

LA ESCUELA DE LONDRES: UNA VÍA HACIA LA INNOVACIÓN DOCENTE DE LA PINTURA FIGURAL EN BELLAS ARTES

Fernando García García
Becario FPU en el Departamento de Pintura
Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla

RESUMEN

En este trabajo se plantea una reflexión sobre la figura humana en la pintura y su enseñanza. La supuesta decadencia de la figura en la pintura contemporánea, suscita nuevas dudas sobre la legitimidad de los métodos de enseñanza tradicionales. Por ello es necesaria una actualización de los conceptos y estrategias docentes por parte del profesorado universitario en torno a este tema.

Los pintores de la Escuela de Londres han demostrado a lo largo de su carrera su compromiso con la pintura y la figura humana sin renunciar a la contemporaneidad de su obra. Este trabajo parte del análisis general de las características de estos pintores para extraer conclusiones válidas para la actualización de los repertorios en la docencia de esta materia.

ABSTRACT

In this work we think about a reflection on the human figure in the painting and their teaching. The supposed decadence of the figure in the contemporary painting, it raises new doubts about the genuineness of the traditional teaching methods. For it is necessary a bring up to date of the concepts and educational strategies on the part of the university faculty around this topic.

The painters of the School of London have demonstrated along their career their commitment with the painting and the human figure without giving up the modernity of their pictures. This work leaves of the general analysis of the characteristics of these painters to extract valid conclusions for the bring up to date of the repertoires in the teaching of this matter.

INTRODUCCIÓN : SOBRE LA ACTUALIZACIÓN CONSTANTE DE LAS DISCIPLINAS

La evolución de los contenidos, la innovación y la mejora de la calidad, es, o debiera ser, una cuestión prioritaria en el entorno universitario, y en general en cualquier ejercicio dedicado a la educación y al desarrollo del conocimiento. En este ejercicio que proponemos, concebimos la innovación en sentido amplio, como una actividad que no se agota en la aplicación de tecnologías y metodologías, ciertamente útiles, sino que a nuestro entender, se debe apoyar necesariamente en una reflexión, en una previa actualización y revisión de los conceptos fundamentales sobre los que queremos actuar. Esta recapitulación conceptual o renovación crítica constantes, se hace especialmente necesaria en la enseñanza de disciplinas artísticas, dadas las convulsas metamorfosis sufridas por el mundo del Arte en la contemporaneidad. Es por tanto, una deuda siempre abierta a saldar por el docente la revisión, legitimación, e innovación de sus materias.

Es esta búsqueda de una actualización consecuente la que provoca este estudio. La pintura y su enseñanza a través de la recurrencia a la figura humana ha sufrido un serio

revés en la segunda mitad del controvertido SXX, sin embargo, gran parte de los contenidos que se imparten en las facultades de Bellas artes continúan distando poco de las academias decimonónicas en sus planteamientos. Aunque esta afirmación no pueda ni mucho menos generalizarse, existe esa sensación de decadentismo y anquilosamiento en el ánimo del alumnado, que sufre cierta distancia con el tratamiento actual.

Por otra parte la teoría del Arte Contemporáneo ha cuestionado en numerosas ocasiones la necesidad de los planteamientos técnicos tradicionales de la pintura en general, y de la representación de la figura humana en particular. La figura, como clave indiscutible del gran Arte del pasado ha sufrido el destierro relativo de buena parte del gran Arte contemporáneo. Es esta concurrencia de causas las que animan este trabajo y provocan el interés por rastrear alternativas a la enseñanza de la pintura figurativa, o en caso de no haberlas, explicar su definitiva falta de sentido. En los planes de estudio persisten, con sentido o no, las materias centradas en la representación del ser humano, sus cualidades formativas no se discuten aquí, pero en cualquier caso existe la necesidad de contextualizar los contenidos y diversificar las maneras de abordar este tipo de representación.

