uno de los más altos logros del arte.

El desnudo ha estado principalmente reservado a los artistas masculinos durante la historia. Hasta el siglo XIX sólo los estudiantes masculinos tuvieron acceso a las clases de modelos en vivo, donde el modelo era un hombre. Las modelos femeninas eran pintadas en privado. Históricamente, el cuerpo femenino había sido representado como pasivo y sumiso, el hombre como activo y energético (23). En el siglo XX los artistas han cambiado esos estereotipos de géneros, y la ambigüedad rodea a menudo la descripción de ambos sexos. El desnudo ha sido además usado para explorar temas sobre mortalidad, deseo, impotencia, exotismo e intimidad.

Esencialmente no hay nada que distinga la «nakedness» de la «nudity»⁹, aunque han sido presentados numerosos argumentos en un intento de hacer tal diferenciación. De acuerdo con lo que el historiador del arte Kenneth Clark escribiera en 1956, estar «naked» es estar desprovisto de ropa, indefensos, mientras que el «nude» es un cuerpo «naked» revestido de arte. La transformación de un cuerpo femenino «naked» en un «nude» artístico representa una transmutación de naturaleza en cultura. Este ejercicio era una especie de acto de purificación, un camino de continencia de todo lo que pudiera ser considerado como placentero e incontrolado en la forma natural (y sexual) femenina.

Las actitudes hacia el desnudo han cambiado desde los años setenta, y con el impacto del feminismo, el desnudo femenino se ha convertido en un campo de batalla, visto por muchos como un objeto de la patriarcal «mirada masculina». Los artistas masculinos tienden a tratar el tema con intención erótica o como objeto de especulación estética, mientras que las mujeres artistas, por otro lado, han reclamado el cuerpo femenino en busca de una nueva consideración cultural. El erotismo

⁷ La cita y parte de estos comentarios están recogidas de la presentación que se encontraba en la antesala de la sección 'desnudo, cuerpo, acción' de la Tate modern, en el año 2000, según el texto de Jeremy Lewison y Matthew Gale.

⁸ Antecedentes inmediatos de estos autores, se consideran la llamada escuela de Euston Road o el grupo de Camden, algunos de cuyos miembros han sido sus maestros durante su aprendizaje académico. Véase Dawn Ades, Andrew Causey y Judith Collins, *Brithis Art in the 20th Century: the modern movement*.

⁹ Empleamos los términos ingleses 'naked' y 'nude', por no haber una traducción directa al español que acote tan concretamente sus diferencias (acaso podríamos encontrar cierto paralelismo entre 'desnudo' y 'en cueros', pero el desnudo del castellano es mucho más ambiguo en este uso), además de ser dos términos bastante familiares en nuestro ámbito.

es ahora a menudo investido de ironía o es deliberadamente objeto de confrontación. El cuerpo se ha convertido también en un lugar para la investigación biológica, sociológica, política y psicoanalítica.

Como advierte E. Lucie-Smith (22, 23), puede parecer sorprendente que el tema del desnudo haya permanecido como objeto en el arte contemporáneo, pero tras cierta reflexión este hecho aparece como inevitable. El arte moderno es el producto de una fragmentación cultural. Desde hace tiempo no compartimos puntos de referencia comunes, ni la religión, ni una educación común de fondo. Cuando el artista se dispone a pintar el ser humano, debe pintarlo despojado de todo lo que no sea su común denominador, que es, desde luego, el cuerpo humano desnudo. Al mismo tiempo, la modernidad ha hecho más difícil el proceso de descripción. Cézanne hizo del acto de la percepción un proceso de continuas dudas y titubeos, y el cubismo completó esta tarea. El cuerpo desnudo ha perdido su tradición unificadora de formas y conceptos convencionales, y se encuentra en una extraña situación de revisión constante.

No obstante, numerosos pintores han retomado este género a uno y otro lado del Atlántico. Cuando un artista elige hoy mostrar un desnudo de una forma naturalista, adherirse a la convención naturalista es una decisión perfectamente consciente y llena de implicaciones en uno u otro sentido.

Los artistas que más claramente indicaron el camino en que se iba a desarrollar la pintura del desnudo en el siglo XX fueron, según Lucie-Smith (22), Degas y Gauguin. Degas, con sus mujeres aseándose ajenas al observador, parte de una aceptación del mundo tal como es en su momento, y las observa sin ningún tipo de trascendencia espiritual, como cualquier otro «animal». Uno de sus más devotos fieles es Kitaj, que en una serie de desnudos al pastel intenta recuperar el sentimiento y la forma de expresión directa de Degas, con la intención de aplicar la tradición histórica de Ingres y David a la realidad cotidiana sin la intrusión de ningún tipo de retórica.

EL CUERPO DESNUDO DESPOJADO DE MORAL

La desnudez aceptada como tal sin velados tratamientos históricos o míticos ya se atisbaba en obras de Ingres como el *Baño turco*, y su capacidad transgresora se evidencia desde los trabajos de Courbet (*El origen del mundo*), o de Manet con su *Olimpia*. En Degas se conjugan estas tendencias como punto de partida de una visión del desnudo como objeto de contemplación sin eufemismos morales o religiosos, admitiendo explícitamente la carnalidad, la transitoriedad y los componentes sexuales del desnudo.

Degas es también el que ayuda a la educación de nuestra mirada a aceptar las distorsiones de Bacon en los mismos interiores enajenados. Bacon comparte con Degas (a pesar de su distancia en el tiempo) una visión amarga de la humanidad, tanto como comparten la fascinación por retratar esa humanidad desprovista de todo artificio. Los cuerpos de Bacon son despojos orgánicos en el límite de su configuración humana, resultan agónicos como los masajes de pintura de Auerbach y



Kossoff. Un sentimiento existencialista se vierte sobre estos cuerpos representados, como lo hiciera en los textos de Artaud, que tanto recuerdan a las pinturas de estos autores. «Soy un hombre por mis manos y mis pies, mi vientre, mi corazón de carne, mi estómago cuyos nudos me acercan a la putrefacción de la vida»¹⁰.

Otro elemento de la violencia de las imágenes de Bacon son las distorsiones. Distorsión, fragmentación y aislamiento forman parte de los resultados de su continua batalla contra lo ilustrativo. Sus distorsiones se han calificado a la ligera como expresionistas, pero esta expresión de la agitación interior y de la angustia tiene poco que ver con descontrolados gestos expresionistas, tanto el azar como el control forman parte del camino de Bacon. Desde finales de los años cincuenta la mayor preocupación del artista era lo vulnerable de la condición humana y la soledad del hombre, y así lo reflejaba el aislamiento de sus personajes en el espacio. En la oposición entre los personajes carnales y desgarrados y los espacios fríos y precisos se encuentra el límite entre la artificialidad y la animalidad. Bacon encierra el drama en la sofisticación del control ambiental de la escena, lo cual más que suavizarla realza el patetismo de la descomposición de los personajes.

