

**De la Escuela de Londres al Existencialismo:
Una reflexión sobre el Arte como vía de conocimiento.**

Fernando García García



INTRODUCCIÓN: Una extensa declaración de intenciones

El título de este llamémosle artículo, acapara tres o cuatro términos de un significado sin duda arrollador y acaso pretencioso. Cualquier intento que a estas alturas pretenda abarcar un estudio pormenorizado sobre todos y cada uno de los autores de la denominada Escuela de Londres requeriría una extensión muy superior a las escasas páginas que conforman este experimento que planteo. Ni que decir tiene que el término existencialismo aparece como un gigante de mucho más difícil trato si cabe que el anterior. Si a ello le añadimos un concepto tan impreciso como el de vía de conocimiento, el campo al que nos refiramos amenaza de tal forma con ser inabarcable,

que reclama de inmediato alguna concreción que tranquilice y concrete los límites a que someteremos estos desbordados y angustiosos parámetros, a la vez que justifique y conduzca el contenido de nuestra propuesta. Paradójicamente, esta concreción viene ofrecida por el término más amplio y ambiguo de cuantos aparecen en el título, es decir, ARTE, ese omnipresente objeto de reflexión y estudio para los que convivimos en sus entretelas. Es el encuentro entre las tres referencias anteriores alrededor del arte en general y de la pintura en particular lo que da el sesgo concreto con el que se pretende abordar este tema, en cualquier caso inabordable.

Sobre las vías de conocimiento.

Aunque el trinomio Arte ,Ciencia, y Religión como modos de conocimiento, forma parte de una tradición más o menos asumida y estancada, lo cierto es que sólo el conocimiento empírico, científico es tomado en serio como tal. Esa especie de apreciación vaga de conocimiento intuitivo y simbólico que ha practicado el arte a través de la creación de imágenes ha caído, sin lugar a dudas, en flagrante descrédito en nuestra Era Tecnológica. Sobre el tercero, el conocimiento revelado no nos corresponde especular en esta ocasión, por no ampliar más aún nuestras pretensiones; si bien cabe destacar que desde luego hoy en día se ha visto relegado a lugares mucho más modestos que aquellos que ostentase a golpe de inquisición en tiempos pasados.

El caso es que esas tres patas del banco del conocimiento, parecen sustentarse hoy en día en la hipertrofia de una de ellas, la científica, mientras sus esqueléticas hermanas parecen haberse retirado de la tarea de intentar explicar el mundo en el que se desarrollan refugiándose en sus parcelas específicas, para dejar a la ciencia que descubra y explique, y al pensamiento lógico formal que construya la imagen del mundo que nos toca creernos como conocido. No es mi intención analizar el proceso que ha conducido a esta atrofia, ni juzgar el hecho de si es justificada o no , ni siquiera es el objetivo de este escrito reivindicar la naturaleza de superioridad o conveniencia de una u otra forma de conocimiento o la instauración de un nuevo mundo al amparo de alguna de ellas. Las cosas están como están y si es para bien o para mal, pese a lo poco esperanzador de la situación histórica en que nos encontramos, no es caso ponernos a discutirlo aquí.

Sin embargo, en el aspecto del Arte como tal vía de conocimiento se está provocando una, no lo llamaré injusticia por no caer en la pataleta moralista, pero sí un auténtico desperdicio de (su) potencial. Pues el arte en su sempiterno sin saber cómo, afirmo, es una inestimable vía de conocimiento, y como tal ha servido y sirve a los artistas encargados en sus menesteres, no obstante, propongo, sería posible que este tipo de conocimiento directo pudiese repercutir y hacer partícipe de él, no sólo al creador, sino también a la otra parte del fenómeno artístico: al espectador, decidido a redescubrir su realidad a través de este canal. Dicho sea de paso que tal potencial nunca se ha visto consumado en la historia conocida de Occidente, en la que sí vivimos la supremacía del conocimiento científico, de igual modo que en otros momentos han regido las leyes del conocimiento revelado. En ambos casos los dos restantes se han visto fuertemente influidos por el dominante, en un pulso alterno.

De las tensiones entre Arte y Ciencia.

Concentrado nuestro problema en el binomio Arte ciencia, el análisis de sus relaciones actuales continua aportando un alto grado de confusión. Para ciertos autores ambos fenómenos son producto del mismo impulso creativo del hombre, un impulso que parte de la necesidad de codificar el mundo en el que se encuentra inmerso para explicárselo a sí mismo. Luis Racionero en su libro *Arte y Ciencia* explica esta teoría partiendo de la hipótesis de que ambos son respuestas diferentes a un impulso común del hombre de apresar la realidad desde sus propias limitaciones subjetivas, partiendo de unos intereses específicos en cada momento, y movidos por la creatividad y la satisfacción como motores lúdicos que incentivan la elaboración de conocimiento. Este impulso común podría definirse como la necesidad de simbolizar el cosmos para apresarlo y crear así nuevas ordenaciones con lo existente y nuevas estructuras mentales que las organicen para favorecer su entendimiento y construir una visión del mundo.

Partiendo de estas premisas se concluye que tanto ciencia como Arte, en cuanto que ambos parten necesariamente de una reacción interesada frente los problemas planteados por el entorno, son igualmente subjetivos. El arte porque supone la interpretación individualizada de la experiencia sensorial de la realidad, y por consiguiente parcial, tanto en su recreación como en la interpretación del espectador. La

ciencia niega su pretendida objetividad desde el momento en que parcela el sujeto de su estudio para poder analizarlo. La elección de esa sección del cosmos, es decir, de ciertos fenómenos concretos, es interesada y subjetiva, pues en esta selección se prescinde del resto de la realidad, y para valorar los datos que son dignos de ser seleccionados se parte de una teoría previa, a partir de la cual se produce una acumulación de conocimientos contrastados con la realidad pero que no dejan de corresponder a esa teoría que sirvió de punto de partida. Así queda demostrado por las convulsiones ocasionadas por las llamadas revoluciones científicas, las cuales, en cierta medida suponen un acto de creatividad al transformar la teoría previa aceptada hasta entonces para plantear un nuevo enfoque de la realidad, a partir de ahí, se desarrolla otro periodo de acumulación de datos y “progreso” en base a esa teoría.

Del conocimiento a partir del arte

Como supongo que estas relaciones tan directas entre ciencia y Arte pueden resultar especialmente espinosas y acaso aventuradas, aproximémonos a un punto más cercano a las fronteras entre conocimiento artístico y conocimiento lógico formal. Descendamos, en un ejercicio de humildad investigadora, al terreno ambiguo de las llamadas ciencias humanas, para encontrar un nexo aún más evidente entre Arte y conocimiento. Si dudamos de que el Arte haya explicado la naturaleza del mundo físico en general, lo que es innegable es que es uno de los medios más fieles y directos que existe para entender la realidad sentida de todo sistema de creencias, sociales, culturales, también científicas, morales...que conforman los mundos particulares a los que ha venido asistiendo el ser humano en cada uno de sus segmentos espaciotemporales de existencia.

No se discute, sobre la capacidad de documentación gráfica que ciertas obras artísticas tienen para arrojar luz sobre los periodos y sociedades en las que fueron creadas, pero desde aquí se plantea que la capacidad de transmisión de conocimientos de estas creaciones va más allá de esta aceptada pero escasa aportación. De hecho, esta función documental ha desaparecido aparentemente de la escena artística desde la invención de los medios mecánicos de reproducción de imágenes, sin dejar por ello fuera del problema de la transmisión del conocimiento al material artístico, como más

adelante defenderé; pues el arte, junto con esa aportación de simples datos visuales descriptivos, provoca además una relación con su entorno que se transmite al espectador desde una sensación intuitiva. Sensación esta que induce a un conocimiento más profundo del sujeto del que trata la obra que el mero análisis de sus datos, y esta comunicación sensitiva-anímica-intuitiva es la que propongo como verdaderamente propia de la obra de arte frente a otros vehículos de comprensión fenomenológica.

En este sentido, hemos asistido a hallazgos realmente esclarecedores sobre épocas pasadas a través del estudio concienzudo e interrelacionado de su imaginería por analistas de indiscutible prestigio. Esto ha ayudado a comprender los entresijos socioculturales de los sistemas que confeccionaron estas imágenes, pero su análisis plantea un serio problema para la percepción inmediata de un espectador sin previa formación o sin acceso a una nutrida fuente de datos sobre el tiempo y el lugar concretos en que se concibió dicha imaginería. El problema a la hora de extraer los conocimientos que nos ofrece una obra de arte del pasado no acaba ahí, puesto que para experimentar en toda su extensión dicho conocimiento, habría que procurarse un disfraz conceptual que reprodujera la manera de percibir de un sujeto contemporáneo a la obra estudiada, y dicho disfraz, pasa por desembarazarse de la propia mentalidad y creencias actuales. Supongamos que este propósito se pudiese conseguir a fuerza de entrenamiento con un estudio concienzudo de la historia y del arte del pasado y con el apoyo de ciertos métodos de análisis como el de Panofsky. Aun así, existen grandes dificultades, y desde luego el grado de erudición que se requiere es considerable.

