

IMÁGENES BORROSAS

Ignacio Pérez-Jofre Santesmas

Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo.

RESUMEN:

El recurso de la borrosidad en la pintura contemporánea remite tanto al desenfoque en fotografía como a la tradicional técnica pictórica de difuminado de los límites entre los planos de color. En ambos casos, sus efectos se asocian a una descripción ambiental del espacio. En tanto que disminuye la cualidad descriptiva de la imagen, se da también un aumento de la atención del espectador. Este artículo analiza la manera en que una serie de pintores actuales llevan este efecto de borrosidad hacia el ámbito político, al poner de manifiesto la confusión presente en los mensajes visuales y la necesidad de que el espectador se implique de manera activa en la construcción de sentido, desde una perspectiva crítica.

PALABRAS CLAVE:

Borrosidad, desenfoque, ambiente, atención, confusión.

ABSTRACT:

Fuzziness as a contemporary painting resource refers both to the out-of-focus in photography and to the traditional technique of blurring the limits among colour fields. In both cases, its effects relate to an ambiental description of space. As long as the image's descriptive qualities decrease, the viewer's attention grows. This article analyzes the way in which some present painters bring the effect of fuzziness to the political sphere, showing the confusion inherent to visual messages and the viewer's need to actively involve in sense construction from a critical point of view.

KEYWORDS:

Fuzziness, blur, ambient, attention, confusion.

1. Observando la pintura actual y, dentro de ella, ese conjunto de pintores contemporáneos que encuentran su motivo, el punto de partida de sus cuadros, en la fotografía, descubrimos una serie de características comunes, motivadas por ese origen fotográfico de sus imágenes. La pintura toma de la fotografía, entre otras cosas, su libertad de encuadre y dinamismo compositivo, su aspecto de instantánea, su carácter cotidiano, espontáneo, no sujeto al filtro y regulación del gusto estético. Pero hay un aspecto muy específico, un recurso visual que es usado de forma sistemática por algunos de estos pintores, en el que quisiera detenerme, por intuir que tiene implicaciones más profundas de lo que a primera vista pueda parecer; este aspecto es el de la borrosidad.

Como es bien sabido, la borrosidad ha sido utilizada extensa y eficazmente por Gerhard Richter, quien ha hecho de esta técnica casi una marca personal; de tal suerte que los pintores que, después de él, emborronan o velan sus imágenes, lo hacen sabiendo que se enfrentan con la posibilidad de ser tachados de seguidores o imitadores del que es, sin duda, uno de los más importantes e influyentes artistas actuales.

En la obra de Richter, la borrosidad de la imagen se consigue mediante el sencillo procedimiento de repasar con la brocha la superficie del lienzo cuando la pintura al óleo está aún húmeda y es, por lo tanto, dúctil. Este procedimiento tiene, en su trabajo, múltiples implicaciones. En principio, se podría entender como una imitación de los efectos de desenfoque o barrido propios de la imagen fotográfica; algunas obras tempranas del artista asocian este tratamiento a la sensación de movimiento. Pero, en cuanto a la manera en que se produce la obra, es también una forma de afirmar la doble naturaleza de la imagen pictórica; que es, por un lado, imagen ilusoria, representación mimética de la realidad tridimensional y, por otro, una superficie plana, con sus cualidades plásticas o abstractas. En este sentido, el gesto de emborronar la imagen una vez pintada cuidadosamente de forma realista, equivale a una destrucción o ruptura de la ilusión representativa. La brocha que recorre la superficie del lienzo es como la mano que toca ese límite espacial, constatando su impenetrabilidad y poniendo así de manifiesto la ficción de la imagen figurativa. El trazo generado por ese gesto nos hace percibir la presencia de la

superficie de la tela; por sinestesia, la sensación visual propicia una percepción táctil.



Fig. 1 **Gerhard Richter**, *Edificio administrativo*, 1964, óleo/lienzo, 98 x 150 cm.

Pero, si bien esta ruptura de la ilusión satisface los presupuestos modernistas (de la misma manera en que, por ejemplo, el Pop Art utiliza sólo como motivos de sus cuadros objetos bidimensionales, como anuncios, mapas o viñetas de cómic), el sentido de este recurso no se agota aquí. Si tan sólo se quisiera afirmar la presencia de la superficie, la objetualidad del cuadro, bastaría con un trazo que tachara, que cancelara la imagen; pero el trazo que nosotros vemos no es, en realidad, un rastro de pintura añadida, sino un desplazamiento discreto, homogéneo, de las manchas de pintura que configuran la imagen inicial. Estas manchas han sido barridas por la brocha al pasar sobre ellas; han sido estiradas sobre el lienzo con cierta uniformidad, de manera que la imagen sea, en mayor o menor medida, reconocible. Así, nos encontramos con un procedimiento que emborrona pero respeta una imagen que sigue siendo interpretable como espacio, figura, etc... ¿Cuál es el sentido de este doble juego de velado y muestra de la escena? Si nos parece que la imagen se resiste a desaparecer, ¿a qué es debido?