Siguiendo un método de investigación y crítica de los fenómenos plásticos y visuales, basado en el análisis y la comparación por analogías entre diferentes manifestaciones estéticas, se ha intentado rastrear en un estudio paralelo, cuya extensión no permite ser desglosado en esta ocasión, la evolución sufrida por la figura como tema artístico y los condicionantes sociales y culturales que han contribuido a su "crisis" dentro del mundo artístico; las conclusiones apuntan generalmente a que los valores de uso atribuidos tradicionalmente a la pintura figurativa han pasado a ser asumidos por nuevos medios de creación de imágenes más eficaces para producir efectos de identificación con un público más amplio. La pintura figurativa, ha sido tachada por tanto de anacrónica o de haberse convertido en simple valor de cambio en el sistema económico actual. Como siempre estas generalizaciones presentan numerosos vacíos.

Han aparecido durante la última media centuria cierto número de pintores de reconocido prestigio que han hecho de la figura como tema pictórico el centro de su trabajo; centrándonos en la escena europea, entre los indiscutidos Balthus, Giacometti, Dubuffet etc. aparece en la capital británica un nutrido grupo de individualidades feroces que se acumulan en torno a esta temática pictórica. La (autodenominada) Escuela de Londres, en relación con otros pintores contemporáneos ha mantenido una indiscutible calidad y actualidad de sus propuestas; por ello, planteamos el análisis de sus puntos en común como herramienta para una actualización de la figura en relación con el soporte pictórico, con objeto de elaborar una nueva dirección para los contenidos docentes. Esta escuela de pintores, se ha convertido además en referencia e influencia imprescindible para la recreación del tema dando lugar a que en la capital inglesa se desarrolle el más amplio abanico de figuraciones contemporáneas, producidas ya por una nueva generación de artistas.

La renovación ideática y formal que pueda suponer la apuesta figurativa de estos pintores es por todo ello un punto de referencia de obligada revisión para la continuidad de una docencia de calidad al respecto. El peligro de la mera repetición mecánica del proceso a la que pueden tender unas disciplinas eminentemente prácticas, necesita estrategias de actualización y contextualización que promuevan un tipo de formación dinámica de las Bellas Artes. Y en este aspecto resulta fundamental el intercambio de experiencias con el contexto artístico exterior a la propia "academia". No estamos hablando de la pérdida de

identidad de la institución en función de una adhesión indiscriminada a toda pretendida vanguardia, sino de la actitud receptiva y alerta que se supone al carácter universitario y su continua investigación. Esperamos contribuir de alguna manera a ese propósito con nuestra llamada de atención sobre estos pintores.

CRISIS DE LA RELACIÓN PINTURA-FIGURA

Cuando el poeta Samuel Rogers regresó a su país desde el París de 1820, llevaba consigo varios daguerrotipos. Sus amigos artistas, al ver esas primeras fotografías, lamentaron, 'nuestra profesión ha terminado; el mismo Turner auguraba... 'iremos por el campo con una caja y un portafolios debajo del brazo...'. Con el tiempo ninguno de estas predicciones se ha cumplido exactamente. No todos los artistas han cambiado la pintura por un equipo Kodak, ni los artistas visuales fueron reducidos a la penuria (o al menos no más que antes). Un siglo y cuarto después, todavía hay pintores, incluso pintores figurativos.

No es precisamente florecimiento la palabra que se puede aplicar a una actividad que por décadas ha ido en su mayoría contra corriente, fuera de la moda, medianamente desaprobada por los poderes establecidos. Pero, en ese periodo varios artistas figurativos británicos, se han hecho mundialmente famosos; Bacon, Henry Moore, Lucian Freud, Kitaj, David Hockney. Puede que muchos más sean merecedores de una reputación internacional en breve, como F.Auerbach, L. Kossoff, E. Uglow, etc. Un nuevo grupo de artistas figurativos surgió en los 80, cuando la figuración vivió un nuevo arrebato, y en los 90 incluso más, pese a que el péndulo del tiempo había girado fuertemente hacia la instalación, video y otros nuevos lenguajes.