Freud también comparte generalmente esta sensación de aislamiento y desolación en sus desnudos, junto al obsesivo control de la obra. Concentrado en el pequeño espacio de su estudio, casi siempre con una composición en la que los cuerpos se encuentran a los límites del cuadro, se propicia la intromisión del espectador en la escena por la propia proximidad. La materia pictórica se hace, en un alarde de dominio plástico, pura carne «mal trinchada», como se ha descrito en alguna ocasión, y esa carnalidad milagrosamente pictórica (pues es pura pintura y es pura carne) es la que hace preguntarse por el alma del sujeto, a veces parece que la desnudez implacable ha llegado a desvestir al modelo también de su alma. Freud «pinta la proximidad: la sensación de estar junto y en intimidad, junto y fascinado»¹¹. Para Freud lo concreto es mucho más interesante que la generalización, lo más verdadero es el hecho desnudo, no sólo la apariencia, sino esa desnudez a la que sólo podemos tener acceso desde la interpretación. Para este artista la grandeza de la pintura se encuentra en que la representación puede convertirse en algo más remarcable que el propio sujeto que la ocasiona, y ser más memorable y contener una verdad mayor que ningún contenido poético o simbólico. Las imágenes de sus sujetos no se prestan a la fantasía ni a la especulación. Un contenido no simbólico, sino casi orgánico que enfrenta al espectador a su intromisión en una atmósfera donde se produce una verdadera conjunción vital; pues la comunicación de sensaciones se convierte en una relación cerrada entre el pintor, el modelo (o la presencia que provoca el cuadro) y el propio espectador, empujado como «voyeur» al interior de la escena.

¹⁰ ARTAUD, «Fragmentos de un diario del Infierno» (1926) en *El Pesanervios*, Madrid, Visor Libros, 1992, p. 84.

¹¹ Véase FEAVER, William, «Lucian Freud: la vida convertida en arte», en Lucian Freud. Londres, Barcelona, Tate Publishing, Fundación La Caixa, 2002, pp. 13-53.

Fuera de la Escuela de Londres, como ejemplo que apunta hacia esta corriente en el desnudo contemporáneo, las obras del americano Eric Fischl (4) ofrecen también ese componente de «voyeurismo» indolente y carente de trascendencia. Fischl es uno de los más representativos artistas americanos que a través de su pintura, de una factura tradicional, aparece con fuerza durante la restauración figurativa de los años ochenta. Su actualidad se encuentra en el tratamiento de los temas, generalmente grupos desnudos que suponen una celebración hedonista de vacaciones veraniegas (como en su obra, *El barco del viejo, el perro del viejo*, 1982). Por otra parte, también en este tipo de cuadros y en otros de forma más explícita juega con una clara atmósfera sexual, con cierto gusto por el tratamiento de temas tradicionalmente pecaminosos, tabúes abordados desde la óptica «voyeurista». Pecado, iglesia y confesión o hedonismo nudista son los conceptos que habitualmente maneja este artista, con una correcta resolución plástica de ambientes que por cotidianos reflejan en ocasiones una tendencia hacia cierta estética Kitsch de origen Pop. Una suerte de mirada amoral que resulta inquietante cuando se adentra en temas sórdidos de una intimidad manifiesta. Su relación con el antecedente de Degas se descubre en la posición que adopta como observador, en los temas tratados, e incluso en el aspecto casual y fotográfico de sus composiciones.

EL DESNUDO COMO METÁFORA DEL SER HUMANO Y SU RELACIÓN CON EL MEDIO

En el otro extremo de la dirección marcada por Degas, Gauguin convirtió sus pinturas de desnudos en un símbolo de la libertad, en un ideal bárbaro del Edén, contra la complejidad de la «civilización». No niega los componentes físicos y sensuales sobre la idea del desnudo, pero se aparta de la visión directa de un cuerpo concreto, para convertir el desnudo en un elemento metafórico, que simboliza a la propia especie humana en busca de un ideal (22). Sustituye los antiguos mitos que vestían a los desnudos pero establece un nuevo discurso con el desnudo como representación de un concepto amplio de humanidad, no como traslación directa de una mirada sobre un cuerpo concreto.

El desnudo ideal, clásico o expresionista¹², que no trata de establecer una mirada directa a un cuerpo concreto, como en la vertiente de Degas, se convierte en cualquier caso en una representación alegórica de las relaciones entre el cuerpo común que representa al ser humano y el entorno que lo envuelve. Para Gauguin o

¹² Durante el siglo xx, el desnudo sufre también una constante oscilación entre el clasicismo y su opuesto. Aunque Matisse es en ciertos aspectos el mayor discípulo de Gauguin, siempre tiene presente un acusado sentido de equilibrio y orden que contradice a su predecesor. Picasso, con su capacidad para asumir lenguajes, se convierte tanto en un «voyeur» como en un restaurador de los lenguajes «primitivos», y sus deformaciones manifiestan esta ambigüedad entre el clasicismo y una pintura expresiva. El opuesto expresionista podemos encontrarlo más claramente definido, por ejemplo en la serie de mujeres pintadas por de Kooning, donde el autor expresa, en términos absolutamente espontáneos, el poder de la sexualidad a la vez que la fascinación por su capacidad creadora y destructora.





incluso para Cézanne en sus *Bañistas*, el desnudo se asociaba en gran parte con el ideal del contacto humano con la naturaleza, pero la pintura contemporánea ha retomado el desnudo anónimo en relación con otros entornos más inhóspitos, que hablan de la artificialidad contra la naturalidad. Dentro de los pintores de esta Escuela, quizá sea Kitaj, con obras como *Western Bathers* (1993-4) o *Women and Men* (1991-3), el que más se acerque a ese tratamiento metafórico del desnudo. De la misma manera que se acercara a Degas en sus series de desnudos al pastel, también participa de esta vertiente: reutilizando composiciones recurrentes de la historia del arte (véase 35) coloca sus personajes desnudos en ambientes descontextualizados, convirtiendo la escena en una metáfora sobre relaciones sociales y sexuales. Los cuerpos que representa no se limitan a entornos naturales o ideales, sino que se sitúan en espacios sofisticados llenos de referencias culturales. Entornos más ligados a lo urbano y a decorados cinematográficos, quizá herencia de sus orígenes como pintor vinculado al *Pop Art*.

David Hockney, un pintor también fronterizo, asociado en ocasiones a la Escuela de Londres, pero catalogado habitualmente dentro de una estética pop, retrata en obras como *Sunbather*—véase en (22)— tanto un ambiente como una idea, el ambiente del sur de California y la idea del hedonismo relajado. Hockney juega con los convencionalismos formales para hacer contrastar la monumentalidad de la figura desnuda con la claridad del agua simplificada, artificial. Entornos artificiales que también aparecen, por ejemplo, en los desnudos de Wesselmann, pintor arquetípico de la era Pop. Sus obras proponen una objetualización de la sexualidad femenina en forma de «pin ups», convirtiendo el cuerpo femenino ideal en un objeto de consumo más, rodeado de un entorno también formado por objetos de consumo.