Quisiera pensar, no obstante que en las verdaderas obras de arte se traduce un sustrato intemporal que revela conocimientos a cualquier espectador sea cual sea su entorno sociocultural, sin embargo, convengamos que la codificación convencional es diferente en las obras correspondientes a otro momento y espacio y que puede resultar complicada su comprensión, así que volvamos a mutilar esa posibilidad de nuestro estudio.

En el otro extremo del erudito historiador capaz de añadir su bagaje intelectual a su emoción estética para desentrañar los contenidos reales de una imagen, esta la experiencia propia del artista como espectador ante su propia obra. Personalmente mi obra siempre ha servido como vía de auto-conocimiento en lo que es quizá la relación más inmediata posible. Pero tampoco nos referiremos a esta posibilidad por estar

limitada a los creadores de imágenes u obras artísticas, y hemos prometido extraer conclusiones desde el espectador como tal, ni estudioso específico ni creador, aunque tengo que advertir que estoy presuponiendo al menos cierta actitud de ese espectador y cierto desarrollo de su sensibilidad estética que no siempre se da, pero en fin, tampoco todo el mundo entiende gran parte de las revistas divulgativas científicas y eso no hace que la ciencia como vía de conocimiento se ponga en duda (quizá debiera).

Nos queda pues una opción, acaso en el arte contemporáneo resulte más fácil para un espectador de hoy reconocer su identidad, puesto que se supone que ambos pertenecen al mismo coto espaciotemporal, y por tanto a la misma cultura o visión del mundo (Weltanschauung). Topamos con un nuevo problema, el problema de lo crítico del arte contemporáneo incluso ante el propio sujeto contemporáneo, lo cual no se sabe si es un problema de educación del espectador, de estupidez y renuncia del propio arte contemporáneo que se niega a sí mismo como comunicación de nada, o simplemente de mercado. Contando con esta traba, en ocasiones se da el caso, si nos proponemos ser unos curiosos observadores, de obras que se dejan mirar y estudiar de una forma más o menos directa, que (usando palabras de Bacon) van directamente, al sistema nervioso, al menos en alguna medida. Además, al estar creadas por alguien de un sistema cercano al nuestro, nos permitirán estudiarlas e interpretarlas de una forma más inmediata y certera, puesto que nos movemos en la misma codificación de la realidad que el autor (ventaja contra la falta de perspectiva histórica).

Justificación del tema

Durante esta criba de conceptos, no por razonada menos indiscriminada, sea como sea ya hemos conseguido conducir nuestro interés a un objeto de estudio con ciertos límites definidos: obra contemporánea que se encuentre en un grado de codificación relativamente asequible y que nos aporte datos sobre su autor, su relación con un sistema de valores sociopolíticos, ideológicos, etc y que establezca una relación con el espectador más sensitiva que intelectual. A partir de ahí, nuestro experimento pretende, partiendo de una trascripción más o menos comprensible de las sensaciones sugeridas por una obra y la documentación de su autor y entorno, contar la relación

intuitiva que se crea entre autor , obra y espectador. Así se intentará rastrear la conexión con el sistema ideático o conocimiento general al que la obra nos remite.

Las acotaciones que hemos venido asumiendo a lo largo de esta introducción, coinciden en gran medida con el grupo de artistas conocido como Escuela de Londres, puesto que en este grupo se concentran una serie de condiciones que hacen posible abordarlo con los propósitos y limitaciones descritos. Se trata de un grupo de artistas que toman la pintura como único e insustituible medio de expresión, con lo cual contamos con una de las técnicas artísticas aceptadas convencionalmente, frente a otros medios más discutidos. Pese a usar dicho medio son un grupo de artistas de indudable compromiso con la contemporaneidad, a los que no se osa tachar de meros repetidores de conceptos artísticos caducos. A esto podemos unir que usan una iconografía de referencias figurativas, que favorecen las asociaciones directas con los motivos representados. Además, el desarrollo de su actividad y por tanto esa iconografía pertenecen a un contexto histórico relativamente concreto y cercano, que gira en torno a la problemática europea de la segunda mitad del siglo veinte (no somos ingleses pero compartimos gran parte de la carga tradicional de occidente y cargamos con la creciente globalización). Esto no garantiza la comprensión de las obras en todos sus matices, pues quedan muchas particularidades por solucionar, pero necesitamos ese área intermedia entre el creador y el erudito, al que antes nos referíamos, que sea lo suficientemente amplia para encontrar las emociones comunes producidas por la obra. Por tanto, aunque esta idea pudiese aplicarse a cercanías más concretas, o bien a otras manifestaciones artísticas con otras características diferentes a las descritas, esta escuela de pintores nos facilita un buen ejemplo para nuestro propósito.

La pista que nos servirá como punto de partida para concretar el objeto de conocimiento a perseguir son los comentarios que han relacionado a ciertos autores de esta escuela con la actitud existencialista. A Francis Bacon se le ha llamado el dandy del existencialismo; H. Read calificó a Lucian Freud como el " Ingres del Existencialismo". La intención es la de sumergirnos en las sensaciones provocadas por la obra de estos artistas y sus compañeros para tener una percepción sensible de la actitud y el pensamiento existencialista sin contar con un conocimiento previo del mismo. La aportación que sugiere este enfoque es la construcción de un camino que si bien en un

principio será unidireccional después al hacerlo de doble dirección el propio existencialismo ayudara a comprender las obras de estos autores.

Entremos pues en este terreno pantanoso de la frontera entre conocimiento y sentimiento, tengo confianza en que el hacerlo no es un mero ejercicio retórico.

Apuntes sobre la Escuela de Londres.

Acotación de autores, aproximación e historia.

Los autores a los que se refiere este estudio, son bien conocidos a nivel internacional y también el público español ha tenido la oportunidad de familiarizarse directamente con ellos en la última década gracias a exposiciones como *From London* o la monográfica dedicada a *Lucian Freud* ambas celebradas en el Centro de Arte Reina Sofía . No obstante, conviene comentar algunos aspectos que nos pongan en antecedentes sobre los puntos comunes que vinculan a estos pintores como grupo a la expresión “Escuela de Londres” así como a la inexistente génesis del mismo. Inexistente en la medida que no aparece un manifiesto ideático común (al menos de forma explícita) que organice los planteamientos e intenciones de sus miembros, ni siquiera existe una previa conciencia de grupo, ni un proyecto de futuro común, ni siquiera un común punto de partida.

El término Escuela de Londres, 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*) es pues la primera exposición 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.

Estas son pues dos de las vertientes que identifican a estos artistas, por una parte su empeinado camino contra corriente en unas décadas dominadas a nivel de vanguardia institucional por la desmaterialización progresiva tanto del medio pictórico

como de sus posibilidades iconográficas, y por otra la defensa incondicional de uno de esos repertorios iconográficos más desigualmente tratados durante la contemporaneidad: la figura humana.

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 el cual podemos leer “para mi 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 internacionalista 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...”. Con estos presupuestos, the human clay aglutinaba a un buen número de autores tan conocidos como Uglow, Hockney o Coldstream, autores 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 posterior a las primeras opiniones de Kitaj, el término ha ganado 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... Seguir enumerando datos sobre el creciente uso del término no aportaría más que anécdotas al hecho de que se trata de una expresión cada vez más aceptada. 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” muestran una obsesiva fascinación por este sujeto a través del cual mostrar los más profundos sentimientos de la existencia humana con paralela disgregación de las modas y fluctuaciones artísticas.

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, y que habiendo coincidido en las exposiciones *A School of London* (exposición itinerante organizada por The British council en 1987) y en la ya mencionada *From London* se han configurado como el núcleo de este “movimiento”, que existe sin haber nacido.

Aglutinantes para conjugar seis individualidades

Ninguno de estos artistas hubiese pensado en su obra como parte de una escuela, estilo o tendencia, dada la individualidad expresada por principio por cada uno de ellos. He aquí la primera paradoja que acompaña a este grupo, pues la creación de una Escuela de artistas en un periodo como el nuestro dedicado a la creencia en la creatividad dentro de la individualidad aislada es algo cuando menos improbable. Una ojeada a estos artistas juntos, proclama este hecho, simplemente confirmando la aparente contradicción. Si ellos tienen una característica en común es precisamente un 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.

Estas aparentes incoherencias, hacen dudar de la posibilidad de unicidad en esta escuela. Sin embargo, si tenemos en consideración la cantidad de artistas y escritores por los que comparten admiración, y la coherencia de sus planteamientos

estéticos, La escuela de pintores de Londres, está al menos tan cerradamente relacionada como la impresionista. Como ellos, no se adhieren a un particular manifiesto, pero es mayor la relación entre Bacon y Freud y entre Auerbach y Kossoff que entre Manet, Monet y sus contemporáneos.