Esta extraña persistencia en el arte figurativo – no sólo en Inglaterra pero especialmente allí- requiere una explicación. ¿Es simplemente un efecto postmoderno, una continuación folclórica de la antigua técnica, después de que su principal función haya desaparecido? Muchos podrían responder a esa cuestión, 'si, la pintura figurativa, quizá cualquier pintura hoy día, es exactamente eso'. El sector anti-pintura, argumentaría esencialmente que esa actividad ha pasado a estar fuera de moda.

En cierto momento, Arthur Danto argumentó que la historia del arte se divide en cuatro periodos. Hasta el 1400 aproximadamente, la función esencial de lo que podemos llamar Arte, fue la de proveer objetos de veneración religiosa. Desde el Renacimiento Italiano, hasta un tardío siglo XIX el objetivo del arte occidental fue principalmente conseguir la representación mimética más realista posible. El lo llama la Narrativa Vasariana. Desde Cézanne y los impresionistas la dirección de las vanguardias cambia. Atemorizados por la llegada de la fotografía o quizá aburridos del insulso naturalismo de los Salones, los pintores comenzaron a concentrar su interés en la pintura en sí misma, más bien que en lo que era descrito.

¿Verdadero o falso? Bien, a estas alturas del siglo ya XXI- después del colapso de notables edificios intelectuales- somos instintivamente suspicaces contra las inexorables leyes de la historia. La tesis de Danto está plagada de agujeros históricos (como por ejemplo, es un tanto arriesgado que artistas que han practicado una estilización particular de la imagen como El Greco, W. Blake o Poussin estuvieran simplemente buscando realismo). Pero ello no exime de buscar una respuesta a tan importante cambio. Algo ha ocurrido ciertamente a la pintura figurativa en el último siglo y medio. Se ha hecho más extraña, y es a menudo proclamada – incluso por los pintores figurativos- más difícil de hacer. Después

de todo ¿Qué puede aportar la pintura que no pueda darnos el video o la fotografía? ¿Existe algo de común en el ejercicio pictórico aparte de sus funciones más evidentes, fuera de la ingenua inmediatez de la propuesta de Danto, que pueda permanecer vigente?

Pensamos que hay varias respuestas, y el hecho de que haya varias respuestas explica la diversidad en la apariencia de la pintura figurativa de nuestros días. La misma diversidad que presentan este reducido grupo de pintores a los que nos referimos y cuyas guías pretendemos dilucidar como caminos de continuidad para la figura. Se trata de encontrar las particularidades específicas de su pintura, para a partir de ellas atisbar lo que podemos compartir con sus propuestas; en la medida en que compartimos un similar momento histórico.

APUNTES SOBRE EL TÉRMINO ESCUELA DE LONDRES

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 sea tomado de un verso de W. H. Auden en su poema *Carta a Lord Byron* en 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 cuyas primeras obras no hacían en absoluto previsible que encabezara un grupo de contra vanguardia), 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 haya podido construir 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 espectro 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 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, la Tate Gallery acaba de inaugurar el pasado año una sala dedicada a este grupo culminando así su institucionalización... 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. 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. (figura 1)

ASPECTOS COMUNES PARA AGLUTINAR 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 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.

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 empaste 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 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.

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 desaparición 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 próximos. Para ciertos teóricos 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. En este aspecto su lección sobre la idea renovada de la tradición a la que aludíamos en la introducción es magistral.

Su relación con la tradición pasa por reinventar la manera de mirar. Así, los pintores figurativos de este tipo, intentando transmitir lo que realmente está ahí han procurado bucear en el interior de nuestro elusivo y precario sentido de la realidad. Esta es una razón por la que Uglow y Freud parecen estar tanteando donde Piero de la Francesca o Ticiano trabajaron con gloriosa certeza. Es cierto que muchos de los más importantes pintores figurativos han estado fuertemente atentos a la tradición. Exposiciones de Poussin o de Cézanne en Londres han supuesto eventos cruciales para ellos, visitándolas casi diariamente. Como comentara Auerbach en cierta ocasión, 'la pintura es un acto cultural, sin los hallazgos de Velázquez, Poussin, Rubens o Cézanne, andaríamos perdidos y torpes'. Pero aplica una diferencia histórica inevitable: 'es imposible trabajar hoy exactamente como un antiguo maestro, simplemente porque hoy, el artista automáticamente piensa como corresponde a su siglo, no como un sujeto del siglo 15 o el 17. Las dificultades, el sentido del esfuerzo, la torpeza ocasional, no son signos de fracaso, sino marcas de verdad'.