La oposición entre el desnudo y los ambientes urbanos forma parte de una corriente amplia en el arte contemporáneo que no se limita a la pintura. En las fotografías de multitudinarios desnudos del artista-fotógrafo Spencer Tunick la marea de cuerpos se relaciona como una masa con su entorno inmediato, a veces de forma cálida volviendo al mito de la relación cordial con la naturaleza, y a veces de forma hostil, oponiendo la carnalidad de los cuerpos a la frialdad artificial del asfalto o de la arquitectura. En estas fotos ocurre un fenómeno interesante, pues son cuerpos presentes, concretos y expuestos a la mirada directa de la cámara, pero su número, la acumulación masiva de individuos, hace que esa individualidad se diluya, y ese conjunto de individuos se transforme de nuevo en metáfora de la especie, por su anonimato. Si en los desnudos de Gauguin o Cézanne se establecía una especie de metáfora sobre la identidad entre cuerpo-carne-naturaleza, en las obras de Kitaj, Wesselmann y Tunick, el ideal se invierte y se enfrenta el cuerpo a su cualidad como objeto o a su antagonismo con el medio, pero en todos la identidad individual desaparece en función de la identificación común.

DESNUDO, SEXO Y CULTURA

Estas dos vertientes, el cuerpo concreto objeto de la mirada directa, y el cuerpo como metáfora de la especie, como identidad común, son dos campos



permeables cuando se aborda una de las cuestiones indisociables del género: el sexo. La mirada directa y sin disfraces de Courbet y Degas al cuerpo sexuado y explícito «desnudaba» a las imágenes de su condición alegórica. Sin embargo, la sexualidad humana es tanto un factor de identidad común como un producto cultural lleno de convenciones y tabúes. La condición de entes sexuados nos iguala como especie, pero las convenciones sobre la sexualidad también son un recipiente de discursos socioculturales y que los artistas contemporáneos se han encargado de subvertir. El sexo, una función fácilmente identificable con lo natural, lo inmediato y lo común, es también fuente de construcciones específicas de identidad colectiva, donde entran en juego estereotipos sobre la raza, el género, la privacidad, la perversión o el control de la procreación. El desnudo contemporáneo es a menudo provocador, no sólo porque muestre explícitamente el sexo ajeno a una justificación histórica o mitológica, sino porque ataca directamente a los convencionalismos igualmente ideales de la concepción social de la sexualidad y el erotismo. Pinturas como los desnudos fundidos en escenas violentas y claramente sexuales de Bacon, o los temas pretendidamente morbosos de Fischl, enlazan en este sentido con el tratamiento de la obra fotográfica de Malppllethorpe, Andrés Serrano, Jeff Koons, Cindy Sherman¹³ o con los montajes escultóricos de los hermanos Chapman.

Sea desde la óptica inmediata y cotidiana o desde el discurso general que usa el cuerpo como excusa común, el desnudo ofrece siempre dos aspectos recurrentes que permanecen en la plástica contemporánea: su más o menos evidente referencia sexual y una cualidad opuesta a la del retrato, que tiende a dotar de cierto anonimato al cuerpo representado despojándolo de las marcas individuales que ofrece la indumentaria.

El desnudo es pues una forma recurrente de aludir a dos temas fundamentales: la homogeneidad anónima del ser humano, es decir, la identidad común como especie que se ha usado como forma de recrear paraísos naturales ideales, o como enfrentamiento con un medio artificial; y por otra parte la vertiente que hemos mencionado apoyándonos en la obra de Degas, en donde el artista mira sin velos de idealidad cuerpos de carne y hueso, una óptica que devuelve a los «nudes» su condición de «naked», y en los que habitualmente, a través de su componente «voyeurista», se establece cierto sentido de provocación y trasgresión de los tabúes sobre el sexo.

Sin embargo, no todos los pintores de la Escuela de Londres pueden contemplarse bajo estas afirmaciones generales del desnudo. Si bien la obra de Bacon y Kitaj se ciñe en ocasiones a estos parámetros, la mayoría de ellos ha recurrido al desnudo en sus obras desde una tercera posibilidad que convive con las anteriores pero que rompe fundamentalmente con ese principio del anonimato. Los escasos desnudos de Michael Andrews apuntan con sus iniciales al sujeto representado con nombres y apellidos (*Retrato de J.K.*, 1968-9) (34). Auerbach (21) y Kossoff (17) han trabajado durante años con los mismos modelos, existe una necesidad de empatía

¹³ Véase la interesante serie de artículos editados por varios autores bajo el epígrafe «Arte y transgresión social», en *Lápiz*, números 139-140.

entre modelo y pintor para que se pueda cumplir el condicionante de establecer un conocimiento profundo de la persona representada. Para Auerbach y Kossoff, el hecho de que uno de sus modelos habituales deje de posar para ellos supone un acontecimiento casi luctuoso, puesto que necesitan ese sentimiento de familiaridad para poder llegar a la identificación profunda de la realidad que pintan.

Pero seguramente sea en la obra de Freud (7, 16, 20) donde este aspecto es más evidente. A pesar de su mirada directa y sin pretensiones morales, sus desnudos no son casi nunca modelos anónimos observados desde fuera, ni trasunto de un discurso general. Los modelos de Freud son personas conocidas, amantes, hijas, amigos, familiares, que se prestan a su escrupulosa observación. El tratamiento de sus pinturas toma el cuerpo como la manifestación integral de la persona que tiene en frente, desnudarlos es una forma de acercarse y conocer a ese individuo despojado de todo artificio de identidad construida, pero desde la confianza de una esencia de verdadera identidad que puede emerger de una observación rigurosa. Los desnudos de Freud son realmente una peculiar forma de retrato biológico, un intento de penetración en la esencia desde la observación incisiva. «Le interesa más lo que ocurre dentro de sus cabezas, afirma, que la manera en que sus cuerpos reflejan la luz. Esto puede parecer una afirmación curiosa, ya que por lo general sus modelos muestran una expresión indiferente, resignada, neutra. Pero el gran logro de Freud es pintar la carne con la misma intensidad que si estuviera pintando una cara, en contraste con Bacon, que había tratado de pintar la cara como si sólo fuera carne. Algunas veces, como si intentara subvertir el cuadro *Viol* («Violación») de Magritte, de 1934, en donde la cara de una mujer se transpone con su anatomía sexual, los torsos estirados, en posición supina, de las mujeres de Freud, parecen adoptar rasgos faciales. La carne está verdaderamente cargada de personalidad»¹⁴. Los desnudos de Freud, como en gran medida los de la mayoría de sus compañeros, son realmente retratos «extendidos» (7). Su compromiso es con el sujeto que hay frente a ellos, su conocimiento íntegro y sin aditamentos superficiales es el motor de la obra.

