

Fotografía & retrato.

José Luis Molina González



FOTOGRAFÍA Y DEFORMACIÓN

La fotografía es una manía innoble que poco a poco abarca a la humanidad entera, porque ésta no está sólo enamorada sino chiflada por la deformación y la perversidad, y realmente a fuerza de fotografiar, con el tiempo se toma ese mundo por el único y verdadero.

Thomas Bernhard

La fotografía ha configurado de tal manera el aspecto del entorno que nos rodea, que ha dispuesto su realidad como la verdadera, convirtiéndose en estereotipo de nuestra imagen del mundo. Con ello vengo a referirme a su capacidad manipuladora sobre el concepto o idea mental que tenemos de las cosas.

Jana leo, en su magnífico artículo titulado la piel seca dice:

<< la imagen de lo real sustituye a la realidad hasta tal punto que sólo si recogemos una fotografía de esa imagen somos capaces de disfrutar plenamente de ella >>.

Desde este punto de vista, la fotografía nos presenta a gritos el triunfo de lo ficticio y artificial sobre lo humano y natural. La deformación es entonces cuando adquiere un valor irrefutable y se presenta en la vida moderna como pattern indiscutible para cualquier modo de expresión. Accionamos el botón disparador en la cámara fotográfica y construimos así una alteración completa del momento, edificando con las fotografías una vida paralela que la sentimos como real. Dichas imágenes se van consolidando y fortaleciendo, hasta que finalmente llegamos a pensar que al mirar esas *dobles* realidades dominamos el tiempo, y con ello aniquilamos nuestro pasado, convirtiéndolo en presente. De esta manera se podría decir que las imágenes, en definitiva, sirven para luchar contra la verdad irrefutable de nuestra existencia caduca.



Con esta última frase deseo entrar en el debate sobre la función que la fotografía ha mantenido en el ámbito del retrato y la visión particular que ha incluido en la estética de este último.

Si nos detenemos con calma y observamos la actitud que mantiene el ser humano con el mundo que le rodea podemos llegar a estremecernos; hacer una foto de retrato es, en última instancia, una actividad sin sentido; deseamos tomar posesión de lo real, pero continuamente advertimos que somos incapaces de intervenir en ello. Cada día nos solemos enamorar de rostros que vemos por la calle, y desde ese preciso instante deseamos poseerlos; para ello nos inventamos un proceso mecánico y ficticio que nos presente la apariencia de la verdad para no tener que enfrentarnos a ella. Es una actitud fetichista y cobarde porque no nos sentimos preparados para mirar la triste pero auténtica realidad del mundo.

En este proceso de mutación al que nos someten las fotografías, las personas se convierten en *retratos* y finalmente son puras imágenes, vacías de contenido humano. Forzamos la pose al ser fotografiados porque sabemos que el mundo nos observa desde la irrealidad de la imagen y no desde la verdad cotidiana. Los individuos representados carecen así de toda dignidad, se exhiben como marionetas y caricaturas deformadas, aunque su efigie, naturalmente, coincide de manera paradójica con la verdad, pues muestra para el espectador atento, inevitablemente, todas sus miserias y miedos.

La fotografía, nos confirma la identidad buscada durante siglos de nuestro propio yo. Ella nos habla de su capacidad de introspección sobre los seres y los objetos, en ese análisis exhaustivo que se había mantenido durante años en la pintura y el resto de las artes, (prácticamente desde el Renacimiento), para encontrar nuestro propio rastro, nuestra huella personal e intransferible.

No obstante, al poco tiempo de su descubrimiento se nos quedó corta, seguía siendo una imagen variable y parcial, porque la fotografía, al fin y al cabo, es una manipulación de la realidad, que recoge un solo instante. El ser humano, de todos modos, no se contentó con la eficacia del invento y, dado su alto ego, continuó en su afán por sustituir a Dios como creador absoluto, llegando a la imagen en movimiento a través del cine y su secuencia dinámica, (recreación de la más absoluta irrealidad). Este proceso de mecanización, ha modificado hasta tal punto la vida de los hombres, que en la actualidad, cada experiencia diaria, esta marcada inevitablemente por el carácter deformado de nuestra visión de la realidad, sometida a su vez, que duda cabe, al yugo tecnológico.