Estos artistas se relacionan tanto en su vida como en su obra. Como apuntó Auerbach recientemente, los artistas a menudo vienen en “pandilla”, y aparte de su manifiesta individualidad de visión, esta particular “pandilla” ha perfilado además un constante trato de común identidad. Su relación vital, se evidencia en la abundancia de retratos mutuos, la coincidencia en exposiciones colectivas y las galerías compartidas. Cada uno ha seguido la obra de los demás de forma a veces perspicaz a veces crítica, pero siempre implicándose en ella; antes de concluir un cuadro, Freud espera las opiniones de su amigo Auerbach, el cual apenas sale de su estudio si no es para encuentros y tertulias con sus compañeros o para acudir a su “templo”, la National Gallery.

Relación con la ciudad.

Londres ha proporcionado continuamente condiciones para el desarrollo de estos artistas. Todos han estado viviendo en la ciudad durante un periodo considerable de sus vidas, y cada uno encuentra una vinculación personal con ella. En su general adopción, la ciudad les transmite lo que París fue en la posguerra para Sartre o Giacometti, y la atmósfera de culpa y vulnerabilidad humana que hace a la mayoría de los críticos relacionarlos con el modo existencialista está presente en todas sus pinturas.

Todos han estudiado en sus escuelas y museos, algunos, como Bacon y Freud, han prodigado su comportamiento de dandy y bohemios por las calles de Soho. Un verdadero Cockney, Leon Kossoff ha conducido una suntuosa y melancólica celebración de su ciudad nativa. Sus pinturas se han nutrido de la poesía de lo ordinario, de las maltratadas siluetas en los túneles del metro, el olor a demasiados cuerpos de niños en las piscinas locales, el doloroso caos de la demolición de un solar. El concepto de demolición existe en diferentes niveles en la obra de todos ellos. Tanto Kossoff como Auerbach estudiaron en St Martin School of Art donde asistían a las clases nocturnas de David Bomberg que regularmente raspaba el denso impasto de sus cuadros

convirtiéndolos en un amasijo gris en el suelo de su estudio , destruyendo y volviendo a construir con la esperanza de que finalmente apareciese la imagen deseada. Con este sistema se hace tan físico el sentimiento de demolición que resulta de una inmediatez necesaria. De la misma manera se respira esa sensación en los cuerpos pintados de sus modelos que tanto en los cuadros de Kossoff y Auerbach como en los retratos de Bacon y Freud, hacen pensar como ninguna otra pintura en el cuerpo como esa arquitectura en continua destrucción.

La indispensable pintura

La relación física con la materia pictórica es uno de los medios más emblemáticos con los que cuenta esta escuela para la transmisión de esa sensación de demolición corporal, la misma materia se hace carne, como dijo de Kooning la pintura al óleo se creó para pintar la carne y en estos pintores el lenguaje propio de la materia es fundamental para la percepción directa tanto de la carnalidad como de los ambientes. En pocas obras la relación entre forma, medio plástico y contenido es tan estrecha, la pintura, sin perder nunca su calidad como tal se reconvierte constantemente en cuerpos con deformaciones azarosas.

Comparten un compromiso con la realidad que se nutre de las impresiones viscerales que desean contar, y eso los distancia de otros pintores que dentro de la tradición inglesa han optado por un tratamiento más centrado en las cualidades de la poesía de la forma y del dibujo, construyendo una superficie de sensaciones puramente plásticas, estéticas, deshumanizada en definitiva, acaso menos vital, más constructivista y objetiva.

Tradición.

Sin duda la tradición es una palabra que adquiere cierto peso cuando se alude a estos pintores. De alguna forma, esta es otra de las características comunes entre este “hato de solitarios discrepantes” tal y como los llamara Kitaj en cierta ocasión. Su relación consciente con los pintores de otras épocas los ha dispuesto a pintar con una intención de autoridad similar a la de los maestros clásicos. En el lado opuesto a la reinante desmaterialización tanto del objeto artístico como de la iconicidad de la imagen

pictórica, estos pintores se sienten cercanos a los pintores del pasado, no sólo los admiran y se nutren de ellos, sino que los sienten verdaderamente cercanos a ellos. Para ciertos críticos esto ha sido una baza de crítica feroz hacia su supuesta caducidad, pero su pintura no trata de imitar simplemente soluciones pictóricas de otras épocas, su esfuerzo se concentra en entender cual es la razón de que ciertos cuadros tengan un poder verdaderamente transformador sobre el espectador. Lejos de repetir fórmulas del pasado, las renuevan desde el convencimiento de que todo se puede decir a través de la pintura, en la que creen de forma incondicional. Han digerido y hecho propia la gran tradición de pintura humanística y figurativa de todos los últimos seis siglos, la han reelaborado, han conseguido inspirarse en ella y continuarla sin complejos.

Lo que sugiere esto es que estos artistas, aunque plenamente imbuidos en su tiempo y circunstancia, pretendidamente o no, no pueden dejar de expresarse y buscar el hacerlo con una intensidad intemporal; A todos ellos se refiere R. Calvocoressi cuando afirma que... “su ambición desnuda es pintar al final del sxx con la tenacidad, intensidad e intrepidez propias de cualquier otro tiempo”...

Freud: presencia y tensión entre la carne y el espacio.

Cuando se habla de Lucian Freud, las palabras presencia, corporeidad, y cercanía, son constantes en todos los análisis de sus obras. Salvo raras excepciones, esta obra está completamente centrada en la figura, y desde ella crea un universo de relaciones entre el espectador, el retratado y el propio autor. La sensación, la comunicación muda de un mensaje puramente plástico y formal, en el que huye de todo recurso narrativo aleatorio y convencional es la que nos interesa. Un contenido no simbólico sino, casi orgánico que enfrenta al espectador a una intromisión en una atmósfera donde se produce una verdadera conjunción vital, pues la comunicación de sensaciones se convierte en una relación cerrada y universal entre el pintor, el modelo (o la presencia que provoca el cuadro) y el propio espectador, que se ve atrapado en un triángulo, donde su aportación al retrato colectivo es condición fundamental .

Esta relación visceral inmediata se produce desde el momento en que Freud renuncia a recursos simbólicos convencionales desde una posición que contagia la

cercanía corpórea del propio modelo despojado de su mundo exterior. La descripción es exhaustiva, sin perder por ello el impacto inmediato. La intención no es narrar la realidad de su lugar de trabajo, más bien se trata de trasladar la propia realidad al cuadro, no se trata de reproducirla, sino de hacerla presente.

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, convirtiendo a las figuras en personas, más que en representaciones de personas. 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. Hay que pasar por esa primera e incómoda aproximación, por esa intromisión en el espacio tenso e íntimo, para ir más allá del *voiyerismo* anónimo y distante de Degás. Cuando esto sucede el espectador accede a la verdadera sensación perseguida por el autor, la sensación de encontrarse compartiendo ese espacio casi claustrofóbico del interior del estudio. Traslada su espacio ante el espectador para que el espectador se vea trasladado a su espacio. Para que se encuentre de bruces con la certeza de que lo que está frente a él es la persona, sin personajes añadidos a su propio ser, en su miseria y su grandiosidad, sin juicio moral. Acaso esa inmediatez sea más evidente en los desnudos, pero la desnudez conceptual está presente en todos sus modelos, también en los vestidos, a los que describe como desnudos con trapos encima.

Ejemplo claro de esta desnudez feroz son los trabajos sobre el artista de la performance y la apariencia, *Leig BoWery*. Este modelo, que en su vida pública es puro maquillaje y artificio es retratado por Freud como un derroche de arquitectura revestida de carnalidad, despojado pero rotundo, resulta acaso más provocador en estos retratos que en sus espectáculos de sofisticación y transformismo. El modelo reconoce que su percepción de sí mismo ha cambiado a partir de los cuadros.

Huye de la indulgencia sobre lo que pinta, cada pose y cada modelo revela su propio potencial pictórico, En los retratos de su madre, hay un retrato de la indiferencia, del pasado; no hay distinción entre retratar una persona, un fragmento, una planta, todo manifiesta el potencial de su presencia. El propio autor lo describe así ... “yo he buscado

esto, tener un sentimiento realmente biológico de las cosas que crecen y se marchitan, unas dejando de crecer, otras muriendo."... Esa visión descarnada y directa nos presenta a un cuerpo lleno de inestabilidad en su constitución, en continuo crecimiento y deterioro, son titanes perecederos e inestables, toda su presencia no les libra de la precariedad y provisionalidad de su existencia.

Los cuerpos son el retrato de esa presencia de principio a fin, no hay partes protagonistas, cada sección del cuerpo es retrato, y esta intención se manifiesta claramente en la indiscriminada descripción sexual de los modelos. El retrato adquiere la misma entidad en todas las fracciones, ya sea sexo, rostro, espalda o mano. Cada centímetro de superficie escogida es un retrato sin censuras.

