

## **PINTURA Y FOTOGRAFÍA: LÍMITES DIFUSOS** **Painting and photography: fuzzy boundaries**

Autor: Manuel Vilches Cerrato

Universidad de Extremadura. Contacto: [manuelvilchesc@gmail.com](mailto:manuelvilchesc@gmail.com)

Enviado: 21/10/2013

Aceptado: 23/12/2013

### **Resumen**

Tras indagar en los procesos depurativos a que se vio sometida la pintura en el último tercio del siglo XX, así como la posterior crisis del concepto de pureza pictórica, el autor irá acotando su investigación plástica acerca de la hibridación pintura-fotografía a partir de las señas de identidad que la crítica formalista –con Clement Greenberg a la cabeza-, asignaron a ambos medios como rasgos esenciales y exclusivos de sus naturalezas respectivas: la pintura plana y el fotodocumentalismo. Todo ello dirigido a la consecución de un fin último, que no es otro que la ejecución plástica de un conjunto de obras en las que pintura y fotografía se fusionen, difuminando la línea divisoria de sus respectivos territorios.

**Palabras clave:** pintura-fotografía, hibridación, foto-documentalismo, Greenberg, pureza.

### **Abstract**

After analyzing the purifying processes of painting in the second half of the twentieth century, and the subsequent crisis of the concept of purity pictorial, the author focuses his artistic research on hybridization of painting with photography, based on the essential characteristics assigned by Greenberg and formalist criticism to painting and photography: flat paint and photo-documentary. The ultimate goal of this Project is the production of a series of Works that merge painting and photography, blurring the boundary of their respective territories.

**Keywords:** painting-photography, hybridization, photo-documentary, Greenberg, purity.

## INTRODUCCIÓN

A lo largo de los últimos quince años, período este en el que se ha venido desarrollando el grueso de mi producción plástica –en la que se suelen fusionar la pintura y la fotografía– (Figs. 1 y 2), he asistido como testigo, no sin cierta perplejidad, a la reticencia mostrada por parte de diversos sectores cercanos al arte contemporáneo –coleccionistas, críticos, galeristas, espectadores e incluso artistas– a la hora de difuminar, de una vez por todas, esa frontera ficticia que presuntamente establece la separación entre los ámbitos de acción de fotografía y pintura como medios, soportes o lenguajes plásticos.