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"...

CONCLUSIÓN: VÍAS ABIERTAS A LA PINTURA A PARTIR DEL ESTUDIO DE ESTA ESCUELA

Hablar de conclusiones en el escaso recorrido que hemos expuesto arriba es sin duda aventurado. Quede constancia no obstante, que el presente es un breve intento de exposición de un proyecto necesariamente más amplio, del que en estas escuetas líneas se plantea apenas la intención y la dirección. Por tanto, estas conclusiones, no son el resultado precipitado de los escasos comentarios anteriores, sino el resumen igualmente escueto de

las líneas que a través del estudio de estos autores hemos podido sintetizar, para un aporte concreto a la renovación de la pintura figurativa y su docencia. Por tanto, conscientes de estas limitaciones, necesarias por el formato del presente documento, esperamos que esta circunstancia no ensombrezca demasiado nuestra tentativa.

Hecha esta salvedad podemos observar, no obstante cómo con el somero epígrafe anterior ya se establecen algunos comentarios que nos remiten a la aportación de estos pintores a la revisión de su materia.

Hemos hecho referencia a la relación directa que estos pintores mantienen con la materialidad pictórica; desde la densidad del empaste de Auerbach a la sutil parquedad de Andrews, el uso de la pintura como medio forma parte indispensable del significado de la obra y de la imagen resultante. Encontramos aquí una clave a nuestro juicio fundamental, la pintura en su convivencia con otros medios de creación de imágenes, tiene necesariamente que construirse desde su propia naturaleza como valor en sí mismo. La pintura, como lenguaje visual posee aspectos específicos diferentes de cualquier otro medio; estos aspectos no son una simple cuestión de oficio encaminados a construir una imagen en la que queden ocultos, sino que en sus múltiples facetas son elementos inseparables del proceso de elaboración de la obra, y tienen una función tanto a nivel sintáctico como semántico. Podríamos decir que es legítima o tiene sentido la utilización de la pintura en la medida en que el propio medio sea indispensable en el discurso que plantea la obra. Sobre estos autores hemos contemplado dicho aspecto a propósito del concepto de demolición, comentado más arriba; también en su abigarrada concepción individual, expresada con cada gesto único de sus pinceladas, así como la inclusión del concepto de Azar como agente ejecutor de la pintura en las explosiones expresivas sobre el lienzo de Bacon, Kossoff o Auerbach (figura 2). No son los únicos recursos que tiene el medio pictórico, cada autor puede encontrar diferentes aplicaciones de esta idea fundamental a la que apuntamos: la trabazón indisoluble de la pintura como medio y las cualidades de la imagen final.

Otro aspecto que se ha visto reflejado en el comentario sobre la Escuela de Londres es la relación de sus miembros con la tradición; una tradición no entendida como repetición de soluciones, sino como continua pregunta sobre la eficacia de una imagen, a la vez que acumulación enriquecedora de conocimiento cultural. La recreación que estos pintores han hecho sobre obras del pasado son documento indispensable de esta relación (por citar los más conocidos, valga la serie de interpretaciones de Francis Bacon sobre el retrato del Papa Inocencio X de Velásquez, o las revisiones compositivas de Auerbach sobre pinturas de Rubens o Rembrandt)

Quizá una de las motivaciones por las que estos artistas indagan en la tradición es la necesidad de conocer los recursos eficaces que les permitan usar la pintura no sólo como expresión interior, sino como método de observación. Su intuición es que a través de la pintura o el dibujo, el artista puede llegar a una forma diferente de verdad, quizá más profunda, sobre el mundo real. Esta es la razón por la que muchos artistas británicos han empleado métodos tan cargados de dificultad como considerados fuera de tiempo y lugar. Aferrándose a la técnica recibida de tiempos pasados, en unos momentos en que la tendencia es a que cada artista importante invente un método personal imposible de adaptar a ningún otro.