A esta reflexión vital asiste el espectador que forzado a esa relación de complicidad inmediata con el ser del cuadro y con el mundo del pintor, encuentra en el otro un espejo de la propia desnudez. Se establece una tertulia muda en la que cada uno es lo que es. El pintor actúa como presentador y mediador, pues siempre aparece en la obra en un autorretrato alegórico. Si bien hemos comentado que no existen elementos de referencia que delaten los artificios conceptuales de la figura retratada, si aparecen continuas referencias al espacio limitado que domina el autor, mostrando constantemente su presencia dentro del triángulo comunicativo a través de estas proyecciones de su personalidad. Es el mundo propio del artista, el espacio vital de su estudio, los materiales de su trabajo, los trapos amontonados con restos de pinturas, las manchas, todo lo que se necesita para ese enfrentamiento entre nuestra desnudez y la del retratado. La impresión es la de que el artista es el canal entre un sujeto y el espectador, y la pintura el canal entre el sujeto y el mismo pintor como espectador. Actores todos comunicados por este espacio neutro, anodino y cerrado de la cotidianeidad del artista.

Esa tensión contenida que se crea en los cuadros del estudio, se encuentra presente durante toda la obra de Freud, incluso traspasando sus aparentes cambios radicales en la manera de pintar. Desde sus cuadros de juventud (con su lenguaje dibujístico y gélido) donde tanto sus personajes como el entorno están perfectamente contruidos, nos sobrecogen en una parálisis que parece a punto de estallar. Acaso un paralelo inconsciente de su situación infantil, en una familia donde reinaba un orden sin miseria ni restricciones, pero que preparaba la huida ante la creciente ascensión al poder de la ideología Nazi.

No queremos sin embargo hacer uso de términos psicoanalíticos acuñados por el eminente abuelo de nuestro autor, sino mantenernos de momento en la emoción directa que provocan sus obras, sin indagar en los mecanismos por los que se manifiestan. Por tanto concluyamos describiendo a Lucian Freud como el representante del hombre enfrentado a su desnuda naturaleza, precaria, indefensa y poderosa, detenida pero precedera, en tensión con su espacio inmediato, que lo cerca a la vez que forma parte de él.



Muchacha desnuda con huevo 1980-1981



Hombre en una silla 1983-1985

BACON: El grito y el desasosiego

Si las comparamos con las de su compañero Lucian Freud, las pinturas de Francis Bacon resultan más distantes. El espectador no está abocado a la presencia del sujeto, sino que se mantiene a la distancia de quien observa a un animal enjaulado. Una distancia conseguida por sus espacios abstractos, por sus vidrios, por sus marcos dorados, en definitiva por su preocupación estética, casi esteticista, sin la cual sería

indigerible esa deformidad desgarrada, rota y abominable que sólo Bacon consigue hacer si no bella, al menos sumamente atractiva.

El espectador se siente realmente fuera, en una tensión que descansa en la tranquilidad de la prisión que mantiene a ese ser tan deforme y tan humano a la vez detrás del cristal que refleja su propia naturaleza. Que Bacon manifieste sólo intereses pictóricos a la hora de hablar sobre la composición de sus pinturas las hace aún más inquietante, porque su recreación del hombre se reviste con esta afirmación de cierta objetividad que descarta la interpretación exagerada por parte del autor, en favor de una verdadera interpretación de la realidad. Aunque cercada por el filtro del artificio, esta es una característica inmediata de los personajes y las pinturas de Bacon, su impresión de realidad. Quizás por la continuidad entre el espacio real y el espacio fingido que crea con sus concisas perspectivas, quizás por la organicidad viva de sus deformaciones, el caso es que los personajes de Bacon, incluyendo sus retratos son siempre reconocibles como personas, al límite de la descomposición, pero todavía personas que transmiten una inexplicable sensación de corporeidad. Sus imágenes horribles o no, no parten de la intención de crear una provocación aterradora. Él siempre se refiere a a problemas técnicos en su génesis, no a intereses por significar ni denunciar nada en concreto, ni ningún tipo de crueldad vital enfatizada. Simplemente lo que esté retenido en su sistema nervioso es lo que se proyecta, pero sin ninguna intención de aterrorizar ni causar chock. Afirmaba no tener un sentido fatalista de la existencia, sino un interés por plasmar un realismo de observador honesto del mundo, sin los eufemismos de la sociedad de consumo.

Bacon acumulaba fotos, imágenes mecánicas sobre todo provenientes de periódicos y revistas . Su trabajo a partir de ellas carga a su obra de una especial cualidad de gravedad social e impregna su ojo de los acontecimientos y personajes relevantes del mundo que retrata. Su gusto por lo irracional es evidente, el denominador común de estas fotos es la violencia, el movimiento (accidentes, revoluciones, galopes de animales salvajes, gritos..) Las imágenes frías de la cámara, mezcladas por no se sabe que asociación surrealista, crean en Bacon una especial catarsis creadora de los momentos de terror más trágicos del mundo crepuscular que describe en su particular drama visual.

Para el desarrollo de sus repertorios , Bacon ideó un espacio que el crítico John Russell bautizó como la "universal room", y con ello Bacon consigue dos cosas, la convierte en una plataforma metafísica donde desarrollar los eventos de su alrededor y sus significados individuales, y haciendo esto, trae a la superficie niveles de conciencia tanto mítico como psicológico, visto desde un realismo contemporáneo. Al mismo tiempo, en algunas obras crea con ese espacio un aspecto sórdido de claustrofóbica habitación de hotel.

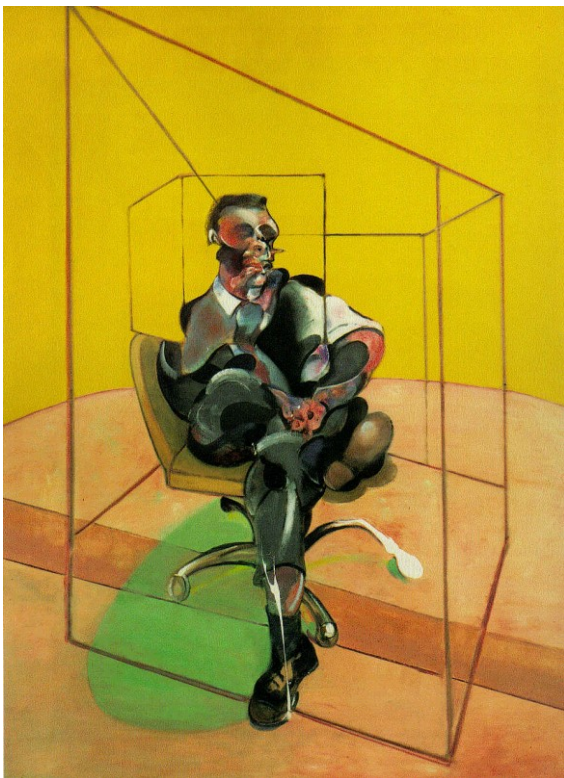
Siempre pues al límite entre la artificialidad y la animalidad, Bacon encierra el drama en la sofisticación del control ambiental de la escena, lo cual más que suavizarla realza el patetismo de la descomposición de los personajes. La recurrente presentación de sus obras tras un cristal, intensifica curiosamente algunos de sus efectos más quiméricos. La limpieza y la sobriedad circundantes, ofrecen un contraste que agudiza en su frialdad el grito que supone cada distorsión, y cada arrebató pictórico que lo acompaña. Sus imágenes, horribles o no, no parten sin embargo de de la intención **VER**

Su asalto visual a los tabúes es realizado a través de una técnica claramente tomada de los antiguos maestros. La preocupación por la calidad pictórica, por la belleza de la pura materia, del gesto y los efectos plásticos, forma parte indisoluble de esta obra. Tanto Bacon como sus compañeros se encuentran en el centro de la recuperación del gusto por el efecto atmosférico, la calidad pictórica y el amor al dibujo como forma subyacente a ese derroche de pintura aplicada a la figura humana. También coincide con el resto de integrantes de esta "escuela" en su predilección por la búsqueda del accidente pictórico, de esa intervención necesaria del azar en la construcción del mundo recreado en sus cuadros. Muestra de ello es esta frase suya refiriéndose a la elaboración de un retrato ..." mi ideal es coger un puñado de pintura, ponerla en el lienzo, y que allí esté el retrato..." Heredan por tanto la técnica y el medio y lo adaptan a un nuevo discurso sobre el tema al que mejor había sido aplicada, la figura. Es una pintura de la vibración, del lenguaje de la materia, comunicando con su modelado el continuo cambio, movimiento, deterioro del hombre que retratan.