Jana Leo // Madrid, 1965. Es licenciada en filosofía y master en Teoría del Arte. Combina su labor docente con la ensayística y artística. Trabaja en vídeo, fotografía y cine.

Leo, Jana. *La piel seca*. El paseante, nº 26, El Cuerpo y la Fotografía, Siruela S.A., Madrid 1985. p. 67.

Pattern // Anglicismo usado con frecuencia en teorías de comunicación visual referido a modelo, patrón, etc.



Desde un principio, la fotografía, como invento técnico relativo al mundo de la percepción visual, ha mantenido un recorrido paralelo al de las artes plásticas, y muy especialmente al de la pintura. Este hecho se pone de manifiesto al observar que la mayoría de los fundadores de este descubrimiento, fueran primero pintores, dibujantes, etc. [\(1\)](#)

La acogida de este invento revolucionario por parte del público fue desigual, no obstante, parece lógico que la burguesía media se adaptara pronto al nuevo sistema porque al fin, podían disponer del privilegio de la imagen de encargo, reservada hasta el momento para la alta burguesía y la nobleza. No es de extrañar,

por tanto, que la principal dedicación y el mayor éxito que tuviera la fotografía en sus comienzos, fuera el retrato.

La fotografía se desarrolla en el mismo marco intelectual que la pintura, con las consecuencias irremediabiles de competencia que este hecho conlleva. En un principio, sustituyó la gran tradición miniaturista de retratos (2) que hasta entonces dominaba el mercado artístico, y de este modo, obligó a que muchos profesionales del medio pictórico se volvieran estudiosos de una inédita herramienta que estaba cambiando la estética del mundo. La consecuencia más inmediata se proyecta en un desbarajuste de los márgenes establecidos para lo que era reconocido como arte y para lo que no lo era, motivando así numerosas diferencias y disputas. A este respecto, se puede citar la anécdota acaecida en 1862 cuando los fotógrafos *Mayer* y *Pierson* llevaron a los tribunales a otros fotógrafos que habían reproducido y vendido retratos realizados por los demandantes. La audiencia territorial de París dio la razón a Mayer y Pierson considerando que los dibujos fotográficos podían mantener en ocasiones carácter artístico.

Este veredicto sirvió para asentar el concepto artístico de la fotografía y así definirla dentro de unos márgenes cercanos a los que siempre había mantenido la pintura o la escultura. El hecho motivó una violenta reacción por parte de muchos artistas plásticos que veían lo ocurrido como un atentado contra el academicismo purista de la época y, por que no decirlo, un peligro inminente para su forma de ganarse el pan de cada día. Entre ellos se encontraban: *Puvis de Chavannes*, *Ingres*, *Flandrin*, *Troyon*, *Isabey* y *Bélangé* que no admitían la asimilación entre fotografía y arte. No obstante, muchos artistas, quizá con la mente más abierta, no firmaron ese manifiesto (como es el caso de *Delacroix*). (3)

La fotografía supuso, sin la menor duda, el principio del fin para el concepto tradicional de *mimesis* en la historia del arte, especialmente en la pintura. A éste respecto sirven como ejemplo la multitud de retratistas que en la época de difusión de este invento tecnológico, tuvieron que dejar su antiguo trabajo por el de colorear *daguerrotipos*. (4)

Los artistas más prestigiosos, probablemente los más inteligentes, no dejan el oficio artístico tan rápidamente, y se dedican a observar. Analizan el comportamiento de

esta nueva herramienta y las distintas posibilidades que puede otorgar al hecho plástico, que como podremos advertir más adelante serán muchas y muy diversas.



