

# Fotografía y pintura: Lo informe y la figura en la fotografía de Cornel Drinovan

La fotografía surge allá por el año 1839 y sus orígenes técnicos se remontan a medios como el daguerrotipo y el calotipo. Su avance, a lo largo del siglo XIX puede analizarse, de alguna manera, como un proceso de búsqueda del reconocimiento artístico, camino que empezó sobre todo a ser perceptible desde 1857. A la vez, se produce la germinación y consolidación del pictorialismo, corriente de mayor calado e influencia dentro de ese mundo fotográfico del siglo XIX y prueba clara del deseo de consolidación de la fotografía por la vía de equiparación con la pintura que terminaría en la lenta aceptación del nuevo medio fotográfico en los Salones de Bellas Artes.

Los Salones de Bellas Artes eran caja de resonancia para lograr el reconocimiento artístico por ser la gran plataforma académica para descubrir nuevos talentos y tendencias creativas en la pintura, a la vez que servían como expositor de numerosas obras realizadas con otras técnicas gráficas (del grabado a la miniatura). En ese sentido, la lenta conquista de estos Salones por parte del medio fotográfico resultaría determinante para su evolución creativa, ya

que su entrada en este ámbito supondría, al mismo tiempo, su acercamiento al academicismo más conservador.

Para analizar las fotografías de Cornel Drinovan podemos movernos entre los lenguajes plásticos de la fotografía, que deja atrás los parámetros académicos del pictorialismo y hace avanzar en nuevas formas los rasgos de dos líneas fotográficas históricas, la Nueva Objetividad y la Nueva Visión. A la vez, en esta muestra fotográfica, podemos encontrar rasgos renovados de corrientes pictóricas del siglo XX como el informalismo matérico y la Neofiguración o Pintura Neofigurativa.

La fotografía europea del cambio de siglo establecería de inmediato un vínculo estrecho con el núcleo secesionista estadounidense, por un lado, y, por otro, con las tendencias de renovación en el ámbito de la pintura. Así, con el paso del tiempo el secesionismo fotográfico europeo cristalizaría en varias corrientes diferenciadas, entre las cuales la más importante –y que todavía en la actualidad sigue manteniendo una cierta vigencia- sería la llamada Nueva Objetividad, por sus difusos vínculos con una corriente pictórica posterior al expresionismo. Los fotógrafos cobijados bajo este planteamiento pasarían a defender, no siempre de forma organizada o grupal, la búsqueda de una imagen nítida, desprovista de manipulaciones y consagrado al estudio del entorno visual cotidiano. La nueva objetividad vendría impulsada por creadores como August Sander, Karl Blossfeldt o Albert Renger-Patzsch.

En esta línea, podemos encontrar, en la obra de Drinovan una fotografía directa, no intervenida, no manipulada, no retocada, no compuesta para la cámara. Se trata de mirar la realidad, tal cual es, y fotografiarla. Pero, eso sí, de una manera poco convencional: acercándose a ella en grado extremo (como si mirásemos a través de un microscopio), o alejándose de ella en grado no menos extremo y afrontándola no solo de manera frontal sino en escorzo y desde distintos ángulos.

A través de ese ejercicio visual, lo que acabamos teniendo es una

imagen de la realidad que privilegia las formas y las texturas frente a la pura reproducción documental de ese mundo observable que, por tanto, convierte las imágenes en algo cercano a lo abstracto, y no a lo figurativo.

Por oposición a esta tendencia, aunque hubo frecuentes trasvases de creadores entre ambas, surgió la llamada Nueva Visión. Su planteamiento básico consistía, en síntesis, en defender la creación de una imagen abstracta a partir de la manipulación de elementos de la realidad.

El marco teórico de la llamada Nueva Visión vendría en buena medida impulsado por László Moholy-Nagy, uno de los grandes responsables de la mítica Bauhaus y, sin duda, uno de los más importantes artistas del panorama de la vanguardia europea en el período de entreguerras. Por supuesto, Moholy-Nagy no sería el único artífice de la Nueva Visión, pero sí que contribuiría muy poderosamente a su desarrollo y, además, su obra acabaría convirtiéndose en un modelo de referencia bastante significativo a escala internacional.

Las bases conceptuales de la Nueva Visión se asentarían sobre unos ejes determinantes: la defensa de una imagen abstracta frente a la imagen figurativa y la reivindicación de la fotografía no profesional y sin pretensiones académicas.

Esa abstracción directa se basaba –y se basa en la obra de Cornel Drinovan- en la captación fotográfica de elementos de nuestra vida cotidiana (carteles rotos, reflejos o materiales desgastados) que, al ser descontextualizados por acción de la imagen fotográfica, adoptan elevados niveles de abstracción visual, como ocurría en el secesionismo.

La Nueva Visión haría también una vigorosa defensa de la fotografía no profesional como fotografía verdaderamente artística. Para ellos, la denominada fotografía artística heredada de los patrones estéticos del siglo XIX debía ser pronto superada, y esto sólo podía lograrse de manera eficaz olvidando la tradición anterior y sustituyendo a sus máximos artífices en el plan creativo. De hecho,

muchos jóvenes fotógrafos europeos y estadounidenses del período de entreguerras plantearán como algo indispensable la necesidad de mirar hacia otros terrenos, habitualmente considerados no artísticos, como plataforma para su propio desarrollo creativo en el ámbito de la Nueva Visión. Así, pasarán a defender, sobre todo, otros tipos de fotografía no artística como la fotografía científica y la fotografía amateur. Este tipo de fotografía no sólo ha demostrado, en determinados momentos históricos, una enorme vitalidad, sino que además ha permitido universalizar determinados usos incorrectos de la fotografía (por supuesto, incorrectos desde el punto de vista académico) como las deformaciones ópticas, los errores en el enfoque o las distorsiones de la perspectiva, susceptibles de ser utilizados como recurso creativo.

Las huellas de corrientes pictóricas del siglo XX de las fotografías de Cornel Drinovan enlazan con corrientes pictóricas como el informalismo matérico y la Neofiguración o Pintura Neofigurativa.

En el informalismo matérico el tachismo (de “taches” o manchas) se refiere a la libre disposición de manchas de color como un signo o gesto que expresa la emoción del artista y desarrolla el planteamiento de las imágenes informes en el arte, la expresión directa y espontánea como reflejo de la condición particular del individuo. Se presta atención a la pintura -objeto en sí misma- como revelación de la materia. La materia, sus propiedades y características expresan y hablan en la pintura y, en este caso, a través de la fotografía.

La neofiguración, en este caso, la podemos encontrar en algún elemento tomado de la realidad directamente o bien leyendo formas en lo informal de la materia donde la imagen puede ser interpretada desde un significado religioso o desde la simbología alejada de estas connotaciones que es como se ha utilizado a lo largo del último siglo.

Así pues, se percibe una evolución que va desde lo informe a lo formal, desde la ausencia de color a su crecimiento progresivo.

En cualquier caso, la Nueva Visión planteará, como discurso teórico, que todas las artes plásticas, y entre ellas la fotografía, deben tener como función el dar a conocer nuevas relaciones de forma, espacio y luz. La luz, además, entendida como elemento básico para lograr la abstracción de la forma y la creación de espacio: en la fotografía de la Nueva Visión, de hecho, no existirá un espacio previo a las cosas, sino que éste se logrará a través de la luz.