Esto nos sitúa ante la segunda cuestión de estudio.

LA ACTUALIDAD DEL GÉNERO RETRATÍSTICO

«Clement Greenberg lo sentenció: ‘Si existe algo en el arte que nunca más se pueda hacer, es un retrato’»¹⁵. En contra de esta categórica afirmación varios artistas han hecho del retrato el eje de su obra. En un acto autodisciplinado de pura rebelión, los artistas de la Escuela de Londres se unen a otras tendencias que han revisado

¹⁴ COHEN, David, «Formas espléndidas, vivas y ambiguas’. Seis pintores de la Escuela de Londres», en CALVOCORESSI, Richard, COHEN, David y BERNARD, Bruce, *From London*, Barcelona, The British Council, Scottish National Gallery of Modern Art y Fundació Caixa de Catalunya, 1995, p. 30.

¹⁵ Citado por VICENTE, Mercedes, en «Reinventar el retrato», en *Lápiz*, núm. 145, julio 1998, p. 43.



el género retratístico contra esta «prohibición dogmática». Sin duda, la afirmación de Greenberg guarda relación con el relevo de la fotografía ante las necesidades del retrato. «El retrato fotográfico como otros géneros fotográficos ha tendido a seguir los estilos y las prácticas habituales de la pintura, pero en materia de escala y presencia física y estética se puede apreciar ahora cómo no ha conseguido desplazar totalmente la supremacía del retrato pintado como forma de arte»¹⁶. ¿Pero por qué esta permanencia, para qué acudir a un pintor hoy en día para que realice un retrato? (5) «De las funciones tradicionalmente asignadas al retrato, la documental (entendida como plasmación de unos rasgos físicos), e incluso la sentimental (evocación de un ser querido), han sido ampliamente asumidas por la fotografía. Sin embargo, el lienzo sigue pareciendo el soporte idóneo para trascender la apariencia o realzar el estatus del retratado. No es que la fotografía sea incapaz de cumplir tales funciones, pero la sociedad tiende a otorgar al pincel un valor adicional que se resiste a conceder a la máquina. De entrada, el retrato pintado otorga al retratado reconocimiento social con independencia de su identidad u ocupación, y ante el retrato de un individuo, cabe siempre la duda de si fue retratado por su relevancia, o si le concedemos ésta por estar retratado. Pero además, la fotografía ha liberado al retrato pintado de ciertas ataduras y le ha impelido a ir, más que nunca, más allá de la mera fijación de unos rasgos físicos, obligándole a intentar captar también la esencia del retratado»¹⁷. Reconocemos aquí con mayor fuerza que en ningún otro género dos de las posibilidades de pervivencia de la pintura, es decir, la concepción elitista del cuadro, y la posibilidad de la pintura para indagar en el conocimiento de la esencia y evidenciar aspectos no visibles de forma superficial. Por una parte la consideración de la pintura como objeto sagrado de veneración que se traslada al icono, y por otra la vertiente más emparentada con un lenguaje expresivo, como forma de acercamiento a la verdad del sujeto; su verdad psicológica frente a su construcción arquetípica superficial, tal y como apreciamos en la obra de los autores que estudiamos.

Se podría hacer un seguimiento de las aportaciones del retrato a la pintura de la segunda mitad del siglo XX tomando como ejemplos tres líneas de trabajo: esa vertiente indagatoria y expresiva que asociamos con los pintores de la Escuela de Londres, por una parte; por otra, el retrato que se vierte hacia el icono como elemento arquetípico y que podría ejemplificar los retratos del Pop con Warhol a la cabeza; y una tercera línea que podríamos encarnar en otro notable reinventor del retrato contemporáneo, Chuck Close. Cada uno de ellos enfatiza una vertiente diferente del retrato que toma protagonismo sobre sus otras cualidades: la Escuela de Londres sobre *la inmediatez del acontecimiento y la cercanía* como conocimiento del modelo, Warhol sobre «el icono» como investidura de identidad construida, y Close sobre *la superficie pictórica* exenta que acaba adquiriendo significado desde la

¹⁶ Cfr. GIBSON, Robin, *The portrait now*, Londres, National Portrait Gallery, 1993, p. 9.

¹⁷ FALOMIR, Miguel, «Cortés y el retrato como opción estética», en *Cortés. El Retrato Como Problema Pictórico*. Madrid, Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deporte del Ayuntamiento de Madrid, 2003, p. 12.

propia imagen final. Tan distantes en sus concepciones, estas tres vertientes ofrecen numerosas pistas sobre la consideración que los artistas han aportado al retrato en nuestros días. Tres formas que comparten la representación del individuo, pero que condicionan incluso la elección del sujeto representado.

Según Gadamer (9), lo que diferencia al retrato de cualquier otra pintura en la que se haga uso del modelo es su carácter de ocasionalidad. En el retrato, «lo que se representa es la individualidad del retratado», ésa es la ocasión que determina el resultado por encima de cualquier discurso generalizador que pueda aparecer en cualquier otro tipo de composición de figuras humanas. En otras pinturas de figura que no obedecen al género del retrato, el reconocimiento de la identidad de los modelos distorsionaría el discurso que el artista quiere imprimir a la obra. Esta posibilidad anónima y generalizadora que hemos visto como elemento recurrente en ciertos desnudos y que tiende hacia la alegoría pictórica, si bien aparece en algunas obras de Andrews, Bacon o Kitaj, que sí han realizado composiciones con modelos no reconocibles, es casi impensable en las obras de Freud, Kossoff y Auerbach. Precisamente los pintores de nuestro estudio que son incapaces de trabajar a partir de fotografías, los más alejados de la idea, y los más apegados a la observación empática del modelo. De ellos se podría decir en cierta medida que sólo realizan retratos, puesto que precisan de la vivencia inmediata del acontecimiento que describen.

EL RETRATO COMO INDAGACIÓN SOBRE EL SUJETO

Esta necesidad de profundizar en la experiencia inmediata del retratado ha dado lugar a un tipo de retratos casi inexistente antes del siglo xx (12), el retrato de personas cercanas al artista como centro de su obra. Es éste un tipo de retrato que parte de la intención de conocimiento de la persona inmediata, y que difiere por completo de la práctica habitual del retrato de encargo. Con las personas cercanas como modelo el artista abraza una posibilidad de libertad en su indagación que generalmente se encuentra coartada en el retrato de encargo. En este tipo de obra el artista no está condicionado por aquello que el sujeto espera ver en una obra dedicada, hasta cierto punto, a confirmar su auto-imagen. Con esta condición rota, el artista puede aspirar al conocimiento y representación de una persona concreta sin el difícil equilibrio que supone tener el «patrón» como receptor de su propia imagen. Esta posibilidad les permite crear su propia apuesta artística desde el acontecimiento inmediato del retrato, dominando en ella la creación personal sobre las restricciones de los convencionalismos sociales.