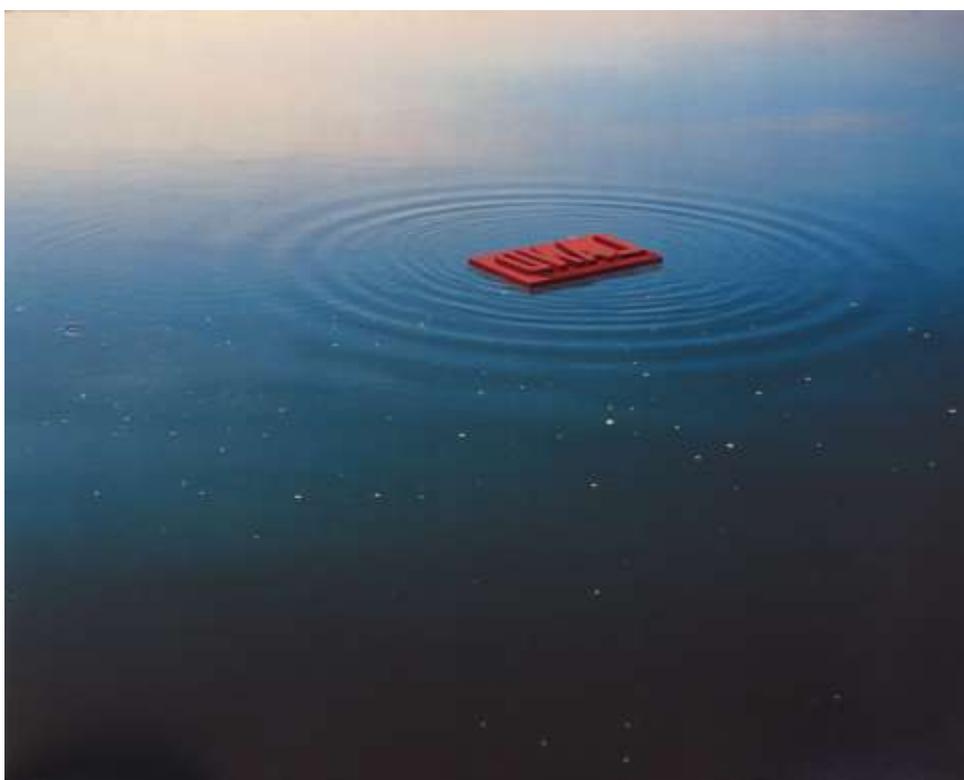


Figura 1. Manuel Vilches, S. T. (*Is-Land*), 2002. Impresión y óleo/lienzo

Ya durante mis años de formación universitaria, durante la gran efervescencia experimentada por la *pintura-pintura* en los años ochenta, nuestro acercamiento a la fotografía tenía poco que ver con la experiencia casi mística a la que nos entregábamos en el taller de pintura. Para mí, al igual que para la mayoría de mis compañeros, la foto – en blanco y negro, que era la que se ofertaba como asignatura– no dejaba de ser un campo restringido, plagado de condicionantes técnicos, que en ningún caso podría compararse con ese territorio de “libertad” que nos prometía la pintura. Además, los innumerables certámenes artísticos que afloraban en aquellos años, y que para nosotros suponían la puerta de acceso al mercado del arte, en su denominación ya ejercían una verdadera presión depurativa, diferenciando perfectamente entre certámenes de pintura y premios de fotografía. Aún hoy, como artista, me enfrento, en ocasiones –he de reconocer que cada vez con menor frecuencia–, a los juicios críticos de los “fotógrafos”

que, a menudo, se acercan a mi obra con la cautela de quien cree contemplar un artefacto en cierto modo desnaturalizado; o, por el contrario, cuando continúo escuchando comentarios procedentes de algunos colegas pintores -de contrastada trayectoria artística-, en los que con insistencia se esfuerzan por acotar, en el siglo XXI, lo que para ellos debe o no ser considerado como “pintura”.



Figura 2. Manuel Vilches, *S. T. (Luz de piel)*, 2007. Impresión y óleo/lienzo

Es evidente que desde la aparición de la fotografía, la pintura vio acelerado su proceso evolutivo, sufriendo unas transformaciones vertiginosas y favoreciendo un proceso autorreflexivo de búsqueda de sus propias esencias. Pero paulatinamente se iría gestando una interacción entre ambos medios que desembocaría, en el último tercio del siglo XX, en una manera de concebir la obra de arte ajena a los requerimientos de la crítica moderna, que con Greenberg a la cabeza situaba la pureza del medio pictórico como ideal máximo.

Como artista y docente, me creo en el deber de afrontar este trabajo de investigación con un objetivo final que suponga una aportación efectiva, tanto a mi proyecto artístico –que se viene desarrollando por unos cauces en los que conviven los soportes pictórico y fotográfico-, como a mi tarea docente, por lo que me propongo, desde un primer momento, orientar la búsqueda teórica hacia la consecución de unos resultados de naturaleza plástica. Así, todos los planteamientos teóricos irán encaminados a desembocar en una propuesta plástica que pueda funcionar, didácticamente, como núcleo vertebrador de una serie de contenidos relacionados con materiales, técnicas y lenguajes propios de la expresión plástica.

## LOS LÍMITES DE LA PINTURA

Cuando se produjo la gran difusión de la fotografía, gran parte de las funciones sociales que hasta ese momento eran desempeñadas por el pintor pasaron al fotógrafo, quedando la pintura, en un primer momento, como una actividad de élite que interesaba a un público muy restringido. Una de las estrategias –probablemente la de mayor alcance– planteadas para darle sentido a un arte pictórico liberado de su tradicional función de representar lo real, consistió en definir el campo de la pintura pura y cómo, a partir de ella, se obtenían valores imposibles de alcanzar por otros medios (Argan, 1970). El crítico y analista cultural Clement Greenberg parece tenerlo muy claro al aseverar que el cuadro debería ser comprendido como un cuadro, por lo que también habría de ser producido como tal, teniendo en cuenta sus limitaciones y una serie de normas que delimitan su idiosincrasia como son, según él, la planitud o el espacio cerrado. De no ser así, el cuadro correría el peligro de convertirse en un objeto arbitrario (Cruz y Hernández, 2004, pág. 51)