2. Creo que hay una intención clara, por parte del artista, de estimular la atención del espectador. Haciéndole más difícil la comprensión visual de la imagen, activa su percepción, le obliga a participar activamente en la

construcción del sentido de lo que se le ofrece a la mirada. Las implicaciones de este acto son evidentes: el recurso pictórico de la borrosidad se enmarca en la tendencia que recorre buena parte del arte contemporáneo a acabar con la pasividad del espectador y hacerle partícipe del acto artístico. Lo que demuestra, de paso, que la pintura no se halla fuera de esa tendencia, que no es el último baluarte de la pasividad del espectador.

No estoy sugiriendo que esta activación de la percepción sea un efecto exclusivo de la borrosidad; está presente, de forma muy sintomática, en los mismos inicios de la pintura contemporánea: en el Impresionismo. Desde este punto de vista, el Impresionismo dinamiza la pintura e introduce al espectador en un juego activo de percepción y comprensión, al fragmentar la escena en una trama de manchas, de unidades de color que el espectador ha de recomponer visualmente.

Conocemos, desde luego, precedentes aún más antiguos y venerables. Leonardo Da Vinci aconseja difuminar suavemente los contornos de las figuras para alcanzar mayor realismo: “no deslindes tu figura de su campo por medio de un trazo muy acusado”¹. En la realidad no hay contornos, sino transiciones de tono, luminosidad o intensidad de color; además, el aire interpuesto vela y difumina las figuras. En Leonardo, el uso de la borrosidad tiene una función exclusivamente perceptiva y proviene de una búsqueda de realismo; marca también el paso de una representación de la figura de carácter dibujístico, con contornos nítidos, a una representación más ambiental, basada en la mancha pictórica. Esta segunda concepción del espacio pictórico llega a su máximo desarrollo en el Barroco y a una de sus más eficaces expresiones en la obra de Velázquez.

Es muy interesante observar el uso que hace Velázquez de la borrosidad. Es un lugar común de la historiografía artística hablar de este artista como precedente del Impresionismo por el uso de pinceladas sueltas que generan sensación de conjunto, y por hallazgos plásticos como la representación del movimiento en la rueda de *Las Hilanderas*. La borrosidad puede ser vista como otro recurso tendente a incorporar la percepción del

espectador en la construcción de la escena; este recurso se hace especialmente evidente en el tratamiento de la cara de *El bufón Calabacillas*.



Fig. 2 **Diego Velázquez**, *El bufón Calabacillas*, 1636, óleo/lienzo, 106 x 83 cm

La serie de enanos y bufones de Velázquez está entre lo más interesante y enigmático de su obra; en ella, el pintor dirige su atención hacia personas despreciadas, usadas para diversión cruel de la corte. Se ha hablado de una intención compasiva y, por el contrario, también de mera descripción del desorden mental. También se inscriben estos trabajos en el interés por los marginados, propio de la literatura y el arte del siglo de oro, cuando el mundo del hampa se propone como una metáfora de la sociedad, con sus mezquindades y picardías.

En un detallado estudio², Manuela Mena critica una visión de la obra basada sólo en lo descriptivo; propone la obra como un texto simbólico que hay que descifrar. Así, la calabaza y el vino son el premio que se da al paseante que descubra el enigma que encierran las manos del bufón, cuya expresión facial describe Mena como ambigua, zumbona y provocativa. Lo más interesante de su análisis está en el paralelismo que encuentra entre la fisonomía y actitud de Calabacillas y las que aparecen codificadas en la obra de Giovanni Battista della Porta, *De la fisonomía del hombre*; en ella, se describe al hombre engañoso y poco de fiar como poseedor de frente áspera y con bultos y huecos, con manos de uñas largas y estrechas y dedos anormalmente puntiagudos, aspectos todos ellos presentes en Calabacillas. También el gesto de las manos y la bizquera indicarían engaño y doblez.

Así que la imagen propone un enigma, que queda sin resolver, al paseante, y por ende al espectador (originalmente, el rey y la corte).

No es un objetivo de este estudio valorar todo el alcance del análisis iconográfico y simbólico de Manuela Mena, pero sí señalaré que tanto ella como los autores a los que cita y comenta exhaustivamente están concentrados en los aspectos temáticos, de contenido, y parecen desentenderse, en cierta medida, de las cuestiones plásticas: colorido, composición, tratamiento, etc... Es especialmente llamativo que en ninguno de los textos a los que la autora alude se señale algo que, al contemplar el cuadro *in situ*, salta a la vista: el desenfoque o borrosidad de la cara del bufón.