Pocos artistas han elevado el retrato social a la altura de forma artística, dentro de la tradición inglesa Sargent y Graham Sutherland son ejemplos extraordinarios; artistas jóvenes continúan haciendo retratos de encargo¹⁸, pero muchos de

¹⁸ Cabe destacar el constante ejercicio de renovación del retrato que se viene realizando a partir del concurso anual de la National Portrait Gallery de Londres, el BP Portrait Award, donde



los grandes pintores figurativos contemporáneos se han adherido al conocimiento y la intimidad que proporcionan los retratos de amigos cercanos y familiares, y como Bacon, Andrews y Freud, sólo ocasionalmente han sido persuadidos para aceptar un encargo de un retrato de un patrón o una figura pública¹⁹. La colisión que existe entre los intereses del retratado por encargo y los del pintor cercena cierto grado de libertad que molesta a los artistas. Un caso extremo de esta lucha por mantener la supremacía de la personalidad del autor es el enfrentamiento que se ha dado recientemente con el encargo a Freud de un retrato de la reina Isabel II de Inglaterra. El duelo entre estos dos viejos «leones» ingleses, cada uno instalado en su esfera de poder ha sido titánico incluso en la elección del espacio donde había de ser pintado el retrato. Freud tuvo que aceptar pintar el retrato en Buckingham Palace, en lugar de hacerlo en su estudio, que es el espacio de la mayoría de sus obras; también tuvo que negociar el número de sesiones de pose, que terminaron siendo cuatro, un número mayor que las dos que pretendía Su Alteza Real, pero mucho menor que el que Freud hubiese deseado. El fruto de este duelo es un retrato inconfundible de Freud, pero que rompe con todos los artificios convencionales de los retratos reales. El resultado, a pesar del atributo inconfundible de la corona de diamantes, parece mostrarnos la imagen de una mujer vieja y cansada, en lugar de una poderosa monarca con su iconografía habitual de grandeza y plenitud.

Ésta es una crítica común, los retratos contemporáneos tienden a parecer «sombrios y depresivos»²⁰. Lo que se atisba bajo esta crítica es que, como en el de la reina, los retratos contemporáneos no siempre responden a las expectativas del potencial espectador. Para la mayoría de los artistas que estudiamos aquí, familia y amigos no son sólo modelos siempre presentes, cada uno tiene un rol central, pasivo sin embargo, dentro de aspectos importantes para el trabajo y la vida del artista; por lo que el interés del retrato no está dirigido a una creación de identidad social aceptable, sino que forma parte de un proyecto personal que en gran medida supone un autorretrato conceptual del artista.

«El autorretrato es de una forma u otra una parte integral del arte contemporáneo»²¹. La fijación por lo inmediato, la ausencia de modelos y el afán de autoconocimiento o auto-registro en el transcurso del tiempo han sido tradicionalmente, en nuestra cultura humanista del individuo y en nuestra tradición romántica del genio artístico, el motor de este subgénero retratístico (28). En el mundo contemporáneo, cuya historia del arte se ha escrito con un Yo mayúsculo, como apuntaba Wilde, el autorretrato se ha convertido en un ejercicio recurrente. La intimidad, el narcisismo del artista y los discursos sobre la identidad han dado lugar a múltiples

numerosos artistas jóvenes demuestran cada año la inagotable vigencia del género con apuestas de gran calidad. Véase el catálogo recopilatorio del concurso: GAYFORD, Martin, *BP Portrait Award 1990-2001*, Londres, NPG, 2001.

¹⁹ Cfr. GIBSON, Robin, *The portrait now*, p. 29.

²⁰ Cfr. GIBSON, Robin, *op. cit.*, p. 55.

²¹ *Ibid.*, p. 81.



variaciones sobre este tema con resultados memorables. Kitaj ha introducido su autorretrato dentro de sus complejas composiciones alegóricas a modo de actor o espectador, Bacon nos ha mostrado su imagen melancólica y desgarrada (19), Andrews (6) se mantiene como observador ausente en sus escenas familiares o en retratos de grupo, también de forma aislada, y Freud ha realizado algunos de los autorretratos más impactantes de los últimos tiempos, como el autorretrato desnudo de *Pintor trabajando, reflejo* (1993) —véase (7)—.

Desde los autorretratos de Durero y Rembrandt, ninguna época había contemplado una obsesión tan constante por el autorretrato como la contemporánea. Muchos artistas lo han convertido en el motivo principal de su obra personal: algunos, siguiendo la estela de Vang Gogh, lo han tomado como una necesidad compulsiva de auto-reconocimiento; otros, como Stanley Spencer, lo han convertido en el rol central de los elementos autobiográficos de su obra; por último, en un compromiso entre el narcisismo y la auto-negación, desde Duchamp a Sherman, Koons o Morimura, el autorretrato (fotográfico en estos casos) también se ha tomado como parte esencial de los discursos sobre la construcción-disolución de identidad.

De alguna manera, toda obra personalista y sin las restricciones impuestas por el encargo puede interpretarse como un autorretrato en el sentido amplio del término. Otra práctica constante en el siglo XX, que también enlaza con ese componente autobiográfico, es el uso de artistas como modelos para sus colegas. Son retratos que parten de una intimidad pero que en algunos casos acaban convirtiéndose en iconos de los personajes que representan, una vez que el artista-modelo ha adquirido reconocimiento. Se trata de un ejercicio habitual entre los pintores de esta escuela (31), que remarca su condición de camaradería pese a su manifiesta individualidad. Kitaj en particular ha pintado un número de composiciones memorables en torno a amigos artistas y escritores, ha retratado como personajes alegóricos a Bacon y Hockney, entre otros; Bacon retrató en varias ocasiones a Freud y al fotógrafo John Deakin; Freud ha pintado con aire de desconsuelo existencialista al pintor del Soho John Minton y a su amigo Bacon, a Auerbach con aire tímido y concentrado y a Andrews en una pose relajada junto a su esposa; Andrews, por su parte, inmortalizó a Tim Berhens y a Deaking, y realizó la famosa composición de una reunión de sus amigos en *The Colony Room*. Este género, acaso incestuoso, quizá sea una consecuencia del receso del retrato de encargo, pero es sin duda un terreno extremadamente fértil para el arte contemporáneo.