Aunque es a mediados del siglo XIX cuando, con el telón de fondo de una creciente industrialización y la reciente aparición del invento fotográfico, la pintura emprende una búsqueda de redefinición de las cualidades específicas y genéricas del Arte, es a finales de ese siglo cuando comienza a darse una inversión de términos entre las ciencias empíricas y humanas, tendiendo las primeras a elaborar descripciones a partir de una estructura narrativa, recurriendo a mitos o símbolos, mientras que las artes adoptan el tono de leyes universales. De esta forma, la pintura rastrea entre las teorías científicas contemporáneas buscando unas claves que justifiquen sus criterios. El Arte, al igual que la Ciencia, se propone perseguir una meta analítica, para lo que se vuelca en la experimentación formal y el análisis teórico de sus resultados (González, 2005).

Con la llegada del siglo XX, la Ciencia no sólo se centra en complejas invenciones relativas a sus diferentes campos de acción, sino que afronta la difícil tarea de redefinirse, introduciéndose en sí misma y volviéndose crítica. Pero, a diferencia del universo científico, la pintura moderna no dispone de convenciones o normas, aflorando la necesidad de buscarlas e inventarlas. En definitiva, el primer gran objetivo de la pintura podría resumirse en la objetivación de lo subjetivo, aspecto este que denota el carácter reflexivo que el período moderno imprime al proceso pictórico. En este sentido Clement Greenberg aboga por un proceso de autoconocimiento y, por tanto, de autocrítica del “medio pintura” para, a partir de ahí, establecer los límites y fronteras que le permitan ser autónomo e independiente. Lo que Greenberg perseguía con estos presupuestos era la delimitación clara del territorio propio de cada arte, hasta hacerlo coincidir con lo que era único en la naturaleza de su medio. Mediante este proceso de autocrítica la pintura moderna experimentará una progresiva reducción ontológica, que le hará renunciar a una serie de recursos para quedarse con la pintura misma como única esencia. Greenberg señala *lo plano* como único elemento que verdaderamente representa la esencia de la pintura: “Fue, sin embargo, el subrayado de la planitud ineluctable de la superficie del cuadro lo que resultó más que cualquier otro aspecto fundamental en el proceso por el que el arte pictórico se criticaba y se definía a sí mismo. Y ello porque sólo la planitud era una cualidad única y exclusiva del arte pictórico (...). Puesto que la planitud era la única condición que la pintura no compartía con nadie, la pintura moderna se inclinó hacia ella de un modo completamente prioritario (...). Los cuadros de Manet son las primeras

pinturas modernas a causa de la franqueza con que confiesan la superficie plana en que fueron pintados” (Greenberg, 2006, pág. 113). Para lograr su autonomía, para ser específica y, por tanto, poder producir experiencias específicas, la pintura debía desprenderse de todo lo común con las demás artes, y en especial, dejar atrás un lastre que había venido llevando consigo desde tiempo atrás: la ilusión.

La crisis en que se sume el arte moderno con el agotamiento de los postulados cubistas parece remitir con el surgir, al otro lado del Atlántico, de un grupo de artistas que, asumiendo los presupuestos de la abstracción europea y mostrando gran interés por los recursos del expresionismo alemán, constituyeron una corriente estilística bautizada por Greenberg como “expresionismo abstracto”. Estos pintores, afincados en Nueva York, desarrollaban sus propuestas siguiendo unas pautas en las que se traslucían, una por una, todas las premisas que se habían establecido, por parte de la crítica moderna, acerca de lo que debía ser el concepto de pintura-pintura, esto es: autonomía, pureza, abstracción y visualidad. En sus obras se evidencia lo plano del soporte, no habiendo lugar en ellas para otros elementos que no fueran meramente pictóricos. Persiguiendo una experiencia propia, en exclusiva, del ámbito artístico y estrictamente visual. Del grupo de expresionistas abstractos, en el que destacarían nombres como Clifford Still, Robert Motherwell, Barnett Newman o Mark Rothko, iba a ser Jackson Pollock quien mejor representara el paradigma de artista moderno, enfrentándose al lienzo utilizando únicamente la forma y el color, sin margen para la figuración ni la ilusión (Cruz y Hernández, 2004, pág. 51). Pollock negaba las relaciones figura-fondo que caracterizaron el espacio ilusionista tradicional, imposibilitando el sentimiento de penetración en el cuadro pero, al mismo tiempo, ofrecía una tercera dimensión estrictamente pictórica (Krauss, 2002, 97). El hecho de que Pollock trabajara sobre el suelo posibilitaba que la pintura líquida, al no extenderse sobre un soporte vertical, no chorreara, lo que le permitió acceder a un espacio óptico liberado de gravedad (Krauss, 2002, 100-101)