Ingres, J.A. Dominique. *La condesa D'haussonville.* Óleo sobre lienzo. 131,8 x 92 cm. Nueva York, Colección Frick. 1845.



Ingres, J.A. Dominique. *Estudio para los brazos de la Condesa D'haussonville.* Mina de plomo y lápiz negro sobre papel vegetal. 47 x 30,9 cm. Montauban, Museo Ingres. Entre 1842 y 1845.

Es interesante destacar el sensible cambio que acontece en la estilística de dichos pintores una vez asumen la estética fotográfica. Entre los muchos autores que podemos encontrar en los comienzos, me gustaría referirme a *Ingres*.

Este pintor, muy dedicado al retrato por otra parte, siente en principio un gran rechazo por la posición que adquiere la fotografía, pero pronto cede ante sus encantos y la recreación que el artilugio hace de la realidad. Para sus intereses pictóricos, la nueva herramienta, ofrece todo cuanto podría soñar, es decir, el análisis enfermizo del detalle, para su posterior configuración de un universo ideal. Así *Ingres* replantea su postura ante el cuadro y el método de ejecución en el mismo. La definición que consigue en los perfiles y los efectos fundidos que emplea en algunas zonas de sus lienzos a partir de 1841, determinan la apropiación que este autor hace de los recursos fotográficos para la ordenación de un nuevo escenario figurativo. La alteración de la realidad es tan acusada cuando se llega a este punto, que la pose que debe realizar el modelo al que se le va a realizar un daguerrotipo es de mucho tiempo..., tanto, que en la mayoría de los retratos efectuados en esta época, el retratado mantiene casi siempre su rostro apoyado en la mano, no con una finalidad estética, sino por pura comodidad, y también para evitar movimientos indeseados.

Nos encontramos ante el presagio de la muerte del diálogo con la naturaleza; es a partir de ahora cuando la imagen fotográfica impone el criterio y su dictadura en el medio artístico (especialmente para el retrato).

(1) Véase Daguerre, Octavius Hill, Stelzner, Nadar, ..., entre muchos otros

(2) En 1810 se expusieron más de 200 miniaturas en la Royal Academy de Londres, y para 1870 tan sólo se expusieron 33 (tanto en 1810 como en 1870 eran principalmente retratos). **Scharf, Aarón**, *Art and Photography*. Penguin Books, New York 1986. pp.42-3.

(3) Publicado en *Le Moniteur de la Photographie*; 15 de diciembre de 1862. Citado por **Sougez, Marie-Loup**, *Historia de la Fotografía*. Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid 1996. p. 345.

(4) Dícese de las primeras fotografías obtenidas con el método de fijar imágenes sobre una placa de cobre plateada y sensibilizada con vapores de yodo.



DEGAS O EL TRIUNFO DE LA FOTOGRAFÍA

Parecía inevitable que un fuerte escepticismo se adueñara de la mente de los hombres a principios del XIX; aunque parece ser que ya se había convertido en una norma desde que la naturaleza se convirtiera en una cuestión de pura visión a partir del XVII. Otto Stelzer, a propósito de este planteamiento nos dice:

<<querer obtener nuevos aspectos del mundo material no es tanto testimonio de escepticismo como de deseo de descubrimiento y de asombro ante lo mucho que es posible descubrir tan pronto se aleja uno de la visión convencional de las cosas>>. (5)

Quizá el mejor modelo que podemos tomar, siendo uno de los primeros pintores que se plantea seriamente el análisis de la deformación con el fin de elaborar un nuevo sistema representativo, es Degas. Evidentemente era un enamorado de la estética nueva y revolucionaria, que la fotografía empezaba a imponer; este hecho queda especialmente demostrado en su pintura y el uso que hizo de la misma.