Incluso Chuck Close (30) ha hecho de este tipo de actuaciones la parte más importante de su obra. «Sus enormes retratos o ‘cabezas’, como prefiere llamarlas Close, de familiares y amigos, anónimos en su día, se han convertido con los años en un visionario panteón de los artistas plásticos americanos contemporáneos»²². El hecho de que un retrato que parte de la intimidad del artista se convierta en icono de un personaje conocido incurre en una paradoja que nos habla de la segunda vida

²² VICENTE, Mercedes, «Reinventar el retrato», p. 43.

de la imagen. La imagen que una vez construida se emancipa de las intenciones de su autor y manifiesta sus cualidades propias.

Una vez concluida esta posibilidad de establecer un conocimiento profundo del modelo como motivo para la creación personal del autor, el retrato contempla una segunda característica, una cualidad transformadora de la imagen sobre el modelo que sirvió de referente. «En cuanto estas representaciones determinan la imagen que se tiene de él, (el modelo) acaba por tener que mostrarse como se lo prescribe el cuadro. Por paradójico que suene, lo cierto es que la imagen originaria sólo se convierte en imagen desde el cuadro, y sin embargo el cuadro no es más que la manifestación de la imagen originaria»²³. Un ejemplo ilustra esta afirmación: el artista del performance Leigh Bowery realizaba espectáculos nocturnos llenos de artificio; el disfraz, el travestismo y el simulacro eran la esencia de sus actuaciones. Sin embargo, Freud lo retrató en numerosas ocasiones desnudo —véase en (7)—, con especial atención a lo excesivo de su cuerpo obeso y gigante. En los cuadros de Freud, se ofrece una imagen de Bowery de pura arquitectura carnal, una imagen que se muestra opuesta al artificio asociado con las apariciones públicas del modelo. Bowery ha declarado que a partir de esos cuadros su valoración de su propio cuerpo ha cambiado, una anatomía que le disgustaba ha adquirido un nuevo valor ante sus ojos²⁴. El cuadro ha aportado una nueva imagen al modelo, siendo el modelo sin embargo el que aparece fielmente reflejado en la imagen.

EL RETRATO COMO ICONO

Esta posibilidad de construcción de identidad que venimos comentando se hace especialmente presente en el retrato, la imagen no sólo refleja, sino que reconstruye al ser que se hace presente en ella. La imagen exenta se convierte en icono, un icono que aporta un incremento del ser (9) al modelo original. Cuando el artista trabaja con un icono previo en lugar de hacerlo desde el modelo original, este incremento se duplica, convirtiendo a la imagen resultante en un continente de ideas arquetípicas que idealizan cada vez más al personaje, ya hiperreal. Éste es el proceso que advertimos en los retratos de Warhol. Las *Marilyn* o el *Che* de Warhol nunca dejarán de ser una representación de Norma Jean (nombre verdadero de Marilyn) y de Ernesto Guevara, pero su relectura los aleja cada vez más del original en dirección al arquetipo y el ideal.

²³ Cfr. GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y Método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1997, p. 191. El paréntesis es nuestro.

²⁴ «Hay partes de mí mismo sobre las que no había pensado antes, pero que ahora realmente me gustan, y otras partes que me hacían sentirme incómodo y que ahora también me gustan, como mi cara por ejemplo, que nunca había sido fotografiada sin maquillaje». Cfr. BOWERY, Leigh, *The Independent*, 19 septiembre, 1991. Citado por LAMPERT, Catherine, *Lucian Freud*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1994.



No resulta extraño pues que la palabra icono se use mayoritariamente para las imágenes de la divinidad y para los arquetipos ejemplares de una cultura o ideología. El icono ofrece sus cualidades a los discursos ideales que acompañan a los personajes relevantes o a los dioses. Las obras del Pop, y en gran medida todas las creaciones apropiacionistas de la postmodernidad, trabajan con imágenes tomadas de otras fuentes, porque de este modo el trabajo se establece sobre el icono por excelencia, lo que no indaga en la presencia real, sino en la pura idea. El icono no precisa del proceso pictórico como vía de descubrimiento y construcción. Por ello, toda esta corriente que parte del Pop y de la imagen popular adopta en su lenguaje tanto pintura como fotografía; para esta tendencia, la pintura es hasta cierto punto prescindible en lo que se refiere a la reproducción de los ídolos.

El icono es la carcasa ideal de la identidad, es casi la idea emancipada del ser que le otorga forma, es ese incremento del ser que Gadamer otorga al retrato, casi exento del ser originario. Esta concepción icónica acompaña también al retrato, y concretamente tiene un uso específico en lo que podríamos llamar el «retrato aplicado». Como en las efigies de las monedas, el retrato aplicado a un fin se ofrece como un medio de propaganda e imaginería política y religiosa. No obstante, sólo en artistas prestigiosos pervive esa magia infundida al retrato que ha hecho que los hombres de negocios y los políticos hereden el recurso de los príncipes renacentistas que se hacían retratar en su gloria (13). «Desde el Renacimiento, el retrato aplicado está todavía con nosotros: puede ser un instrumento de un estado totalitarista (Saddam Hussein), una cabeza en una moneda (la Reina), un símbolo de humor sentimental (Charlie Chaplin) o del glamour (Marilyn Monroe), o puede ser una marca comercial (Kolonel Sanders de Kentucky Fried Chicken)»²⁵. Los retratos iconos aplicados se convierten en arquetipos ideales, posibles de asumir como símbolos y de destruir simbólicamente una vez han sido derrocados; son los iconos los que usan Morimura y Sherman para travestirse en personajes ajenos, porque son carcasas emancipadas del original.

La valencia óptica de la imagen actúa, por tanto, en dos sentidos sobre el retrato, puesto que puede hacer presente un ideal bajo una forma concreta, y también convierte la ocasionalidad del modelo en un icono permanente²⁶.

EL RETRATO COMO EXCUSA PARA LA SUPERFICIE PICTÓRICA

La tercera vertiente que queremos analizar sobre el retrato contemporáneo, y que asociamos con la obra de Chuck Close, mantiene una deuda con la superficie pictórica que parte de la tendencia autorreferencial y deshumanizada del arte contemporáneo. Influenciado por la obra de Ad Reinhart, Close siempre ha mantenido su interés por la superficie pictórica como motivo principal de la obra. La pintura

²⁵ Cfr. GIBSON, Robin, *op. cit.*, p. 69.

²⁶ GADAMER, Hans-Georg, *op. cit.*, p. 197.

como superficie autosuficiente es la reivindicación expresa de este artista americano. Como él mismo comenta, «Estaba cansado del énfasis que se pone en la iconografía, hablando siempre de los pintores de motocicletas, de camiones, de edificios, y otorgando prioridad a la iconografía en detrimento de la pintura»²⁷. Close rehúye la noción del tema y la iconografía, concentrando su producción en el tema único de las cabezas, haciéndolas monumentales, para obligar al espectador a fijarse en la superficie del lienzo, y para descontextualizarlas de la visión convencional del retrato pintado.