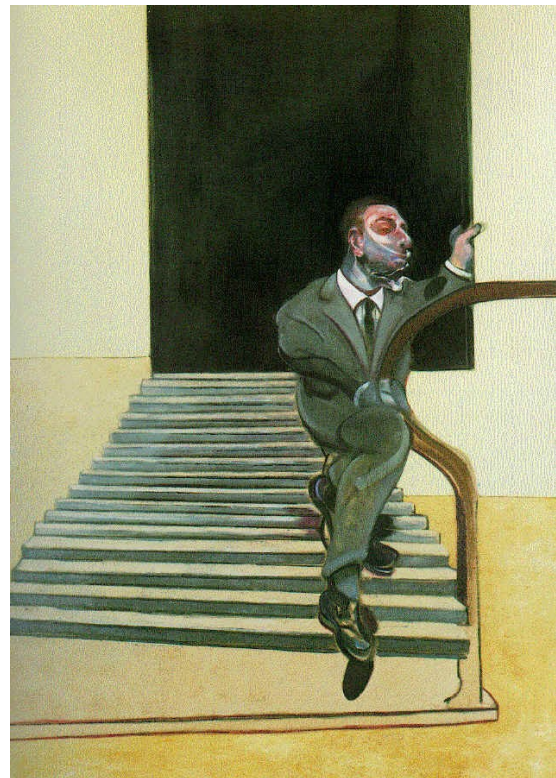
En su variopinto lenguaje Bacon recuerda tanto a Giacometti como a Balthus, a de Kooning y a Warhol. La capacidad de este autor para condensar enseñanzas pictóricas es asombrosa. Esta capacidad se traduce en el equilibrio entre el protagonismo de la mancha y el significado en una perfecta fusión semántica que huye tanto de la

ilustración descriptiva como de la abstracción gestual, sin renunciar a ninguna de sus cualidades. Milan Kundera considera que Bacon aporta en este sentido varias cuestiones en relación con Picasso (otro gran creador de la distorsión con el que Bacon reconocía deudas artísticas): por una parte el gesto brutal, la distorsión siempre en forma orgánica y tridimensional, y por otra, el principio de variación, la importancia de la variación para buscar la esencia del fenómeno. ¿Cómo se explica que se encuentren los parecidos en las distorsiones de sus retratos? Los retratos de Bacon son la interrogación sobre los límites de la propia persona. ¿Hasta dónde la distorsión puede ser reconocible? Sus cuadros parecen preguntas sobre ese límite en que el hombre puede perder su humanidad para convertirse en animalidad o masa informe.

Sin embargo, Hay algo que se mantiene estable durante toda su obra, la claridad, durabilidad y poderosa autoridad de su discurso visual. Original y con un violento contenido, en un tiempo en el que una nueva figuración humanista, comenzaba en el arte en plena angustia de posguerra en contra de la corriente dominante del expresionismo abstracto.



Estudio para un retrato, julio de 1971



Retrato de un hombre bajando la escalera 1972

Auerbach, o el desgarró de la pintura.

En la pintura de Frank Auerbach nos encontramos de bruces con una superficie que es en sí misma más potente y significativa casi que la propia imagen. Estas superficies conseguidas por ensayo y error tras múltiples sesiones de empastes masivos y rascados indiscriminados hasta encontrar el accidente deseado, son el testimonio constante de una actitud de lucha agónica con el medio de expresión. Reflejan la lucha propia del hombre por su autorrealización entre causas, azares y errores. Sus cuadros, gruesos y empastados son surcados por el arado de la propia brocha reafirmando contornos, marcando realidades confusas en una trama angustiosa tanto en el método de trabajo como en la sensación de peso y desgarró que sugiere la propia materialidad pictórica. Sus superficies conmueven como si con la misma agresividad del surco sobre el plano arañasen la sensibilidad del espectador, en el que se produce incluso cierta sensación de rechazo ante la acritud del tratamiento. Sus figuras pugnan por salir de una superficie que se introduce y sale de ellas como formando una amalgama material donde el gesto se convierte en un grito luchando por tomar entidad propia entre tal amasijo.

Desde que en 1948 entrara siendo un adolescente en la escuela de Arte de S. Martin bajo la tutela de David Bomberg (el cual consideraba la figura como último test de las capacidades del pintor), lo único que ha hecho Auerbach es pintar y dibujar 10 horas al día siete días a la semana en su estudio de Candel Town . Su vida social se reduce a la visita de algunos amigos pintores, y sus viajes se han limitado a los lugares que ha tenido que acudir para sus propias exposiciones, apenas ha visitado museos importantes. Sin embargo acude con fanatismo desde los años 60 a Trafalgar Square a la National Gallery con su amigo Kossoff a dibujar a partir de maestros como Rembrandt , y afirma que descubre su propia pintura a través de la experiencia sobre lo antiguo. Sostiene que su reacción ante una buena pintura es la de que le produzca el arrebató que le haga trabajar un poco más, independientemente de la fecha en que fuese pintada. A pesar de su indiscutible contemporaneidad, es de los que no creen en una ruptura entre el arte pasado y el presente. Influido por todos, David, Gericault, Courbet, Ingres, Daumier, ...y los contemporáneos De Kooning, Kossoff y Bacon, su pintura es el resultado de una larga meditación sobre Rembrandt. Hay mucho en común entre las superficies del primer Auerbach y las esculturas de Giacometti, en sus retratos aparecen Manet y el Goya de las pinturas negras. Mondrian, Constable, Picasso precubista...una

larga lista de maestros que asimilar, aportarles el mismo grado de individualidad y después superarlos.

Exiliado a Inglaterra a los ocho años , huérfano a causa del Holocausto, ha traspasado la herida de la paternal pérdida al campo del arte, no como estrategia, sino como algo impactante y compulsivo. En 1970 esto lo puso más allá de la palidez de la masa: un oscuro expresionismo judío que trataba la figura como abruptos golpes de pigmento estaba lejos de la Abstracción postpictórica americana y de los iconos del Pop. Era fuerte, escultural y táctil, lejos de la agradable claridad de pintores como David Hockney, de la ironía como modo de vida y de la irrealidad que dominaba en los medios de masas.

Auerbach, con su exacerbación, coraje y golpe pictórico, lucha contra el artefacto cultural de la idea de Vanguardia. Su novedad es la vitalidad y la captura de algo quizá imperfecto y aproximado pero real dentro de su pintura. Para él, la pintura no pierde su frescura como lenguaje porque no la usa como una sintaxis para persuadir a las masas, no tiene uso, es libre. La novedad de Auerbach es existencial, no estilística. El estilo surge, no como un programa, sino como el surgimiento de una crisis. Una crisis continuamente representada.



El origen de la Osa Mayor 1967-68



Cabeza de J.Y.M. I 1981

Kossoff ,la ciudad inabarcable.

Cada cuadro de Kossoff figura derramarse sobre el espectador, en ellos, al igual que sucede con la obra de su amigo y compañero de estudios F. Auerbach, la superficie pictórica se convierte en el elemento significativo más poderoso dentro de la totalidad de la imagen. Aunque el método de ambos artistas tiene mucho en común (en cuanto a la persecución constante de la casualidad que componga el efecto deseado por medio de impastos y rascados sucesivos), se ha exagerado la semejanza entre los dos pintores. En Kossoff la superficie, aunque con la misma carga matérica, no aparece como ese campo desgarrado por líneas rígidas y quebradas que conforman las propuestas de Auerbach. Con la misma densidad viscosa, las superficies de Kossoff parecen obedecer a una idea de fluido cambiante y en continuo movimiento.

Aunque continuamente pinta la misma gente y lugares, para él nunca nada es lo mismo. Una y otra vez reconstruye su mundo intentando establecer una relación entre su pintura y la visión de su existencia, de su experiencia sensorial. Esto hace que a pesar de su familiaridad con los sujetos que representa, la sorpresa y el desconocimiento, salpican su discurso. Duda y sentido de lo maravilloso, conviven en esta conversación mantenida con la crema de su impasto. Toda su pintura a través de sus recursos superficiales y su profunda construcción dibujística, rezuma esta certeza del cambio como única continuidad.

La reciente obra de Kossoff como la mayoría de su trabajo desde principios de los 70, está dividida en tres temas: figuras en un ambiente urbano, desnudos y retratos. Múltiples dibujos a carbón preceden cada pintura y continúan en paralelo durante el transcurso de la obra. A través del dibujo, el tema adquiere presencia y lugar. Kossoff se refiere a sus actos pictóricos como dibujos enriquecidos.