## LA ONTOLOGÍA FOTOGRÁFICA

Como bien observa Régis Durand:

“la historia de la fotografía se confunde prácticamente con la del Modernismo - cronológicamente, pero sobre todo intelectualmente, ya que esta historia se elaboró muy tarde, y fue marcada por los supuestos que dominaban entonces en la disciplina más cercana, (...) especialmente a través de la idea de una especificidad y de una autonomía cada vez mayores del medio.” (Durand, 1998, pág. 51)

Las evidentes dificultades y contradicciones que siempre acompañan a cualquier intento de definición de la fotografía surgen, entre otras razones, por los múltiples flancos desde los que, en diferentes situaciones, podemos acercarnos al proceso fotográfico. En multitud de ocasiones, cuando parece que hayamos conseguido acotar determinados aspectos vinculados a un determinado ámbito de acción de la fotografía, su esencia parece mutar para sobrepasar los límites que habíamos dibujado a su alrededor. En este sentido Roland Barthes, entregándose a un presunto deseo “ontológico”, mostraba su aparente desconcierto ante la enigmática naturaleza del medio, al disponerse a delimitar

el rasgo esencial que pudiera distinguir a la fotografía del resto de la comunidad de las imágenes. Pretendía saber lo que aquélla era “en sí”. (Barthes, 1989, pág. 29-30) Barthes intuía en la fotografía una red de esencias que distribuía en dos familias: esencias materiales (relacionadas con los ámbitos de la química, la física y la óptica), y esencias regionales (ligadas a campos como la estética, la Historia o la sociología); pero, como él mismo reconocía, en el momento de llegar a la esencia de la fotografía “en general”, se bifurcaba (Barthes, 1989, pág. 57).

Al igual que la pintura unos años antes, la fotografía se instala en plena crisis moderna: sólo se considerará válido su lenguaje en tanto sea crítico, autónomo y esencial. La propia evolución histórica de la fotografía en un discurso moderno ha estado siempre condicionada por el hecho de que, a diferencia de las artes antiguas, no puede prescindir de la descripción figurativa. Pero dicho grado de iconicidad no se logra a través de señales individuales, sino de la operación instantánea de un mecanismo integrado. Por lo tanto, al obtener de la cámara unos resultados lastrados por la descripción figurativa, por muy impresionados que estuvieran los fotógrafos ante el discurso crítico de la modernidad, era inviable su participación plena del mismo a causa de las especificidades de su medio. (Wall, 2003, pág. 236-237)

Teniendo presentes las autoexigencias a las que el medio fotográfico, como disciplina artística, se debía someter para pasar con solvencia el tamiz de la modernidad, los primeros esquemas propicios para ser debatidos eran los de la fotografía pictorialista. La *artisticidad*, lograda hasta ahora a través de la sintaxis de impresión (y asociable a recursos más bien pictóricos), es pretendida, a partir de ahora, mediante una sintaxis de cámara, más puramente fotográfica. La sintaxis de cámara no sólo remite a la autonomía del medio fotográfico, sino al problema fundamental de su definición ontológica. La teoría moderna de la fotografía surge, pues, del cuestionamiento de la esencia de lo fotográfico; es decir, de una sintaxis exclusiva al medio. La cámara será el punto de partida de la experimentación de los fotógrafos modernos, que abandonarán las manipulaciones pictoricistas para explorar los recursos del instrumento para la creación de imágenes, motivados por la búsqueda, por medio de estrategias de experimentación visual, de un lenguaje fotográfico autónomo (González, 2005, pág. 188)