Otros autores han notado este desenfoque, pero sin atribuirle una intención expresiva particular, sino destacando su cualidad técnica o visual, como Julián Gállego: "Lafuente Ferrari, admitiendo 1639 como fecha de la muerte de Calabazas, no se resigna a considerar anterior un cuadro tan magistral de técnica y piensa si ese *fou* que desdibuja sus facciones no será muy posterior a esta fecha."³ La referencia al efecto fotográfico del difuminado o *fou* para describir la borrosidad de la cara del bufón establece ya una asociación entre este tratamiento y una mirada contemporánea. Sin embargo, Gállego lo valora como un recurso técnico que indica maestría, sin entrar a considerar sus implicaciones. Asimismo, Carmen Garrido se limita a describir la

manera en que el efecto ha sido producido: “El rostro del personaje resulta borroso y desdibujado como consecuencia de la técnica de ejecución. El pincel, con muy poca materia, es restregado en superficie.../...”⁴ En la revisión bibliográfica de los documentos que aluden a esta obra, no he podido encontrar comentarios que interpreten el recurso en términos de intención expresiva (no obstante, es probable que, entre la ingente cantidad de estudios que sobre la obra de Velázquez se han realizado y se llevan a cabo en la actualidad, exista alguna aproximación de este tipo, por lo que agradecería cualquier aportación en este sentido).



Fig. 3 **Woody Allen**, fotograma de *Deconstructing Harry*, 1997.

Siempre que he ido al Museo del Prado a ver la obra de Velázquez, me he sentido intrigado por este recurso, que al principio atribuía a un simple inacabamiento de la pieza, pero en el que ahora creo entender otras implicaciones.

Propongo que, de manera parecida a cómo Woody Allen, en la película *Deconstructing Harry*, hace aparecer a un personaje borroso, como metáfora de su pérdida de definición o identidad psicológica, Velázquez representa la dificultad de visión de su protagonista y, asociado a ella, su retraso mental, a través del tratamiento desenfocado, borroso, de la cara. Está realizando una transposición visual de un ingenio y modernidad sorprendentes: para representar una manera borrosa, confusa, de ver y de entender el mundo, nos hace ver la cara, como portadora de expresión e intelecto, borrosa.

Siguiendo los rigurosos análisis de Manuela Mena, Velázquez pudo utilizar una persona real, tal vez alterando sus rasgos, para expresar una doble intención, un enigma oculto. Entonces, el tratamiento de la cara no sólo expresaría la dificultad de entendimiento y visión del personaje, también pondría de relieve nuestra propia cortedad, la dificultad de penetrar en el sentido de la imagen. En una primera lectura, el tonto se ríe de nosotros, por que no podemos adivinar lo que oculta.

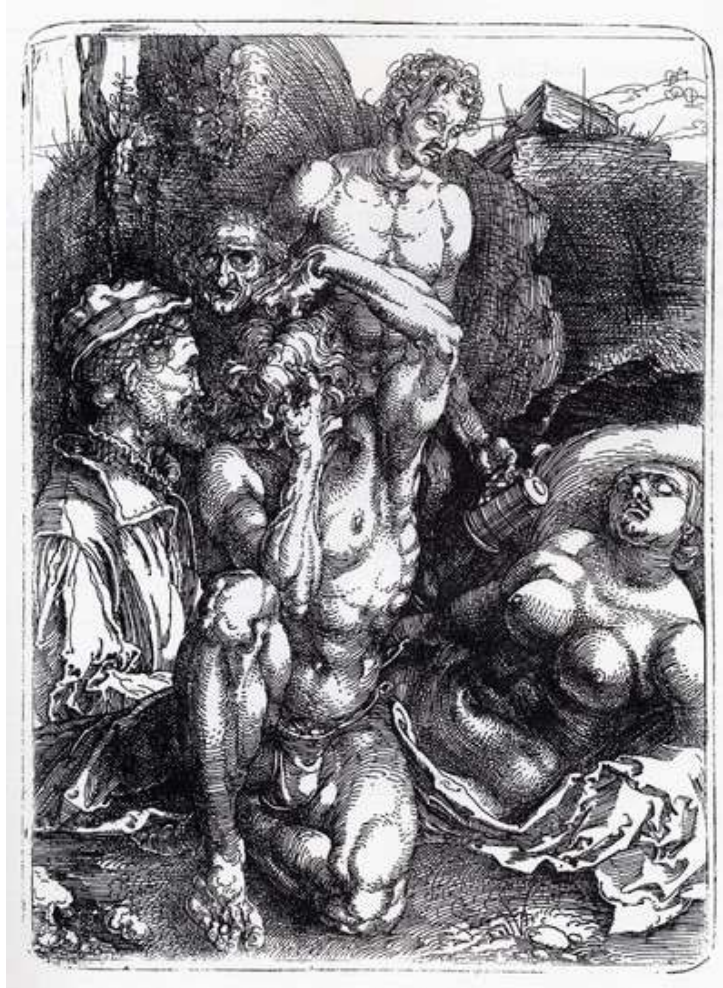


Fig. 4 **Alberto Durero**, *Hombre desesperado*, 1914-15, grabado, 19,1 x 13,9 cm.