Sus urgentes paisajes urbanos y figuras pintados en los 60 fueron casi más esculpidos que pintados. Estaban, tanto literal como figuradamente, demasiado cargados, hasta tal punto que alguno de ellos amenazaba con deslizarse de su soporte. Todavía hoy, algunos de sus trabajos tienen que secar en horizontal ante este peligro de caída inminente. El peso, la densidad y la fluidez son pues las principales emociones que transmite la materialidad de esta pintura, sensaciones que son trasladadas a la imagen general. Hay mucho de ambiente demasiado cargado en la acumulación de cuerpos en sus cuadros de niños en las piscinas públicas. Los personajes que pasean por delante de la iglesia en los cuadros de *Christchurch* o los que transitan arrastrando sus pies por los superpoblados túneles de metro semejan cargar sobre sus espaldas el peso del aire, del ambiente cargado y gris de la ciudad que penetra en ellos y los desborda. Todos forman parte de esa amalgama humana y urbana que encuentra su espejo de forma innegable en estas pinturas. Subyace sin embargo, pese a esta conciencia de peso un amor nostálgico a esta ciudad que Kossoff ha dibujado y pintado insistentemente, y una empatía contagiosa por los que la habitan.

La misma empatía se refleja en el trabajo con sus modelos, y sus retratos, todos comparten el carácter de familiaridad que Kossoff necesita previo a la elaboración de una imagen. El artista dibuja insistentemente durante años a los mismos modelos para familiarizarse con ellos. En sus retratos, cada milímetro de la superficie es implicado en

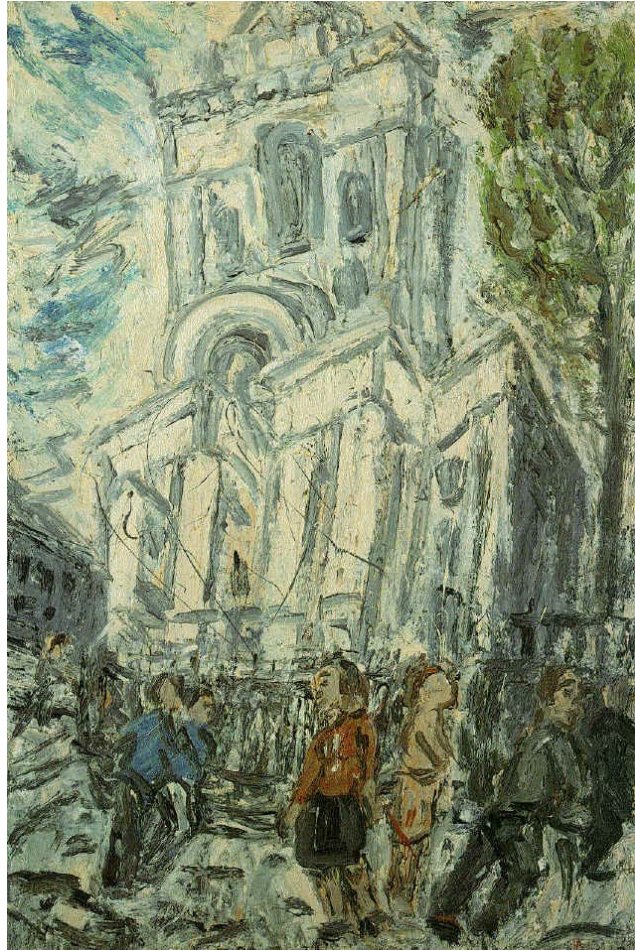
la acción, la dureza del impasto de la cara rellena el espacio, la modulación de la luz baña y transforma la cara en el retrato dependiendo de su incidencia. En una búsqueda de identidad de la que participan modelo y autor.

Los desnudos, colocados sobre superficies demasiado inclinadas tienden a desprenderse de su asiento hacia el espacio del espectador. Los desnudos son gente ordinaria simplemente posando, sin el apoyo de idealización alguna, pero se convierten en su individualidad en personajes íntimos, vulnerables y en alguna medida heroicas.

Kossoff celebra a la persona concreta, el día a día, el azar siempre inestable y que aparece comúnmente en la vida urbana de las calles, de su ciudad.



Retrato de Chaim 1985-86



Christchurch, Spitalfields, Principios de verano 1992

Andrews, la realidad meditada, la pintura medida.

En la pintura de Michael Andrews resulta chocante a primera vista el fuerte contraste entre dos tipos de obra. Una obra más antigua, con la figura como protagonista, resulta más plástica e inquietante, y nos presenta a los personajes en continua pugna por llegar a una construcción, con cierto aspecto desmañado y con fragmentos no resueltos. La última de las series sin embargo muestra una pintura económicamente inacabada, sustituyendo la densidad brumosa por certeza y seguridad en si misma. Ambas tentativas están lejos de ser tenues, al contrario, cada una tiene una sustancia y presencia, la de lo necesario. Cada una parece el resultado de una particular obsesión, ninguna parece estar hecha por el motivo de pintar otro cuadro, todas se suceden en una experta acumulación de saberes. Esta pintura se debate constantemente entre lo determinado y lo indeterminado, entre la misteriosa convencionalidad del

fenómeno y la premeditada afirmación del medio pictórico que utiliza. Los empastes de algunos de sus compañeros son sustituidos por la economía de sus manchas, se trata de que la mínima aplicación de materia pictórica sea suficiente para penetrar en la poesía más allá de la convención y capturarla, en esa estudiada indefinición.

En 1960 Andrews publicó una serie de notas de donde podemos extraer algunas frases significativas para entender su obra. En ellas describía su camino de trabajo como .."el más maravilloso, elaborado y completo camino de componer mi mente"... "pintar como pinto, y hacerlo como lo hago, es un es un esfuerzo, mi esfuerzo por entender"... En estas dos frases encontramos la lucha callada que se mantiene entre este autor y su obra. El hecho, es que a pesar de toda su vacilación, y angustia por ordenar tanto el hombre como la naturaleza a través de escuetas manchas de color diluido, la obra de Andrews, adquiere una ambiciosa grandeza tanto a escala física como conceptual. En ella , como en la de sus compañeros se aprecia la necesidad de huir de los clichés pasados y trascenderlos pese a su compromiso con la figuración y la pintura de géneros tradicionales; paisaje y figura, obedeciendo a dos tipos de obra y a dos momentos en su trayectoria, pero con una común falta de concreción.

Quizá sea en el contraste entre estos dos modos de pintura asociados a temáticas tan diferentes las que den la clave para interpretar el sentimiento crípticamente encerrado de la pintura de Andrews. El aspecto inacabado es común a sus dos vertientes, este aspecto, también ensayado por un gran número de pintores ingleses mantiene abierta la obra que parece necesitar terminar de construirse sola, como si el autor pusiese sólo la parte de los elementos esenciales para proyectar el cuadro y este se mantuviese eternamente en esa condición de proyecto inacabado. Sin embargo, esta condición causa distinta sensación en cada una de las propuestas: en las figuras, esa falta de conclusión, produce un mayor desasosiego, existe una transmisión de incomodidad en la aparente irresolución de sus primeros retratos de grupo, como si la propia incapacidad de su carácter para el expresionismo fuera el resultado de su descontento con la actividad social. Sus retratos se muestran más fragmentarios que el paisaje, como si partieran de un orden improvisado que se puede desmoronar en cualquier instante.

Los paisajes parecen responder a un método inverso, todo se muestra con una organización matemática y conectada de forma necesaria, existe una sensación de

unicidad que corresponde a un orden universal, geométrico, a unos ritmos sutiles captados como un todo. En su esfuerzo por ordenar el mundo y el hombre, Andrews sólo encuentra sosiego en la neutralidad del paisaje, y sin embargo en esta neutralidad existe la tensión romántica de componer un universo entero con las limitaciones de un pintor, con las auto impuestas limitaciones de un pintor que somete la objetividad de la transmisión de la realidad a la subjetividad de su elección. Quizás en esto resida la apariencia de fragilidad de sus paisajes, en la conciencia de que este orden conciso es siempre un velo sutil para apresar la realidad, un escueto tul a punto de desintegrarse, que obliga a mantener la atención del observador para que esa ilusión de realidad no se volatilice en forma de niebla vaga.



Tim Behrens 1962



Pintura del Támesis: El Estuario 1994-95

Kitaj: literatura o el discurso pintado.