Por otra parte tampoco quería hablar de sus impulsos interiores, por lo que renuncia a la factura expresionista que estaba asociada ya a la pintura. Así describe el proceso: «Empecé a considerar cómo podía pintar algo que fuera exactamente igual en todo el cuadro, algo típicamente americano. Como Jackson Pollock, quien hacía pinturas en las que no existía un cambio, mirases de un lado a otro o de arriba abajo. Rechazaba la jerarquía de un retratista pero tampoco quería que se viesen las marcas del pincel, así que empecé a hacer piezas con un pulverizador de tinta para que los puntos que hiciese no tuvieran ningún valor simbólico y fueran exactamente los mismos al reproducir la textura de la cara que la de un suéter»²⁸.

El resultado de la pintura de Close ofrece una superficie efectivamente impactante, tanto en sus retratos más fieles a la fotografía, como en la última época de superficies coloristas donde sus unidades incrementales son más evidentes. Sin embargo, como hemos comentado, sus cuadros no dejan de ser iconos donde el reconocimiento de los artistas retratados, hoy famosos, y la precisión descriptiva desvían la atención sobre la superficie hacia la imagen. Sus iconos no son arquetípicos, son individuales, pero la «destilación» exhaustiva del individuo los fija como si se trataran de imágenes eternas. La aparición de la imagen, la permanencia a su pesar del tema, conducen al fracaso de la intención pictórica autorreferencial. «A despecho de toda distinción estética, una imagen sigue siendo una manifestación de lo que representa, aunque ello sólo se manifieste en virtud de la capacidad autónoma de hablar de la imagen»²⁹.

En el caso de Close, además, el propio artista acaba reconociendo su interés por el tema, y confiesa que su atención a la superficie es más una cuestión de método que una renuncia a las propiedades del icono. Así declara su interés por el retrato y la experiencia de conocimiento que le provoca la imagen: «tuve que reconocer que cuando voy a los museos me paso más tiempo contemplando retratos que cualquier otra cosa [...] Creo que elegí el retrato porque quería captar en la memoria las imágenes de las personas que eran importantes para mí [...] desde el principio, en toda mi obra, contrariamente a lo que se piense, he cedido gran espacio a la intuición. No es la naturaleza del proceso lo que realmente es importante, sino la del camino tomado. Cada nueva perspectiva tomada me ha proporcionado una expe-

²⁷ VICENTE, Mercedes, *op. cit.*, p. 46.

²⁸ *Ibid.*, p. 49.

²⁹ Cfr. GADAMER, Hans-Georg, *op. cit.*, p. 200.



riencia distinta. Y de alguna manera, también ha venido proporcionada por aspectos personales del retratado, siempre me he conectado con el retratado, nunca he realizado retratos por encargo, presidentes o personalidades importantes, nunca he permitido abrir esa puerta, todos han sido amigos y familiares, o alguien con quien sentía una conexión especial por su trabajo artístico. ¿Cómo podría dedicar semejante cantidad de tiempo si realmente no me interesasen estas personas?»³⁰.

Curiosamente y partiendo de un método y de una intención casi inversa, esta frase recuerda inmediatamente el comentario de Freud cuando habla de que sólo puede aspirar a pintar con cierta verdad a las personas cercanas. Esta coincidencia junto con la valoración que hemos hecho del icono como arquetipo revelan que el retrato, en uno u otro sentido, es uno de los géneros que más resistencia ha opuesto a la condición autorreferencial de la pintura contemporánea, pues siempre supone una revelación del retratado, así como, en su cualidad de icono, aporta un incremento del mismo que condiciona su construcción de identidad³¹.

CONCLUSIONES

Comentadas estas breves consideraciones sobre el desnudo y el retrato en relación con los pintores estudiados, resulta difícil pensar que ambos géneros estén agotados para la creación pictórica contemporánea. Así mismo estos pintores se están convirtiendo en los antecedentes de una nueva hornada de artistas jóvenes que están recogiendo el testigo de la Escuela de Londres. Un amplio grupo de estos jóvenes artistas continúa trabajando del natural, como muestran los notables ejemplos de Celia Paul, Jenny Saville, Tai Shan Shiuremberg, Alison Watt, e Ishbel Myerscough. Las dos últimas, graduadas en la escuela de arte de Glasgow, a menudo se han tomado a ellas mismas como modelos igual que Freud. Paul pinta una y otra vez a personas de su entorno, de su familia, particularmente a su madre. En algunos casos, especialmente en el trabajo de Paul, hay un indicio de proximidad, una cercanía psíquica entre el pintor y el modelo que Freud induce a lograr. Tai Shan Shiuremberg, despliega una soltura técnica mayor que todas las anteriores, pero su método es fundamentalmente similar, a la vez que extremadamente freudiano.

Cabe pensar, pues, que la permanencia de la figura como tema y de la pintura como medio se debe a una serie de cualidades necesarias dentro del complejo fenómeno artístico. Unas cualidades que podríamos enumerar afirmando a modo de conclusiones:

³⁰ VICENTE, Mercedes, *op. cit.*, pp. 47-53.

³¹ Un excelente documento donde se pueden observar estas tres vías comunes del retrato contemporáneo con ejemplos significativos y de gran calidad es el libro catálogo de la exposición: *Painting The Century. 101 Portrait Masterpieces 1900-2000*, editado por la National Portrait Gallery de Londres, en el año 2000, con textos de Robin Gibson y Norbert Lynton.

1. Que el cuerpo representado ofrece un sujeto de reflexión donde se unen los componentes biológicos, culturales, espirituales y sociales de un sistema, y que por tanto resulta un ámbito incomparable para estudiar un sinfín de complejos significados asociados a la auto-definición del ser humano en cada cultura.
2. Que en este sentido la imagen del cuerpo se constituye como un recurso de creación de identidad por identificación de los espectadores con esa imagen. A su vez, las nuevas necesidades de identidad se reafirman en la creación de modelos nuevos, delatando la caducidad de los establecidos y ofreciendo una imagen que «personifique» las nuevas necesidades.
3. Que los antiguos y los nuevos medios de creación de imagen se nutren mutuamente en la creación de estos referentes y que entre las fuentes de imágenes existe un flujo constante de influencias mutuas; nuestra visión está educada por las pinturas del pasado que han creado modelos sintácticos usados por los medios mecánicos, y los medios mecánicos ofrecen nuevas visiones utilizadas a su vez por los creadores que componen imágenes con medios tradicionales. A este respecto cabe destacar que en algunos pintores de corte «tradicional», que se apartan de las fuentes fotográficas, como Freud, se encuentran composiciones que recuerdan claramente a los encuadres de la fotografía, mientras que pintores visiblemente fotográficos, como Chuck Close, conciben sus cuadros como superficie pictórica. Kitaj usa las fuentes fotográficas y cinematográficas como almacén de personajes para construir alegorías, collages de imágenes propios del Pop, pero llevados a un contexto más universal por la atmósfera unitaria que le proporciona la pintura. Andrews realiza una meticulosa descomposición de la información que le ofrecen todas las fuentes de imágenes; un análisis de la realidad que se sustenta en unas formas icónicas cargadas de información gracias al realismo fotográfico, y que sin embargo, gracias a la reconstrucción pictórica, se carga de sentido metafísico y trascendente, traicionando la condición fotográfica de la instantánea.
4. Que, no obstante, la pintura del natural ofrece una serie de posibilidades específicas que se derivan del propio proceso de conocimiento que supone la construcción de una imagen desde el dibujo y la pintura, y que ofrecen un acercamiento diferente al objeto, otorgando un conocimiento de la estructura formal que no es necesario en la configuración de la imagen mecánica. Pintores de la Escuela de Londres, como Kossoff, Auerbach y Freud, se adhieren a este convencimiento, y conciben el ejercicio pictórico como una vía de indagación en un conocimiento profundo del sujeto humano particular que representan en cada una de sus obras.
5. Que la tradición no tiene por qué ser entendida como un lastre o un modelo a repetir, sino que puede convertirse en una fuente necesaria de análisis que proporcione estructuras, medios, iconos y conclusiones, constantemente reutilizables en nuevos discursos; discursos que pueden ser aproximaciones propias a la verdad, tanto como el estudio directo del objeto físico, y donde la tradición aporta elementos de combinación y organización de las nuevas