En un contexto en el que se tiende a enfatizar el componente tecnológico del medio, la fotografía pospictorialista asume el hecho de que las imágenes hagan su aparición en una disciplina que, además de prescindir de la sensualidad de la superficie – “una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos”-, (Barthes, 1989, pág. 34) debe renunciar también a la búsqueda explícita de la composición, al ser ésta considerada como patrimonio del cuadro, quedando el rectángulo del visor y la velocidad de obturación como únicas variables del proceso de composición, siendo estas las premisas en que se apoya Jeff Wall a la hora de señalar el concepto artístico de fotoperiodismo como detonante que convirtió a la fotografía en una dialéctica de la modernidad (Wall, 2003, pág 217). Wall parece hacer suyos los preceptos modernistas cuando describe, con detalle, la estrategia seguida por el reportaje al despojarse de las cargas heredadas de las formas antiguas de arte, en su afán por descubrir las cualidades intrínsecas al medio. Conviene tener en cuenta que para la generación de los sesenta la fotografía artística, excesivamente enraizada en las tradiciones pictóricas, vivía una existencia marginal que, por un lado, la mantenía a distancia del vanguardismo al tiempo que reivindicaba un

lugar destacado dentro de éste, por lo que algunos artistas, en su afán por alterar ese orden, optan por desarraigar y radicalizar el medio, para lo que fijan como principal estrategia la autocrítica propia de la tradición vanguardista. (González, 2005, pág. 213) Wall considera que dichas cualidades debieran favorecer un auto-examen para, a partir de ahí, mostrarse como arte de la modernidad gozando del mismo estatus que el resto de disciplinas. En consecuencia, esta argumentación desemboca en la consideración de que el reportaje es inherente a la naturaleza del medio fotográfico (González, 2005, pág. 217).

El gran inconveniente de la fotografía a la hora de afrontar su proceso de legitimación como un arte moderno es que, como medio, prácticamente no ofrece características prescindibles, como por ejemplo ocurre con la pintura, y, por tanto, no puede adaptarse de manera estricta a los valores del reduccionismo formulados por Greenberg en "Pintura moderna" –la necesidad de exponer lo que el arte en general tenía de único e irreductible, pero también lo que de único e irreductible tenía cada arte en particular- Greenberg, 2006, pág. 112). A pesar de este problema, a mediados de los sesenta, muchos jóvenes artistas se apropiaron de la fotografía, sometiendo al medio a una inmersión total y absoluta en la lógica del reduccionismo. La reducción más notoria se produjo en el terreno de la técnica. La fotografía podría integrarse en el seno de una nueva estrategia radical eliminando todo el refinamiento pictórico así como la sofisticación técnica que había ido acumulando en el anhelo por emular la imagen pictórica. Y es este momento en el que Wall sitúa el principal proceso de depuración, mediante el cual se pudo poner a prueba el medio para determinar sus elementos verdaderamente indispensables, sin abandonar para ello la descripción figurativa (Wall, 2003, pág. 237)

A partir de aquí el arte conceptual desempeñaría un rol relevante en el empeño de favorecer una evolución de las condiciones mediante las cuales el medio fotográfico, en su variante artística, definiera su propia identidad a la vez que marcara una serie de pautas a la hora de relacionarse con otras disciplinas artísticas. Una transformación que convirtiera a la fotografía en una disciplina moderna reconocida como tal, que evolucionase explícitamente a través de la dinámica de la autocrítica. Porque, en palabras de Douglas Crimp, "si la fotografía se inventó en 1839, sólo se descubrió en los años 60 y 70 de este siglo; es decir, la fotografía como esencia, la fotografía en sí." (Crimp, 2003, pág. 44).

### **CONCLUSIÓN PRÁCTICA (SERIE *HERING*)**

La serie *Hering* –conjunto de obras de naturaleza híbrida entre pintura y fotografía-, desarrollada durante los últimos años, pretende ser el desenlace del conflicto establecido anteriormente, al haber puesto el foco en las tensiones surgidas en las últimas décadas entre dos medios como la pintura y la fotografía.



