

Pintados desde la fotografía

Ya desde los orígenes de la fotografía ésta comenzó a ser utilizada como un recurso al servicio de la pintura¹. El daguerrotipo, uno de los primeros recursos de la naciente fotografía podía servir al artista para ahorrarle tiempo en distintos terrenos: la pose del retratado (ya no haría falta tener a alguien posando durante horas ante el pintor, puesto que la realización de una serie de fotografías serviría para que el artista, posteriormente, hiciera su obra a partir de la imagen fotográfica y no de la observación directa del natural); el abocetado o dibujo de base (dado que la exactitud y finura de la imagen fotográfica podían equipararse al más preciso dibujo a lápiz o al grabado a la aguatinta, sólo había que mejorar los contornos y las proporciones para que pudiera servir como boceto); y, en última instancia, a través de la realización de la llamada *fotopintura* es decir, la fijación de la imagen fotográfica sobre un lienzo, en vez de sobre papel o sobre una placa metálica, para colorear después dicha imagen a mano.

La realidad no vino a desmentirlo. De hecho, la *fotopintura* acabaría convirtiéndose, por ejemplo, en una auténtica pesadilla para los degustadores del arte pictórico. A mediados del siglo XIX comenzarían a menudear los cuadros de acusado hiperrealismo, enorme finura y precisión en los detalles, que en realidad partían de una base fotográfica. Es decir, la imagen fotográfica, en ocasiones, estaba fijada sobre el lienzo, y el pintor se limitaba a colorearla por encima y, como mucho, a añadir o corregir algunos detalles menores de la composición².



Theodore Robinson: Estudio
fotográfico para *Dos en un
bote.* 1891



Theodore Robinson: Óleo
sobre lienzo *Dos en un
bote.* 1891

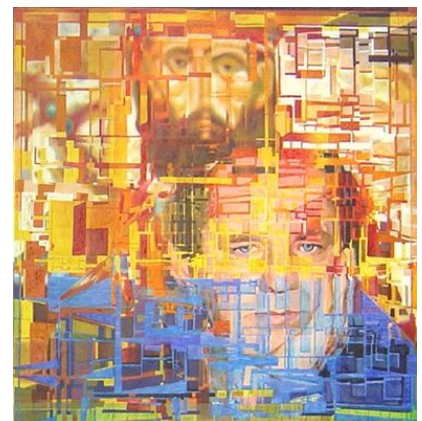
Si establecemos un paralelismo en esta evolución histórica con la obra de un pintor contemporáneo como por ejemplo Romeo Niram, podemos observar como sus cuadros reflejan con claridad el diálogo entre estos dos lenguajes de las artes plásticas, fotografía y pintura. Obviamente, las creaciones de Niram no son creaciones fotopictóricas, pero sí hay un claro uso de la fotografía al servicio del retrato. La fotografía de calidad hace innecesaria la presencia real del modelo. El alma y la riqueza del retratado se lee en ella y es transplantada al lenguaje de la pintura pero con la riqueza de matices que el pintor quiere o puede añadir.