Son estos de esa clase de pintores que intentan profundizar en la experiencia de la realidad, del mundo que nos rodea. Leon Kossoff, escribiendo sobre los dibujos de

Auerbach apuntó: 'Dibujar no es una actividad misteriosa. Dibujar es construir una imagen con expresivo compromiso y con implicación, esto sólo llega después de una aparentemente interminable actividad delante del tema o el modelo, rechazando una y otra vez ideas que podrían ser preconcebidas. Y ,ya sea rascando o borrando, el proceso empieza otra vez haciendo nuevas imágenes, destruyendo imágenes engañosas descartando imágenes que están muertas'.

Este esfuerzo por describir el mundo sin ideas preconcebidas sobre el acto de percibir, es más que un lazo estilístico, que conecta a este grupo de artistas, incluyendo al mismo Kossoff, Auerbach, Freud o Uglow. Este es el eje de la concepción que esta escuela tiene sobre la actividad pictórica; puede decirse que por esto mismo está unida con el suizo parisino Giacometti. Fue Giacometti quien después de un surrealismo de juventud, comenzó otra vez a trabajar de la realidad en la creencia de que su verdadera vocación era pintar y esculpir el mundo de su alrededor con la convicción de que esto no era un camino fácil- como registrar una imagen por pura mecánica- sino de una dificultad rayana en lo imposible. De diferentes formas, y con diferentes resultados, los artistas reunidos aquí se adhieren a esa creencia.

La tercera lección a la que nos referiremos trata sobre la pintura y la captación de identidad. Uglow observa al modelo rigurosamente siempre colocado en la misma estricta posición, su punto de vista situado siempre sobre la misma vertical y horizontal, durante años para terminarlos. Freud es también terriblemente lento en su ejecución, aunque en los últimos años, parece que ha acelerado un poco su proceso. Kossoff y Auerbach, como el último Bacon , por otra parte , a menudo pintan rápidamente, pero el resultado de sus sesiones puede ser una y otra vez rascado y repetido, pareciendo interminable, por lo que el proceso de una pintura puede ser tan largo como para Freud y Uglow. Subrayan así la creencia de que es posible a través de un intenso esfuerzo, romper hacia el interior de una genuina, fresca, verdadera y inclasificable imagen. Parte del proceso de la mayoría de estos pintores es trabajar directamente del natural, esto es, la pintura no puede recordar ni imaginar ni saber, sino, examinar cercanamente a la persona que está actualmente enfrente. El escrutinio conduce a la una imagen más viva y más real. Como dijera Freud a propósito de no querer pintar una imagen sobre la persona, sino la 'Misma Persona'.

Otro aspecto que se observa claramente en la obra de estos artistas es la huida consciente de cualquier recurso ilustrativo o narración documental. En esta vertiente si se deja sentir la influencia de los nuevos métodos de creación de imágenes, más eficaces para estas funciones, tradicionalmente atribuidas a la pintura, y que han perdido su razón de ser en nuestros días.

Desde estos comentarios, a partir de las cualidades descritas sobre la actualidad de este tipo de pintura, apenas se empieza a intuir la aportación que este grupo de pintores puede ofrecer a la renovación de la enseñanza, pero su convencida creencia en la supervivencia de la relación pintura-figura nos ha facilitado una vez más una perspectiva actualizada. Su empeño ha rescatado funciones de este género pictórico que permanecían bajo trasnochadas concepciones. En cualquier caso, a través del estudio de la Escuela de Londres o de otros artistas aparece como insoslayable una de las cualidades atemporales del arte en general y de la pintura en particular: la necesidad constante de reinterpretar el mundo y la relación del individuo con su entorno. La búsqueda y expresión de la identidad

propia y colectiva, para lo cual, la actividad auto-representativa del hombre ha sido un factor primordial.