propuestas, como se observa en ciertas obras de Auerbach, Freud, Andrews, Kossoff, y especialmente en las de Bacon y Kitaj. Todos ellos han sabido «reciclar» modelos tradicionales sin sucumbir a la mera copia, han sabido reutilizar un arsenal de conocimiento para buscar sus propias conclusiones. El desnudo y el retrato han encontrado una nueva dimensión en estos artistas sin renunciar a un bagaje tradicional y a la vez cargándose de nuevas propuestas y necesidades.

BIBLIOGRAFÍA

- (1) ADES, Dawn, CAUSEY, Andrew y COLLINS, Judith, *British Art in the 20th Century: The Modern Movement*. Londres, Royal Academy of Arts, 1986.
- (2) BRUSATIN, Maulio y CLAIR, Jean (editores), *Identity and Alterity. Figures of the Body 1895/1995*. Venecia, La Biennale di Venezia Marsilio, 1995.
- (3) CALVOCORESSI, Richard, COHEN, David y, BERNARD, Bruce, *From London*. Barcelona, The British Council, Scottish National Gallery of Modern Art y Fundació Caixa de Catalunya, 1995.
- (4) DANTO, Arthur C., ENRIGHT, Robert y MARTIN, Steve, *Eric Fischl 1970-2000*. Nueva York, The Monacelli Press, 2000.
- (5) FALOMIR, Miguel, BONET, Juan Manuel y ARGULLOL, Rafael, *Cortés. El retrato como problema pictórico*. Madrid, Ayto. de Madrid, Consejería de Cultura y Educación, 2003.
- (6) FEAVER, William y GOPEGUI, Belén, *Michael Andrews: Luces/Lights*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2000.
- (7) FEAVER, William y AUERBACH, Frank, *Lucian Freud*. Londres, Barcelona, Tate Publishing, Fundación la Caixa, 2002.
- (8) FRASER-JENKINS, David y FOX-PITT, Sarah, *Portrait of the Artist: Artist's Portraits*. Londres, Tate, 1989.
- (9) GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1997.
- (10) GAYFORD, Martin, *British Figurative Art. Part One, Painting the Human Figure*. Londres, Momentum, 1997.
- (11) GAYFORD, Martin, *BP Portrait Award 1990-2001*. Londres, National Portrait Gallery, 2001.
- (12) GIBSON, Robin, *The portrait now*. Londres, National Portrait Gallery, 1993.
- (13) GIBSON, Robin y HONOR, Clerk, *20th Century Portraits in the NPG*. Londres, National Portrait Gallery, 1993.
- (14) GIBSON, Robin, *Painting the Century. 101 Portrait Masterpieces 1900-2000*. Londres, National Portrait Gallery, 2000.
- (15) GOWING, Lawrence (Introducción), *Eight Figurative Painters*. New Haven, Yale Center for British Art, 1981.
- (16) GOWING, Lawrence, *Lucian Freud*. Londres, Thames and Hudson, 1982.
- (17) KERTESS, Klaus, *Leon Kossoff*. Londres, Annely Juda, 2000.
- (18) KITAJ, Ronald B., *The Human Clay*. Londres, Arts Council of Great Britain, 1976.

- (19) KUNDERA, Milan y BOREL, France, *Bacon Portraits and Self Portraits*. Londres, Thames and Hudson, 1996.
- (20) LAMPERT, Catherine, *Lucian Freud*. Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1994.
- (21) LAMPERT, Catherine, ROSENTHAL, Norman y CARLISLE, Isabel, *Frank Auerbach. Paintings and Drawings 1954-2001*. Londres, Royal Academy of Arts, 2001.
- (22) LUCIE-SMITH, Edward, *The Body: Images of the Nude*. Londres, Thames & Hudson, 1981.
- (23) LUCIE-SMITH, Edward, *El arte del desnudo*. Barcelona, Polígrafa, 1982.
- (25) MORPHED, Richard, *The Hard-Won Image: Traditional Method And Subject In Recent British Art*. Londres, Tate, 1984.
- (26) PEPPIATT, Michael, *A School of London: Six Figurative Painters*. Londres, British Council, 1987.
- (27) PEPPIATT, Michael, *Escola de Londres*. Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia, 1999.
- (28) SOBEL, Dean y ACKERMAN, Marc J., *Identity Crisis: Self-Portraiture at the End of the Century*. Milwaukee, Milwaukee Art Museum, 1997.
- (29) TORRENTS, Nissa, «Entrevista con Ronald. B. Kitaj: La figura es casi sagrada». En *Lápiz*, núm. 28, octubre 1985.
- (30) VICENTE, Mercedes, «Reinventar el retrato». En *Lápiz*, núm. 145, julio 1998.
- (31) VV.AA., *A Circle: Portraits and Self-Portraits by Arika, Auerbach, Kitaj, Freud*. Londres, Marlborough Graphics, 1984.
- (32) VV.AA. (catálogo exposición), *Seven British Painters: Selected Masters of Post-War British Art*. Londres, Marlborough Fine Art, 1993.
- (33) VV.AA. (catálogo exposición), *Four British Painters: Peter Hawson, John Kirby, Tai-Shan Schierenberg, Aliso Watt*. Londres, Angela Flowers Gallery, 1996.
- (34) VV.AA., *Michael Andrews*. Londres, Tate Publishing, 2001.
- (35) WIGGINS, Colin y RUDOLF, Anthony, *Kitaj in the Aura of Cézanne and other Masters*. Londres, National Gallery Company, 2001.