Jose Preto. Fotografía
En Diaspora Romana
Moldava Año I nº2 p2



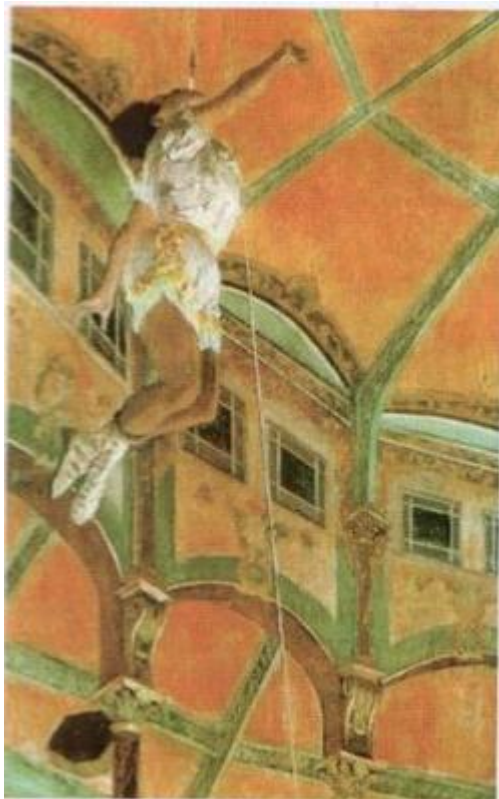
Pessoa



Pessoa (fragmento).
Retrato de José Preto

Históricamente, la pintura toma elementos de la fotografía y rompe con planteamientos anteriores. La organización espacial cambia por completo con los encuadres centrados. La pintura aprende de la fotografía los nuevos encuadres que acaban con la artificialidad de los gestos y de las composiciones académicas. Se confirma la ausencia de perspectiva que será adoptada definitivamente por los impresionistas y desaparece por tanto, el punto de fuga. Apuestan por una pintura plana y bidimensional que es como la recibe la retina humana, ejemplo claro en *El Pífano* de Manet. La fotografía demuestra que lo que determina la visión es el color y no el dibujo y aporta además, el concepto de “instantánea” tan utilizado por Degas en sus composiciones de bailarinas.

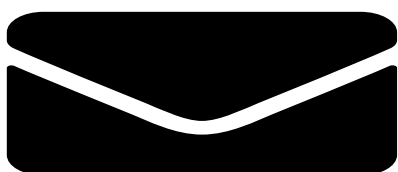
La instantánea, el instante retenido, y las variaciones en el punto de vista se consolidan definitivamente en la pintura. *Mujer en la tina lavándose* define la verticalidad en el punto de vista así como *Miss Lala en el Circo Fernand* (1879), obra para la que el pintor Degas se coloca en la posición de un espectador de circo que ve a la equilibrista desde abajo. La vista aérea, imágenes tomadas desde los ventanales de un edificio o desde un globo, confirman planteamientos espaciales que podrían relacionarse con el “picado” y “contrapicado” de los planos cinematográficos.



Degas: *Miss Lala*.



Degas: *Mujer en la tina lavándose la nuca*. Óleo sobre lienzo. 1886



R Niram: *Simbiosis 2*.
Detalle



Elina Brotherus: *Moder Study 5*, 2002. Fotografía

El movimiento queda expresado a través de figuras borrosas, semejando este efecto de manera similar a las instantáneas

fotográfica; lo podemos comprobar en imágenes como *Carnaval en el Boulevard des Capucines*, pintado desde los ventanales del estudio de Nadar, fotógrafo. Este cuadro se puede comparar con la fotografía de Adolphe Braun *Le Pont des Arts*, de 1867 por las formas borrosas y el rastro de las figuras en movimiento que influyeron en la pintura de Monet.



Monet: *Boulevard des Capucines*



Adolphe Braun: *Le Pont des Arts*. 1867. Fotografía

Se crea a partir de los resultados fotográficos por tanto, un nuevo lenguaje para la pintura pero, en esos primeros momentos, los artistas procuran que la fotografía no conste como herramienta pictórica por temor a que pudiera ir en detrimento de ésta ya que la fotografía no tenía aún una clara consideración como arte.

La fotografía no es sólo una herramienta para la memoria, sino también la posibilidad de crear pictóricamente una única imagen a partir de varias fotografías. Degas a mediados de 1895 recibe a una bailarina en su estudio y la fotografía en diferentes posturas. El resultado son tres placas que el pintor utiliza para realizar distintas composiciones.

Combinando las tres placas realiza su cuadro *Bailarinas detrás del escenario*.

	
Degas. Fotografías combinadas / Degas, <i>Bailarinas detrás del escenario</i>. 1895	

Romeo Niram en *Ley de la relatividad* de la serie "Brancusi" combina la fotografía del modelo masculino con la idea iconográfica del *Autorretrato* de Munich de Durero, por una parte. Por otra, la figura femenina inferior parte también de un modelo fotográfico. En conjunto, y aunque de manera distinta al cuadro de Degas, también su obra es resultado de varias combinaciones fotográficas.