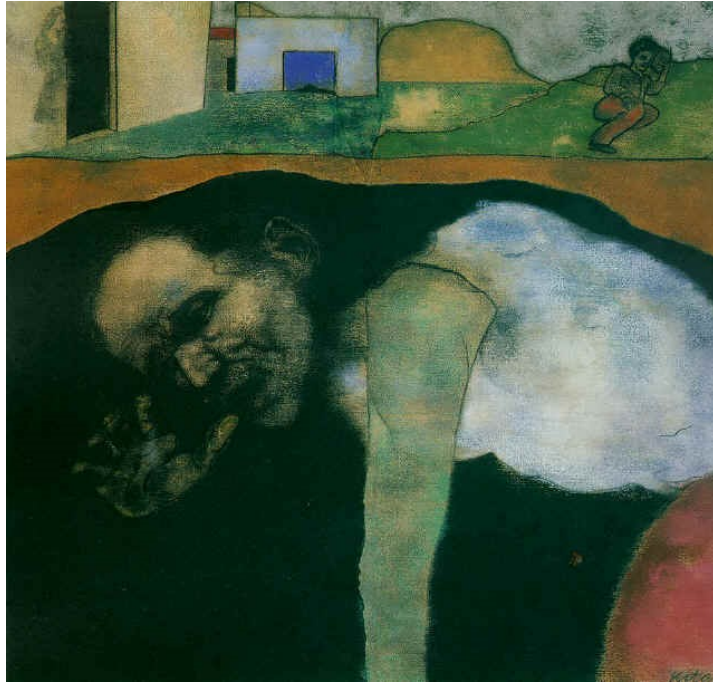
La obra de Kitaj, pese a los cambios sufridos en una carrera que abarca desde visiones casi conceptuales del arte hasta propuestas Pop, pasando por todo tipo de concreciones figurativas, mantiene sin embargo una clara dominante que sus vaivenes, y que se podría identificar con el intelectualismo predominante en todos sus cuadros. En su búsqueda constante de la propia identidad dentro de los ambientes sociales más extravagantes, se encuentra siempre una reflexión mental que se transpira desde el lenguaje de sus lienzos. Su mente inquieta y agitada, reclama constantemente un intelectualismo que organice la imagen. A diferencia de otros compañeros, el trabajo de Kitaj pasa por un filtro de reflexión sobre el arte contemporáneo antes de convertirse en cada peculiar apuesta artística. La línea, el dibujo, el símbolo y las conceptualizaciones alegóricas, todos ellos pertenecientes a la cara más intelectual y acaso “literaria” de la

pintura, toman protagonismo de forma clara en su obra frente a la impronta azarosa de alguno de sus compañeros. No es de extrañar por tanto que Kitaj sea el que más literatura dedicada a la problemática del arte contemporáneo haya producido, y que sea él el ideólogo de la génesis de esta escuela pictórica. Es su inquietud mental, su incomodidad y malestar en paradójica armonía con su amor por pertenecer al mundo del arte contemporáneo, lo que lo hace crecer en su concepción artística.

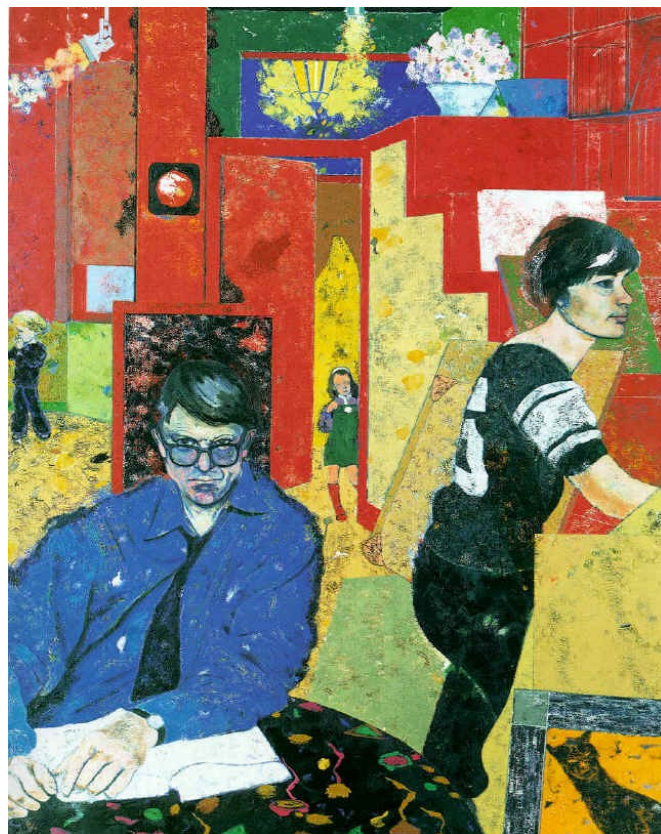
Todavía siendo un artista Pop en los 60, mostraba su inquietud en contra de un arte cada vez más alejado de los intereses y problemas humanos, su propia obra era víctima de sus descalificaciones hacia las vanguardias. Esta intención humanista se vio temporalmente suspendida en su actividad pero finalmente impulsada. La necesidad de conjurar la confusión mental lo llevaron a centrar su obra en cuadros menos fragmentados y con un sólido sentido dibujístico que se correspondía con su redescubrimiento de la tradición pictórica y de maestros como Degas, cuyo aliento concedió a sus pasteles un aura de erotismo sincero y de rigor formal.

Durante las siguientes décadas, a su descubrimiento de la tradición se unen el sentimiento del judío errante y de la experiencia Kafquiana de la Diáspora, el malestar de lo no hogareño. Esto unido a su visión personal de la historia judía y su obsesión por el Holocausto restan cada vez más sensualidad y homogeneidad a sus heroicas figuras de los 70 para acabar desembocando en la dureza de las distorsiones y las complicadas inquietudes espaciales y compositivas de los 80 y 90.

Su última etapa ha estado marcada por una nueva crisis producto del infarto y la sucesiva depresión sufridas en el 89. Este hecho unido a la oferta de la Tate Gallery para el montaje de una retrospectiva despertó en el artista el miedo y la certeza de la muerte, a la vez que la necesidad de conjurarla dejando una obra representativa, por lo que en los últimos tiempos se ha sumergido en un meditadamente deshecho estilo de madurez. En esta nueva etapa se intuye un estudiado inacabado de los desmañados trazos, en esa despreocupación certera y llena de libertad de la pintura tardía consciente de su propia fragilidad.



El oyente (Joe Singer escondido) 1980



Los Arquitectos 1980-84

Conclusiones: La emoción como conocimiento.

Continuidades entre arte y ciencia.

Lo que se pretendía, en la medida que lo ha permitido la escueta extensión de este artículo, era especular de alguna manera sobre la capacidad comunicativa que tiene el arte para transmitir conocimientos a través de canales intuitivos y de sensaciones no intelectuales. El somero análisis de las emociones producidas por la percepción de la obra de estos artistas, ha querido ser un reflejo del estado de ánimo que se contagia al espectador y que comunica algo más allá de la simple ilustración de una realidad o de un concepto determinado. El conocimiento del mundo y de las relaciones que el hombre establece con él resulta incompleto si lo limitamos a la mera denotación positivista de los fenómenos. Resulta incompleto en cualquier caso, pero desde luego, el acercamiento puramente intuitivo y sensible a las imágenes creadas en un contexto concreto aporta una serie de datos que trascienden el ámbito intelectual y aportan cualidades emotivas al entendimiento sobre una época o sistema cultural. Este sería por tanto el tipo de conocimiento correspondiente a la interpretación artística, y el que venimos defendiendo a lo largo de estas líneas como específico de esta práctica, y complemento de otros tipos de saberes.

Sobre esta relación de complementariedad entre el conocimiento intelectual aportado por la ciencia y el conocimiento sensitivo y connotativo que proporciona el arte para la creación de un conocimiento global más completo, cabe aludir a las ideas que en la introducción relacionaban arte y ciencia con una misma génesis que parte de una idéntica visión del mundo o cultura que condiciona los intereses tanto de una como de otra disciplina. Ambas se encuentran condicionadas por un conjunto de circunstancias que determinan sus direcciones en cada contexto espaciotemporal concreto. Siguiendo de nuevo a Racionero, estas limitaciones obedecen a diferentes razones: razones económicas, como las relaciones de producción; políticas, como las relaciones de poder entre los grupos; materiales, como el nivel de vida y la tecnología; intelectuales, como el nivel de conocimientos; irracionales, como las motivaciones mitológicas y religiosas; biológicas, como la dotación genética y la agudeza sensorial del grupo en cuestión; ecológicas, como el medio ambiente físico; históricas como la inercia cultural etc.

Si aceptamos que toda creación de modelos de conocimiento está formado bajo estos condicionantes que en cada momento serán idénticos para arte, ciencia y pensamiento, ambos atacarán intereses similares y cuestiones relacionadas. Relación que no es de causa efecto, como explica el mismo autor: “...El hecho de que arte y ciencia sean dos fases, una intuitiva y otra intelectual, de un mismo proceso creativo, y la circunstancia de que se usen a menudo por separado para conocer o expresar, no significa que puedan establecerse relaciones biunívocas de causa-efecto entre arte y ciencia; no puede afirmarse, por ejemplo que el cubismo nace de la teoría de la Relatividad. Más acertado sería pensar que tanto el arte como la ciencia, tanto el cubismo como la teoría de la relatividad, son producto de algo más amplio que ellos, de un cambio en la intención, en el énfasis selectivo de la cultura: el propósito o tema predominante en las preocupaciones de un grupo humano inspira y motivan a científicos y artistas de modo que unos y otros abordan, exploran y trabajan los mismos temas, expresándolos cada cual a su manera...”