Pero, si observamos la expresión del rostro, éste nos puede parecer alternativamente alegre y triste, perdido y lúcido, inconsciente o patéticamente conocedor de su condición. La clave tal vez esté en un dato que nos aporta Mena, a partir de una interpretación de Angulo: Velázquez basó esta obra en un grabado de Durero titulado *Hombre desesperado*. Hay cierta similitud compositiva y de la posición; el grabado pasa por ser el primero que realizó Durero, y de él se ha dicho que era sólo un ensayo espontáneo, debido a lo

extraño del espacio y a la posición de las figuras. Podría proponer una situación onírica, o una especie de orgía (hay otra similitud basada en la botella de vino). Si Velázquez usó este cuadro como referente o punto de partida, decidió transformar la desesperación expresada directamente en algo más contenido y ambiguo. Quizá proponiendo este juego de adivinanzas lo que Velázquez quería era que pensásemos sobre la situación real de esta persona que es utilizada como motivo de burla, que es sistemáticamente humillado y despreciado como si no tuviera sentimientos, contrastando con esa primera apariencia festiva. El vino, la embriaguez (tb. relacionada con la dificultad de visión y pensamiento), ya no se asocia a alegría sino al intento de olvidar o borrar la realidad; no celebración sino escape. El artista pretende que profundicemos, que leamos más allá de la primera mirada, afrontando la dificultad de percepción. Propone una mirada cercana, compasiva, que descubra la carga de dolor de ese gesto, de esos ojos.

Este tratamiento está presente también en el *Niño de Vallecas*; en cambio, el resto de los enanos y bufones están perfectamente enfocados, y miran serios, con una mirada que parece expresar pesar, dolor y también reproche, resentimiento. Qué diferencia con la mirada orgullosa, rapaz y despectiva del Papa Inocencio X. Aquí hay una lección de psicología. No se puede decir que Velázquez no tomara partido.

La ambigüedad es un recurso importante, pues activa la atención y la reflexión del espectador acerca del sentido de la obra, haciéndole implicarse activamente en la construcción de este sentido. Esa implicación está ya presente en el consejo de Leonardo para el aprendizaje de la pintura, por el que el joven pintor debía mirar las manchas de la pared y ejercitar su imaginación viendo allí paisajes, tormentas y batallas. Esta capacidad de construir visualmente una escena a partir de datos dispersos o caóticos necesita un estímulo, una sensación inicial, lo suficientemente ambigua como para que el espectador pueda atribuirle un sentido personal (más adelante, sería uno de los mecanismos de desvelamiento del subconsciente usados por el Surrealismo). Teniendo en cuenta esto, tal vez no sea descabellado relacionar el tratamiento del *sfumato* característico de Da Vinci con esa expresión enigmática, entre risueña y melancólica, entre retraída e incitante,

que muestran muchas de las figuras de Leonardo y cuyo máximo exponente está en *La Gioconda*.

Sin duda, la borrosidad, como dificultad de percibir la imagen, es un medio eficaz de excitar nuestro deseo. La mirada es una forma de posesión simbólica y aquello que se nos niega parece, por eso mismo, más interesante; verlo mal nos hace imaginarlo como lo más seductor. Las evidentes implicaciones de este mecanismo psicológico en el campo de la pulsión sexual son utilizadas por Thomas Ruff en su serie *Nudes*, imágenes pornográficas descargadas de Internet y tratadas con filtros digitales. Como si estuviera viendo una película pornográfica codificada en un canal de pago del cual no es socio, el espectador entrevé imágenes (algunas con más claridad que otras) que son, sin duda, bastante más atractivas y sugerentes que las originales.

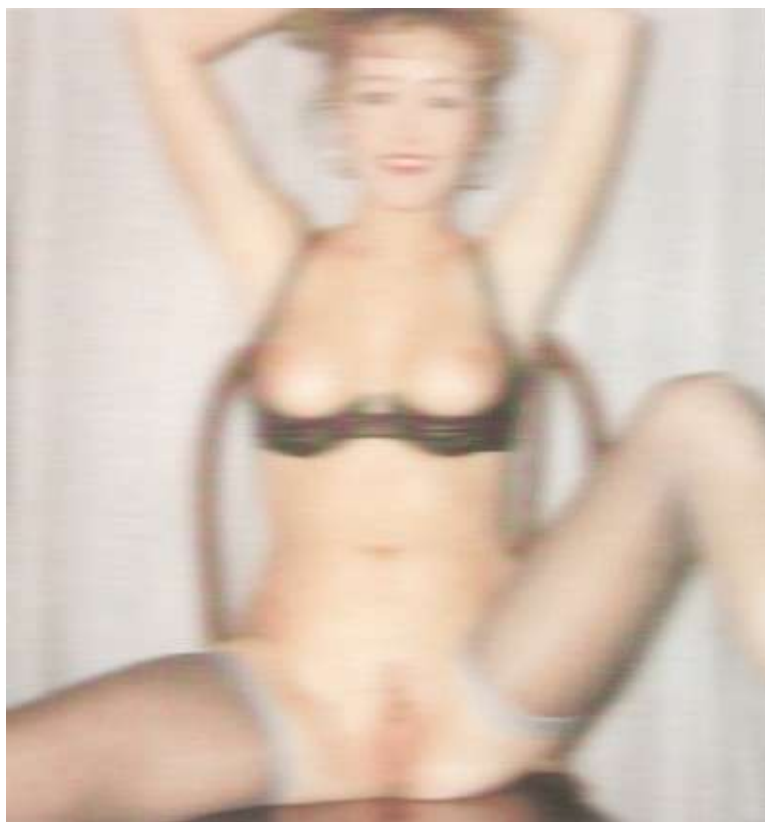


Fig 5 **Thomas Ruff**, *Nudes hob 02*, 1999, impresión cromogénica en color, 138 x 130 cm.