Entre los párrafos recorridos hemos visto cómo con ciertos puntos en común, los pintores de la Escuela de Londres han sabido de alguna manera actualizar los métodos y los discursos de uno de los medios más tradicionales de representación humana. Mantener en continua revisión esta actividad es labor de quien quiera practicarla con cierto compromiso, y bajo nuestro punto de vista, el docente dedicado a la formación artística debe permanecer igualmente atento a este compromiso. A partir de las aportaciones de Bacon, Freud, Kitaj, Kossoff, Auerbach, Andrews, y muchos otros, un número de jóvenes artistas continúa trabajando del natural. Celia Paul, Jenny Saville, Alison Watt, Ishbel Myerscough o Tai Shan Shiuremberg, son sólo alguno de los nombres más relevantes de esta ingente nueva generación de pintores a cuya evolución habremos de asistir si queremos mantener la revisión constante de las materias a la que apelábamos al comienzo de esta propuesta.

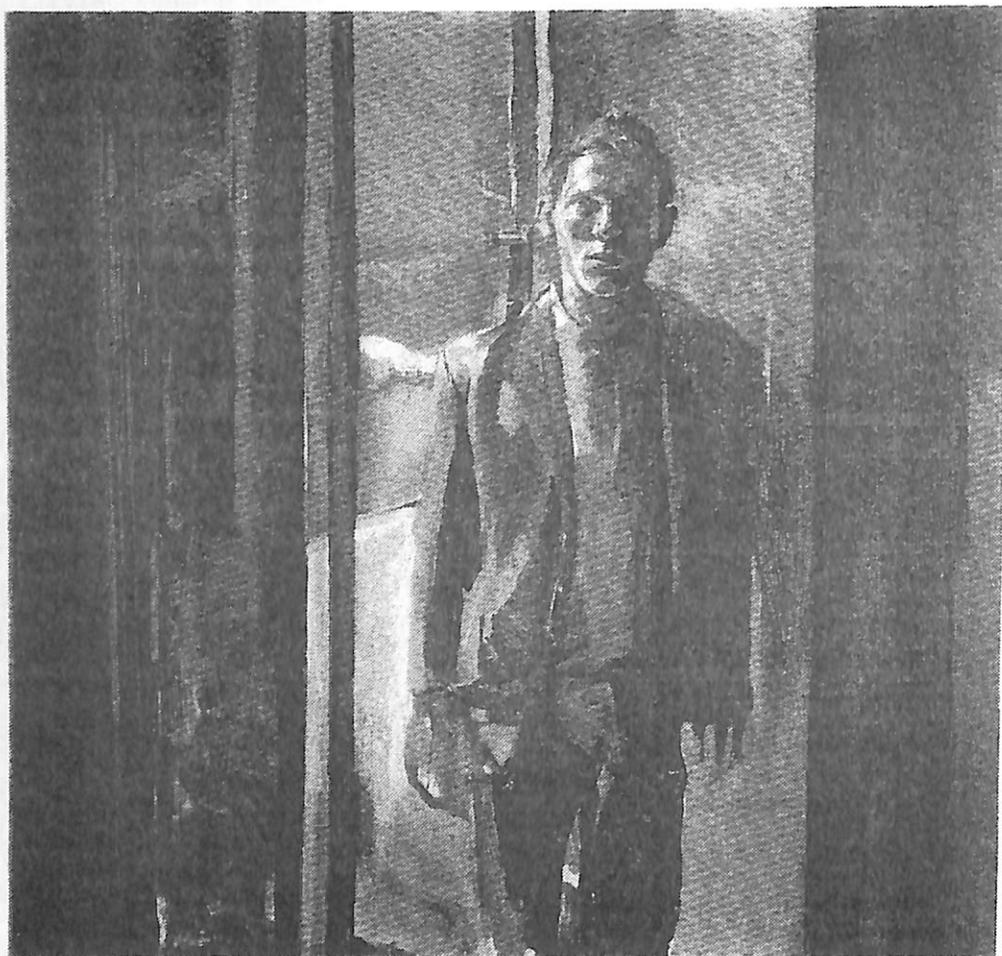


Figura 1: M. Andrews. Tim Behrens 1962

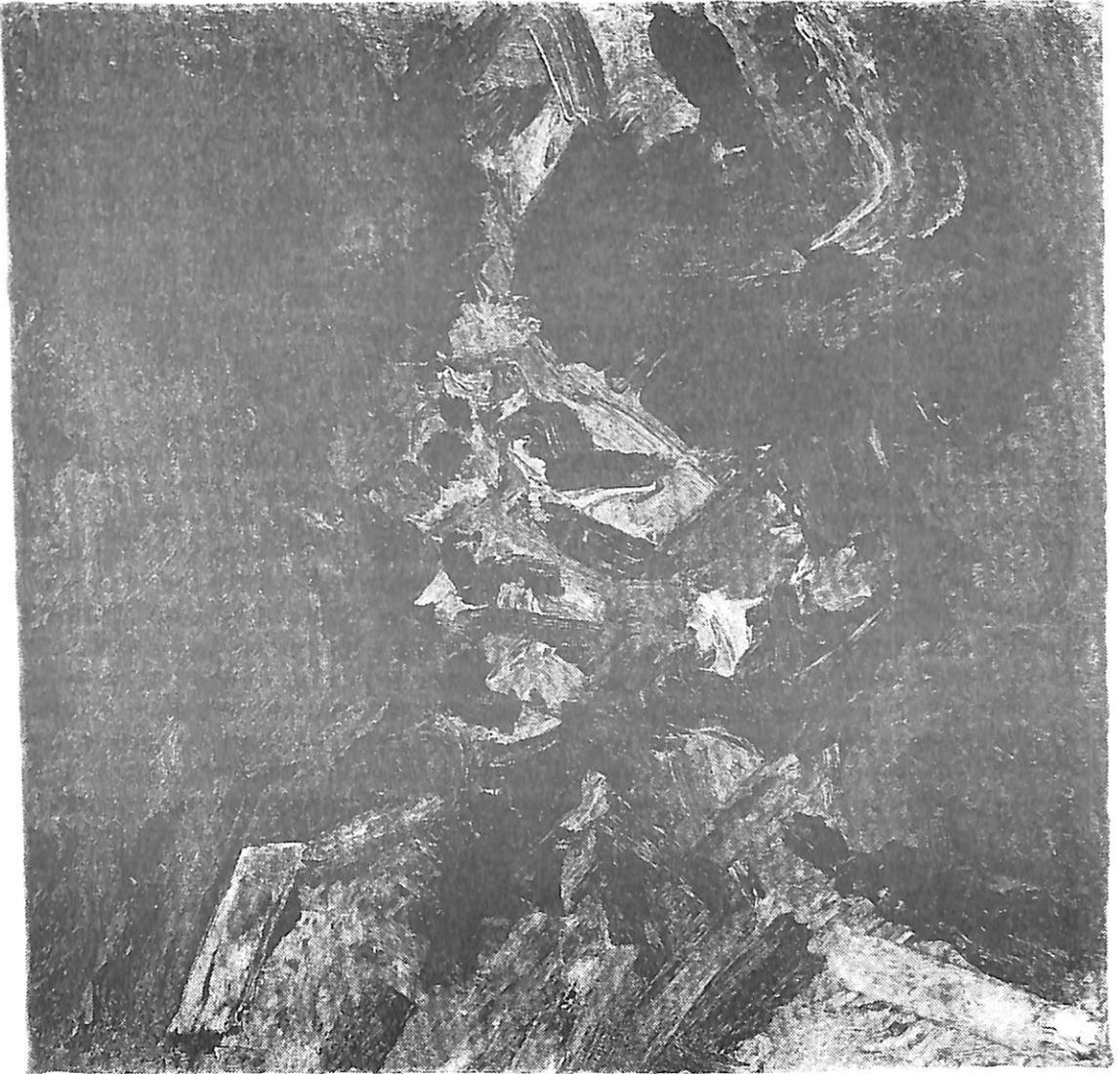


Figura 2: F. Auerbach. *Cabeza de J.Y.M* 1981