Figura 3. Manuel Vilches, *S. T. (Flatness Hering)*, 2008. Impresión y oleo/lienzo

Mi objetivo final era el de poner en cuestión cualquier argumento tendente a diferenciar, tanto a nivel de soporte como de lenguaje, el medio fotográfico del medio pictórico. Para ello, paradójicamente, el primer paso diseñado en mi estrategia consistía en depurar, según los rigurosos criterios “greenbergianos”, los campos de actuación de ambos medios, para que estos, a partir de ese momento, lejos de marcar claramente entre sí las correspondientes líneas divisorias, se ensamblaran, por el contrario, en una especie de artefacto que inmediatamente cuestionara cualquier tipo de encasillamiento ontológico. Al recurrir al registro fotográfico de unas ruinas siguiendo unas pautas propias del fotodocumentalismo, mi intención era la de alinear, a priori, con los postulados que asignaban al género documental la verdadera esencia del medio fotográfico. Así, de entrada, me proponía diferenciar claramente el carácter presuntamente aséptico del documento fotográfico con respecto a la pintura, marcada por un conjunto de pautas vinculadas a normas de estilo y habilidades.



Figura 4. Manuel Vilches, *S.T.(Flatness Hering)*, 2009. Impresión/papel



Figura 5. Manuel Vilches, *S. T. (Flatness)*, 2011.  
Impresión/papel

Una vez llevado a cabo el registro archivístico de la ruina industrial –acentuado el carácter inventarial del reportaje por la inminente demolición a que se veían abocados los restos fotografiados-, es la pintura la que hace acto de presencia en la escena, e igualmente que sucedió anteriormente con la toma fotográfica, mi intención era la de aferrarme a la esencia que el ansia depurativa de la crítica formalista había asignado a *lo pictórico*, es decir, a su naturaleza plana. Y esa planitud debía quedar evidenciada al extenderse *lo pintado* por el plano del muro, contrastándose de esta forma la bidimensionalidad pictórica con la profundidad del espacio arquitectónico fotografiado. Además, el acto apropiacionista de insertar, en la mayoría de los casos, motivos propios del romanticismo –concretamente obras de Friedrich-, aparte de activar un dispositivo metafórico relativo al concepto *ruina*, pretende funcionar como estrategia alegórica: la pintura no busca un efecto ilusorio de profundidad tridimensional; sencillamente hace de sí misma, representando una pintura “plana” sobre una superficie plana (Figs. 3, 4 y 5).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética*. Tres Cantos, Madrid: Akal, S. A.
- Argan, G. C. (1970). *El arte moderno*. París: Fernando Torres-Editor. PP. 90, 91.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Bazin, A. (2001). *Ontología de la imagen fotográfica*. En *¿Qué es el cine?* Madrid: Ed. Rialph.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, D. F.: Editorial Itaca.
- Buchloh, B. (2003). *Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo*. En Glòria Picazo/Jorge Ribalta (eds.): *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A.
- Chevrier, J. F. (1999). *Entre las Bellas Artes y los media (el ejemplo alemán: Gerhard Richter)*. En *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani.
- Chevrier, J. F. (2003). *El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica*. En Glòria Picazo/Jorge Ribalta (eds.): *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A.
- Crimp, D. (2003). *Del museo a la biblioteca*. En Glòria Picazo/Jorge Ribalta (eds.): *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A.
- Cruz Sánchez, P. A. y Hernández Navarro, M. A. (2004). *Impurezas: el híbrido pintura-fotografía*. Región de Murcia. Consejería de Educación y Cultura. P. 36.
- Cruz, P. A. y Hernández, M. A. (2004). *Impurezas: el híbrido pintura-fotografía*. Región de Murcia: Consejería de Educación y Cultura.
- Durand, R. (1998). *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Fernández, H. (2005). *Bernd y Hilla Becher: modelos de interpretación*. *Arte y Parte*, nº 57.
- González Flores, L. (2005). *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Ed. Gustavo Gili. P. 72.
- González, L. (2005). *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna*. En *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Siruela.

Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A.

Phillips, C. (2003). El tribunal de la fotografía. En Glòria Picazo/Jorge Ribalta (eds.): *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A.

Ramírez, J. A. (1981). *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.

Ribalta, J. (1989). Campo expandido. *Lápiz*, nº 59.

Sekula, A. (2003). El cuerpo y el archivo. En Glòria Picazo/Jorge Ribalta (eds.): *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A.

Sontag, S. (1996). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.

Virilio, P. (1997). *El ciber mundo. La política de lo peor*. Madrid: Ed. Cátedra.

Wall, J. (2003). Señales de indiferencia: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual. En Glòria Picazo/Jorge Ribalta (eds.): *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A.