Pero Velázquez va, en los bufones al menos, un paso más allá y, tras conseguir a través de la borrosidad (además de otros recursos presentes en su obra, como la perspectiva aérea y la pincelada “dispersa”) la implicación perceptiva del espectador, carga su imagen con un contenido de crítica social.

3. Este mismo proceso se da en la obra de Gerhard Richter. Hemos visto el uso de la borrosidad como ruptura de la ilusión; y la manera en que es capaz de generar un activación perceptiva en el espectador a través de la ambigüedad o dificultad de lectura de la imagen. Veremos ahora cómo estos dos aspectos contribuyen a crear otro nivel de sentido, si bien éste no se encuentra en todas las obras: el nivel de crítica socio-política. Pero antes hemos de establecer el proceso mental por el que se introduce o que permite este nivel de significado. Este proceso es la asociación de la imagen con la memoria.

En efecto, las fotografías tomadas por Richter como punto de partida o referente de sus cuadros son fotografías caseras, familiares, fotos que cumplen la función de recuerdo personal tan exactamente analizada por Susan Sontag en su conocido ensayo *Sobre la fotografía*. Así, su incorporación en la obra pictórica supone cargar ésta con contenidos de memoria personal; como consecuencia, la borrosidad, el borrado de las imágenes sería una metáfora muy efectiva del borrado o pérdida de la memoria. Los cuadros resultantes son, entonces, registros de un momento de transición entre la memoria y el olvido, como fotografías viejas que van perdiendo contraste o recuerdos que se difuminan en nuestra mente. En ese sentido, toda la obra figurativa de Richter es una constante metáfora del paso del tiempo y la lucha contra el olvido.

En la obra de Vija Celmins encontramos también un uso de la borrosidad asociado a la memoria y el tiempo. Su obra parte de imágenes fotográficas de sucesos del pasado histórico o personal, y se difuminan los contornos para crear una impresión de distancia temporal. Pero la pintora añade una dimensión muy interesante, al referirse a la actualización que supone la copia pictórica: pintar una foto es devolverla al mundo de la realidad, poner en tiempo real las imágenes encontradas.



Fig. 6 **Vija Celmins**, *Camión*, 1966, óleo/lienzo, 51 x 55,2 cm.

Hemos visto lo que significa el tratamiento de las imágenes, pero no hemos reparado en el acto pictórico en sí. En primera instancia hay, en la pintura de Vija Celmins, un interés por presentar esa imagen en un contexto artístico, hacerla objeto de contemplación, no sólo de información; también hay una lucha contra el olvido, un rescate de tiempos pasados. Pero, además, hay un tiempo de realización implícito, que nos habla de un conocimiento visual minucioso, exhaustivo, de la imagen. Especialmente, en las obras en las que reproduce una instantánea: en estas piezas se congela una imagen que ha durado originalmente lo que la captación fotográfica, es decir, una pequeña fracción de segundo. Sin embargo, esa imagen fugaz, ese acto fotográfico casi puntual es sometido a un desarrollo lentísimo, donde la artista va dejando constancia de una observación precisa, detallada. No es casual, entonces, el énfasis de estas obras en la visibilidad, la importancia de la luz como condición de percepción. Pero la luz, que es condición de visibilidad, es también, en exceso, un elemento que dificulta la visión, que deslumbra. La imagen resultante traduce una experiencia de iluminación no trascendente, un momento de blancura o suspensión del pensamiento, de vacío contemplativo.

4. A menudo ha declarado Richter su indiferencia respecto a los aspectos estéticos de las fotos que toma como modelo; pero eso no quiere

decir que no escoja determinadas fotos. Como se desvela en una entrevista con Benjamin Buchloh⁵, en la elección de temas hay sólo una aparente banalidad. Aunque Richter niegue hacer política, se suele referir a hechos que le interesan, elige las imágenes en función de lo que cuentan o muestran. Su aproximación es muy personal, subjetiva; pero es un hecho que entre los intereses cotidianos está la política, los problemas sociales. Así, la memoria personal reflejada en su obra se compone también, en parte, de imágenes de la memoria colectiva, de la Historia. No hay una dicotomía, una oposición entre ambas, simplemente las dos forman parte de la misma experiencia. Lo cotidiano incluye lo público. Richter es claro en este punto: al elegir una foto tiene criterios de contenido (para asombro de Buchloh, quien suponía en el pintor una actitud más distanciada), no pone de relieve la indiferencia o la banalidad. Un ejemplo es *Tío Rudi*, recuerdo de infancia con uniforme nazi, emblema de la Historia unida a las historias personales.