Sea como sea, la intención de estas especulaciones es subrayar la conexión innegable que el arte, y las expresiones de conocimiento a partir de lenguajes lógico-formales (ciencias humanas o de cualquier otra índole) tienen como vías de aprensión de conocimiento en la medida en que ambos son un ejercicio de elecciones y renunciaciones en el esfuerzo humano por ordenar el caos. La complementariedad entre ellas como camino de aprensión de conocimiento y la emoción como parcela específica del arte, son los componentes que este ensayo sostiene como aportación.

Pinceladas de existencialismo

Atendiendo a estas premisas, En este caso se ha intentado fugazmente plasmar la pura sensación visceral que una serie de obras creadas en un espacio y un contexto determinado producen en la retina de un espectador más o menos contemporáneo a las mismas, para delatar las similitudes de estas experiencias con creaciones humanas del mismo periodo pero pertenecientes a sistemas de conocimientos más cercanos a posiciones intelectuales y racionales. Las imágenes han transmitido desde su propio lenguaje emociones directas que si bien algunos espectadores sabrán expresarlas y otros no, a todos consciente o inconscientemente los pone en contacto con un tipo de pensamiento y actitud vital paralelos a esas obras en tiempo e intenciones. En este caso con el pensamiento existencialista.

Hemos visto como esta pintura se corresponde con una defensa feroz de la individualidad en la búsqueda de la propia expresión de la personalidad en constante lucha con el medio, apostando por una figuración pictórica frente a la estandarización de los lenguajes artísticos y la desmaterialización del objeto en favor de la idea. Esta actitud, claramente conectada con una de las premisas del pensamiento existencial también enlaza con esta actitud filosófica no sólo por la empeñada defensa de la individualidad, sino por la demanda de la libertad del hombre sobre el determinismo exterior. En este rechazo por toda desmaterialización metafísica (por toda abstracción incluso pictórica) se encuentra la reivindicación de la vida y de la existencia sobre la razón y la esencia, la acción del impulso y la aplicación de la propia materia pictórica frente a la deshumanización mecánica y conceptual.

Claro está que el fenómeno encabezado por Sartre, Heidegger o Kierkegaard entre tantos filósofos y escritores que plantearon el edificio de la actitud y el pensamiento existencialista, es de una amplitud que no se deduce solamente de la observación de estas pinturas, y menos aún en un análisis tan limitado, pero la aprehensión directa de estas obras aporta a su entendimiento general no sólo una información-sensación útil, sino realmente imprescindible a la hora de conectar realmente con la vivencia de ese fenómeno cultural del occidente de la segunda Posguerra.

Es ineludible referirse al humanismo restaurado y perseguido por estos autores. La necesidad de devolver la dignidad al ser humano individual, en pugna con la angustia de la fragilidad y la precariedad del hombre ante su propia desnudez y ante el mundo que lo limita, adquiere presencia en todos y cada uno de estos artistas. El desasosiego provocado por la conciencia de la muerte y la búsqueda desesperada y a contrarreloj de la propia realización (a través de la pintura en este caso) describe la actitud de estos pintores ante una actividad pictórica compulsiva reflejo del mismo sentir existencialista. Otra de sus constantes, ha sido la recurrencia a la acción como modo de creación, desde la conciencia de que la obra y la vida están inmersas en un torbellino de casualidades que condicionan a cada ser (obra). Esto somete al creador a una continua búsqueda de la autenticidad de su ser concreto, consciente sin embargo de que sólo cabe proyectar su propósito, no programar el resultado.

Todos estos clichés que corresponden de una forma escueta a parte del pensamiento existencialista han aparecido sin duda de forma recurrente en cada una de

las impresiones percibidas anteriormente sobre la obra de estos pintores. El hecho de haber sido pintores, es decir, de haber elegido un medio de expresión como la materia pictórica forma parte de su manifiesto nunca escrito, pues los aboca a la relación necesariamente individualizada con el proceso, puesto que no hay dos manos ni pinceladas iguales, niegan así la uniformidad impuesta por la técnica a la vez que rechazan la masificación que la técnica provoca.

Las relaciones pues entre la obra de los pintores estudiados y la problemática existencialista son evidentes. Podrían aparecer muchos más paralelismos que demostrasen con mayor amplitud nuestras teorías sobre las aportaciones del arte como complemento indispensable del conocimiento humano, si bien esto requeriría una extensión mucho mayor y un estudio más pormenorizado que acaso nos desviaría del propósito inicial de este intento. El intento de afirmar que la el cerebro humano y su forma de adquirir conocimientos es uno de los grandes misterios que a la ciencia le quedan por explicar, y que mientras este misterio persista existe una parcela de conocimiento intuitivo que corresponde al Arte seguir desvelando, seguir aportando esa sensación interior que transmite lo indescriptible por el lenguaje lógico formal y que nos conecta intuitivamente con nuestro entorno. Por otra parte, llegando a este punto se hace evidente la paradoja que ha acompañado desde el principio a esta propuesta, y que ya habrá sido sospechada por el lector , si ha entendido la naturaleza del conocimiento que pretendemos explicar, puesto que habrá comprendido igualmente que se trata de un conocimiento que sólo se puede percibir a través de la contemplación de la imagen, y que cualquier intento como es este de traducirlo a un lenguaje digamos divulgativo no puede sino limitar y traicionar esta sensación. De lo contrario, la imagen no aportaría nada y la especificidad del conocimiento que estamos defendiendo desde el principio no tendría sentido. El sentido que Bécquer, uno de los sevillanos ilustres que reposan junto a los cimientos de la facultad de Bellas artes, nos revela desde una de sus rimas: "... No digáis que ha agotado su tesoro/ de asuntos falta enmudeció la lira,... Mientras la ciencia a descubrir no alcance las fuentes de la vida/ y en el mar o en el cielo haya un abismo que al cálculo resista/ mientras la humanidad siempre avanzando no sepa do camina / mientras haya esperanzas y recuerdos habrá poesía..." y si D. Gustavo me lo permite: pintura.

BIBLIOGRAFÍA.

BERNARD, B.: *Lucian Freud*. London, Jonathan Cape 1996.

BOWNES, A. / COLLINS, J. /CORK, R. / GARLAKE, M. / LUCIE-SMITH, E. /SPALDING, F. / VAIZEY, M.: *British Contemporary Art*. London, The Herbert Press, 1991.

DE SALVO, D.: *Face Value: American Portraits*. Paris, Flammarion, 1995 (catálogo)

EWING, W.A.: *Photo works of the human form*. London, Thames & Hudson 1994.

GADAMER, H.G.: *Verdad y Método*. Salamanca, Ediciones Sígueme.1997

GADAMER, H.G.: *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Ediciones Paidós 1991

GIBSON, R.: *Painting the Century*. London, NPG 2000. (catálogo)

GIBSON, R.: *The Portrait Now*. London, NPG 1993. (catálogo)

GIDDENS, A.: *Consecuencias de la Modernidad*. Madrid, Alianza Editorial, 1993-1999.

GOWING, L.: *Lucian Freud*. London, Thames & Hudson ,1982. (catálogo)

GOWING, L/ UNTER, S.: *Francis Bacon*. London, Thames & Hudson , 1989. (catálogo)

HUGHES, R.: *Frank Auerbach*. London, Thames & Hudson , 1990.

KITAJ, R.B.: *The Human Clay*. London, Arts Council of Great Britain 1976. (catálogo)

KUNDERA, M. & VV.AA. : *Bacon Portraits and Self-portraits*. London, Thames & Hudson , 199?

LAMPERT, C.: *Lucian Freud: Recent Work*. London, Whitechapel Art Gallery, 1993. (catálogo)

LUCIE SMITH, E: El Arte Hoy. *Del expresionismo abstracto al Nuevo Realismo*. Madrid, Ediciones Cátedra. 1983

LUCIE-SMITH, E.: *Images of the Nude*. London, Thames & Hudson 1981.

MOORHOUSE, P.: *Leon Kossoff*. London, Tate Gallery, 1996. (catálogo)

RUSSELL J.: *Lucian Freud*. London, Hayward Gallery, 1974 VV.AA. : *Francis Bacon: A Retrospective*. New York, Harry N Brams/ The Trust for Museum Exhibitions, 1999.

SOBEL, D. / ACKERMAN, J.: *Identity Crisis; Self-portraiture at the end of the century*. Milwaukee, Milwaukee Art Museum, 1997. (catálogo)

ST JOHN WILSON, C. : *The Artist at Work, on the working methods of William Coldstream and Michael Andrews*. London, Lund Humphries publisher, 1999.

SYLVESTER, D.: *F.Bacon: The Human Body*. London, Hayward Gallery. 1998. (catálogo)

VV.AA.: *Eight figurative painters*. New Haven; Yale Center for British Art, 1981. (catálogo)

VV.AA. : *A School of London: Six figurative painters*. London, British Council 1987. (catálogo)

WOODAL, J.: *Portraiture; facing the subject*. Manchester, Manchester University Press, 1997.