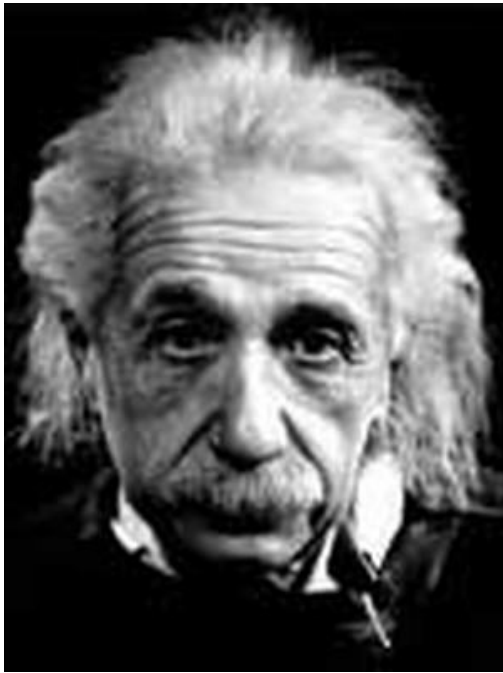
		
Fotografía	<i>Ley de la Relatividad</i> . Fragmento	Fotografía
		
	<i>Ley de la Relatividad</i>	

		
Durero: <i>Autorretrato</i> de Munich.	Fotografía	Ley de la Relatividad. Fragmento

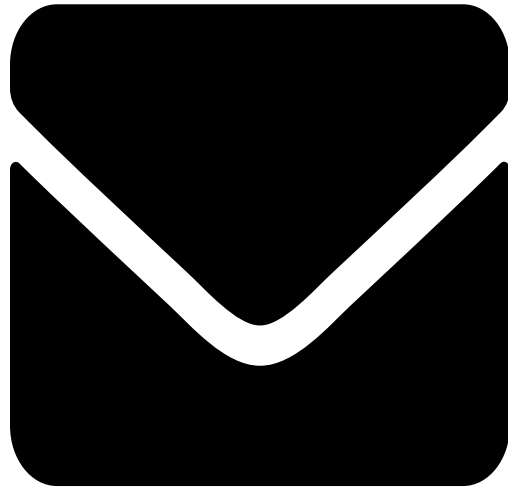
En los ejemplos que siguen encontramos claramente esa relación en la obra de Romeo Niram. Los modelos no están copiados del natural ni tampoco desde los límites de la memoria. La obra, la historia que se quiere contar, se crea con caras previamente fotografiadas, muchas veces pertenecientes a personas contemporáneas y próximas al artista que dan rostro a personajes históricos relacionados con Eliade -Maitrey; Nina; mujeres que amó-, o que sustituyen a obras de Brancusi -como Miss Pogany, por ejemplo, a la que da rostro una joven amiga del artista (Mona Popa-) en la pintura de Niram. Así encontramos, por ejemplo:

		
Mircea Eliade Fotografía <i>Lumea</i> nº 5, p. 60		Fotografía en <i>Niram Art</i> nº 10, 2008 Da rostro a Maitrey

En otros casos, la fotografía hace un servicio a modo de fuente de información histórica cuando proporciona la base para pintar el rostro de personajes ya fallecidos como Eliade, Einstein o Brancusi en distintas etapas -edades- de su vida. La fotografía es, por tanto, la base desde la que se crea el retrato pero el retrato varía sus matices según haya sido la relación con cada uno de los personajes.



Einstein. Fotografía



Einstein. Fragmento de obra. Romeo Niram

Como otro ejemplo antecedente, refiriéndonos al retrato, podemos citar a Van Gogh que retrató a su madre estando en Arlés y que escribía a su hermano Theo: “Estoy haciendo un retrato de Madre para mí. No soporto la fotografía sin color y estoy intentando hacer uno con un color armonioso, como la veo en el recuerdo”³.



Foto de la madre de Van Gogh	Van Gogh. <i>Retrato de su madre.</i>
---------------------------------	---

El autor recurre a la fotografía como apunte de la memoria pero, a la vista de los resultados, parece incapaz de ceñirse simplemente a este fin. Sus propios recuerdos, sus vivencias, amplificados, desdibujados o próximos, crean una obra personal. A partir de la realidad o del dato fotográfico, el pintor crea la figura en un mundo propio que en el caso de Niram puede incluso dar rostro diferente a un personaje histórico, tal como hemos explicado anteriormente.

1Quiero agradecer las orientaciones e información sobre fotografía recibidas de D. Luis Fernández Colorado, profesor de Historia de la Fotografía de la Universidad Autónoma de Madrid y gran experto en el tema.

2 En este ejemplo de Theodore Robinson se evidencian ya las relaciones fotografía / pintura y se pueden comparar las diferencias existentes, de hecho, entre imágenes fotográficas realizadas como base pictórica, ya a finales del siglo XIX y el cuadro resultante (transferido a blanco y negro para acentuar el paralelismo).

3 VAN GOGH, Vincent, "Carta a Theo", Arlés, 8 de octubre de 1888.