Fig. 7 **Gerhard Richter**, *Tío Rudi*, 1965, óleo/lienzo, 87 x 50 cm.

Algo parecido ocurre en la serie de *18 de Octubre de 1977*, que corresponde a la detención y muerte de los dirigentes de la Fracción del Ejército Rojo, grupo terrorista originado en movimientos de extrema izquierda, anarquistas y estudiantiles de los años sesenta que se oponían a la explotación del trabajador, al imperialismo americano, la guerra de Vietnam y las bombas nucleares. Su muerte está llena de polémica, por acusarse al gobierno de matarlos y fingir sus suicidios.

Cinco años antes, el escritor Heinrich Böll había provocado una gran polémica al denunciar la campaña de agitación que promueve un periódico de gran tirada; un titular decía en primera página: “la Baader-Meinhof sigue asesinando”, cuando sólo había sospechas de que habían atracado un banco. Böll denuncia la manipulación de los hechos y cómo el gobierno alemán pretende crear un clima de terror para evitar una posición autocrítica. También critica el escritor la desproporción entre hechos y represión, siendo los medios condenable pero los fines legítimos, y la existencia en el estado de injusticias mucho mayores, como la permanencia en cargos importantes de criminales de guerra, consecuencia de ese intento por tapan el pasado que fue característico de la larga posguerra alemana:

El titular *El Grupo Baader Meinhof sigue asesinando* es una incitación al linchamiento. Millones de personas que tienen el Bild como única fuente de información reciben de esta suerte una informaciones falseadas..../...La denominación Estado de Derecho se hace problemática cuando la opinión pública, con sus instintos (que son, como mínimo, incontrolables), se incluye en el poder ejecutivo: cuando la *cualidad* del derecho se sacrifica a la *cantidad* del éxito y la popularidad.⁶

Los cuadros de Richter nos hablan de esos hechos, pero nos los presentan de una manera especialmente borrosa, imprecisa, desenfocada y oscura; así, el tratamiento se vuelve una manera de transmitir contenidos. En primera instancia puede derivar de la imagen de una foto movida, desenfocada o transmitida por un medio de baja calidad. Es esa misma dificultad de la visión lo que nos obliga a intentar saber qué está pasando. No es una imagen evidente,

que nos da todo presente, como una verdad objetiva; nos lo ofrece como una posibilidad, como una realidad fluctuante, relativa y cuestionable. El espectador se ve forzado a tratar de entender qué está ocurriendo. Este querer saber sería uno de los objetivos conceptuales del tratamiento; es una metáfora de la necesidad de conocer mejor, de traspasar el velo o la niebla de la información imprecisa, errónea y manipulada.



Fig. 8 **Gerhard Richter**, *Arresto 1*, 1988, óleo/lienzo, 92 x 126 cm.

Así, de la memoria personal se pasa a la colectiva, y a la reacción contra el olvido o la indiferencia hacia los hechos del pasado. Estos cuadros ponen en evidencia la parcialidad, la insuficiencia de los datos visuales, de la información; y exigen al espectador un esfuerzo, una construcción activa de la historia. Pero también temáticamente, como hemos visto, obligan a profundizar en el conocimiento del tema; pueden ser una vía de acceso hacia el conocimiento de un hecho, a la vez que una advertencia hacia la parcialidad y lo relativo de todo conocimiento.



Fig. 9 **Luc Tuymans**, *Prisioneros de guerra*, 2001, óleo/lienzo, 124,5 x 117,5 cm.

Un artista que ha reconocido su interés por la obra de Richter, especialmente la serie *18 de octubre de 1977*, es Luc Tuymans. Si observamos su obra *Prisioneros de guerra*, podemos ver un tratamiento borroso, en blanco y negro, de bajo contraste, con barridos que hacen alusión a una transmisión de TV de baja calidad, como las que se pueden ver en los vídeos que envían los terroristas en la actualidad, que precisamente por su baja calidad nos dan un dato inquietante sobre las condiciones de precariedad y el peligro para la vida de los filmados. Características como la borrosidad, la reducción de gama, el aspecto casero, el encuadre descuidado o movido, se asocian directamente con la obra de Richter.

Tuymans hace una pintura sintetizada, apagada, de escenas tomadas de recortes de prensa, de la televisión o de fotos realizadas por el pintor. Es muy llamativo el encuadre, que relaciona su obra con la idea de fuera de campo, tomada del cine; este recurso hace que la historia narrada salga “fuera” de la imagen y, por lo tanto, quede sugerida.



Fig. 10 **Luc Tuymans**, *Leopoldville*, 2000, óleo/lienzo, 55 x 84 cm.

La obra de Tuymans, como la de Richter, está relacionada con la memoria, personal y global. Las noticias del periódico son un lugar donde confluyen ambas; así, las imágenes de su niñez están mezcladas de noticias oídas o vistas acerca de la descolonización del Congo Belga o de la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto. En el cuadro *Leopoldville* vemos un edificio de estilo moderno pero con ese aire dejado, anticuado, que asociamos a los intentos de occidentalización en países del tercer mundo. Dos mujeres negras están asomadas a la ventana; cuelgan telas que parecen banderas. El cuadro nos invita a profundizar en él, a conocer sus claves.

¿Es necesario este proceso? Evidentemente, la obra tiene varios niveles de lectura, y es decisión del espectador a cuál de ellos quiere acceder. Seguramente, el cuadro utiliza claves que no son compartidas por todos sus posibles espectadores. Por ello, la obra puede ser un estímulo para acceder a estos conocimientos; pero, además, estas obras se apoyan en sus aspectos plásticos. El autor quiere que su actitud respecto de la imagen que utiliza se transmita a través de sus recursos formales, la pincelada, la composición, el color, y que eso permita a una audiencia amplia entenderlas, comprenderlas aunque sea intuitivamente.

El color es apagado, como de fotografía vieja o de película gastada. Se han eliminado gamas para dar una sensación de carencia. El tratamiento es borroso, desvaído. Todo ello genera una impresión de paso del tiempo, de desgaste, a la vez que una dificultad perceptiva; junto a la composición y a lo

hermético de los temas, nos da la sensación de que hay algo más en la imagen, algo que debemos desentrañar.

Leopoldville fue la primera capital de la república del Congo, donde se vivió una descolonización difícil, con una actuación del gobierno Belga ambigua y traumática. Las telas son las banderas, una belga y otra de la incipiente república, indicando esa ambigüedad o desconcierto iniciales.



Fig. 11 **Luc Tuymans**, *Lumumba*, 2000, óleo/lienzo, 62 x 46 cm.

En el retrato de Lumumba, percibimos una imagen de un hombre negro, de edad mediana, con el característico aspecto de una persona elegante de los años sesenta... el tratamiento es borroso, movido, algo desenfocado. Los colores son apagados, hay una cierta asimetría, como si las piezas no estuvieran bien encajadas. El origen es una foto, lo que evidencia el

tratamiento de la luz y la composición, pero una foto vieja, incluso levemente ondulada, irregular.

Lumumba fue el político que consiguió la independencia del Congo respecto a Bélgica, y su primer presidente. Era pro-africano y anticolonialista, quería superar los enfrentamientos tribales e independizarse económicamente del mundo occidental, controlando sus recursos. Al poco tiempo de estar en el gobierno, hubo una revolución de un grupo secesionista con base en Katanga, zona minera muy rica, de origen tribal y apoyado por el gobierno belga. Según algunos historiadores, el gobierno belga ordenó directamente la ejecución de Lumumba.

La muerte de Lumumba es percibida en medio de la confusión y las informaciones contradictorias; en el tratamiento de Tuymans hay una distorsión de la imagen, un velado y una borrosidad que entiendo como traducción de esa dificultad de conocer los hechos, de esa desconfianza característica de la recepción actual. La imagen se propone como la copia de una copia, aludiendo así a la ausencia de un original fiable; la disolución de la imagen está asociada a una idea de olvido o memoria reprimida, imágenes que la sociedad y los individuos quisieran hacer desaparecer pero que vuelven a la consciencia.

5. La idea de disgregación y recomposición perceptiva de la imagen que fue, desde el Impresionismo, una manera de implicar al espectador en la configuración de la escena, tiene un desarrollo posterior inesperado en el campo de las artes gráficas, a través de la transposición de la imagen a tramas de puntos. Esta pauta visual y sus implicaciones estéticas son retomadas en el arte contemporáneo por artistas como Sigmar Polke o Chuck Close, quienes trabajan con la tensión entre fragmento y totalidad, aumentando la unidad visual mínima (sea punto de fotomecánica o tesela de mosaico) hasta que adquiere presencia propia. Un artista que recibe la influencia cruzada de Richter y Close es Simeón Saiz Ruiz, quien en sus cuadros presenta imágenes de guerra, tomadas de los medios de comunicación y estiradas, reticuladas, deformadas mediante procesos de tratamiento de imagen informáticos (introduciendo así en pintura la unidad *píxel*). Simeón Saiz es muy consciente del cambio de consideración acerca de la pintura por su convivencia con otros medios, hablando de una “pérdida de inocencia” de la misma. Su obra insiste

en esa pérdida de información, en esa manipulación de las imágenes tal y como nos llegan a través de los medios de comunicación.



Fig. 12 **Simeón Saiz Ruiz**, *Sanatorio y residencia de ancianos en Surdulica (Yugoslavia) tras los bombardeos de la OTAN*, 1999, 2006, óleo/lino, 292 x 472,5 cm.

Los sucesivos canales producen una alteración y una manipulación interesadas. La retícula digital es un indicio de la posibilidad de alteración de la imagen que ofrece su reducción a información digitalizada. Hay un cuestionamiento, como en Richter y en Tuymans, de la noción de verdad asociada a estas imágenes documentales.

La credibilidad de la información política es cuestionada por Noam Chomsky en estas observaciones acerca de la absoluta desinformación con que se trató la guerra de los Balcanes:

Thomas Friedman, especialista en asuntos internacionales del New York Times, suministró la versión estándar la semana pasada: la intervención estadounidense en Kosovo tuvo la virtud de frenar la limpieza étnica, y por lo tanto fue legítima. Sin embargo, hay un problema con esta afirmación: los hechos ocurrieron exactamente al revés. La limpieza étnica masiva fue una consecuencia de los bombardeos, no su causa.⁷

Explica el autor cómo después de los bombardeos empezó el flujo de refugiados, huyendo de las atrocidades de los serbios, que interpreta como una reacción de indignación directamente debida a los bombardeos de la OTAN.

Esta situación de desinformación, de confusión, extrapolable a toda la guerra de los Balcanes, similar a la que vimos en el caso de Lumumba o de los hechos del 17 de Octubre, se traduce visualmente en la distorsión, en la dificultad de interpretación de la imagen, que a veces se vuelve totalmente incomprensible; pero esta dificultad es, a la vez, un estímulo para profundizar en la imagen y un testimonio que nos enfrenta, por un lado, con la atrocidad y, por otro, con nuestro propio desconocimiento de las causas y mecanismos de los hechos que muestra.



Fig. 13 **Pablo Alonso**, *Human fly*, 2001, acrílico y tinta/papel, 88 x 123 cm.

La imagen del artista aislado de la realidad y, en general, de la persona que vuelve la espalda a los hechos y no quiere ni saberlos está muy presente en la serie de Pablo Alonso *El Imparcial*, cuya pintura presenta una actualidad estilística y política muy relevante. El taller del artista está dibujado de manera precisa y limpia, con los contornos bien definidos; lo vemos de espaldas, pintando un cuadro. Pero en el espacio del estudio irrumpen imágenes procedentes de medios de comunicación, imágenes donde se mezclan alusiones a la actualidad política y a la vida privada, a lo dramático y a lo banal. Estas imágenes presentan un tratamiento de mancha borrosa, desenfocada; su color es gris, recordando, seguramente, el origen periodístico.

Hay un desajuste espacial y de tratamiento que destaca la distancia entre ambos planos; a la línea se contrapone la mancha, a la definición la borrosidad. Esta división se relaciona con ese diálogo o querrela clásica entre

el dibujo, asociado al pensamiento, al análisis, a la definición de los objetos, y la mancha, asociada a la sensación, a la continuidad entre las cosas, a la impresión global de la escena. Parece hablarnos de un mundo ideal, nítido, donde todo está en su sitio, y uno caótico, confuso, incomprensible, donde las cosas se desdibujan, fluctúan en una disposición dinámica e inestable.

Los cuadros de Alonso plantean una crítica acerba al arte ensimismado, cerrado al mundo en toda su complejidad, su confusión, su banalidad y su drama. Y la borrosidad es usada como una manera de traducir una percepción del entorno cotidiano y mediático confusa, parcial y caótica.

De manera similar, en este recorrido he querido mostrar cómo la borrosidad, que en principio puede ser considerada un recurso exclusivamente técnico y visual, centrado en las formas propias del arte, es utilizada por los artistas con intenciones más o menos evidentes de crítica ideológica. También he pretendido, en segundo lugar, mostrar un ejemplo de los vínculos que se establecen entre los aspectos técnicos, formales y conceptuales. Pues demasiado a menudo nos encontramos, en los escritos sobre arte, con aproximaciones que sólo atienden a aquellas facetas de las obras directamente interpretables en cuanto a su contenido, signos visuales fuertemente codificados y, por ello, fácilmente legibles, y parecen cerrar los ojos a toda la inmensa riqueza de matices e implicaciones que proceden de la experiencia sensorial.

NOTAS

¹ DA VINCI, L.: *Tratado de Pintura*, Madrid, Akal, 1986, p. 366.

² MENA, M.: “¿El bufón calabacillas?”. En *VVAA: Velázquez*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado - Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 297 – 334.

³ GÁLLEGO, J., “Catálogo”, en DOMÍNGUEZ ORTIZ et al.. *Velázquez*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, p. 322.

⁴ GARRIDO PÉREZ, C., *Velázquez, técnica y evolución*, Madrid, Museo del Prado, 1992, p. 507.

⁵ BUCHLOH, B.H.D.: “Conversaciones con Gerhard Richter”. En cat. *Gerhard Richter*, Madrid, MNCARS, 1994, pp. 29 - 44.

⁶ GRÜTZBACH, F. (ed.): *Heinrich Böll: Ulrike Meinhof, un artículo y sus consecuencias*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 65.

⁷ CHOMSKY, N.: *El terror como política exterior de los Estados Unidos*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2003, p. 81.