Junto a él, me veo en la obligación de señalar la importancia de otros dos autores, catalogados en la escuela impresionista, que son relevantes para el decisivo cambio que se produce en el retrato; me refiero a Manet y Renoir.

No obstante, donde se hacen más evidentes las transformaciones formales y la búsqueda de un nuevo método distintivo de la era tecnológica es en la obra de Degas. Para constatar esta aseveración nada mejor que leer ciertas declaraciones que la sobrina de Degas hace sobre su tío:

<<Entre sus principales preocupaciones cabe citar la fotografía. Durante algún tiempo estuvo literalmente dominado por ella. Muy a menudo nos hablaba de ello en sus cartas>>. Estos son algunos ejemplos: <<¡Enviadme fotografías! Para esto te di la cámara. ¡Haced algunas fotos de las habitaciones!.>> <<Gracias por las fotografías. Me llevaría demasiado tiempo describir todas las ideas que me sugieren>>. [\(6\)](#)



Renoir, P. Auguste. *El Palco.* Óleo sobre lienzo. 80 x 64 cm. Universidad de Londres, Courtauld Institute Galleries. 1874



Manet, Edouard. *El bar del Folies Bergere.* Londres, Tate Gallery. 1881

Éstas y otras declaraciones del pintor nos verifican la importancia que el nuevo instrumento estaba desplegando para el desarrollo del arte, especialmente para la pintura. Degas realizaba sus propias fotografías como previo análisis para el trabajo posterior.

En muchas de ellas, la transcripción era literal, dejando entrever, sin ningún tipo de tapujos, la descomposición de la forma, el corte acusado en los encuadres (7), ángulos de visión insólitos hasta el momento (8) y la anamorfosis (9) que producen irremediabilmente la mayoría de los objetivos fotográficos.



Holbein, Hans (El joven). *Retrato de dos embajadores Franceses.* 203 x 209 cm. Londres, Galería nacional. 1532.

La actitud de Degas ante el convencional sistema de representación occidental, ha sido muy debatido por estudiosos de su obra. Muchos de ellos atribuyen una especial inclinación del artista hacia la estética de ciertos grabados japoneses, especialmente los grabados populares hechos sobre madera, llamados *ukiyo-e*, de Hokusai y los de Hiroshige especialmente. En éstos aparecen encuadres insólitos y una rotura deliberada ante el sistema de perspectiva tradicional.

Este hecho, unido a la asimilación que el artista hace del llamado <<*error moderno*>> (10), contribuye a la introducción de un nuevo proceso de degustación sobre las formas plásticas. La fotografía instantánea había supuesto una innovación sin precedentes en el mundo de la imagen. La captación del “*momento*”, tan requerida por los artistas, especialmente por los impresionistas, queda resuelta espectacularmente con Degas, debido al inteligente uso que hizo de la máquina fotográfica.

La utilización inicial que realizó de esta herramienta se afirmó, fundamentalmente, en la ejecución de retratos (Mujer con crisantemos (1865), Enfado (1873/5), etc...). Aunque en ellos, la innovación del género no viene dada por su uso de la distorsión formal propiamente dicha, sino más bien por el tipo de encuadre, es decir, Degas rompe deliberadamente la estructura central de los retratos clásicos para introducir nuevos elementos en el rectángulo del lienzo. La figura principal suele estar descentrada, manteniendo tensiones irregulares en las invisibles líneas compositivas. Este hecho propone una ruptura contra el sistema de *pose* tradicional, sustituyéndolo por una imagen mucho más dinámica y veraz. No obstante el manejo que muchos artistas hicieron del retrato fotográfico no fue del todo aceptado.



Degas, Edgar. *Diego Martelli.* Óleo sobre lienzo. 110 x 100 cm. Edimburgo, Galería Nacional de Scotland. 1879.

De nuevo, el grado de aberraciones anatómicas que se producían en las representaciones fotográficas supuso un desconcierto general entre los aficionados a la fotografía. El importante fotógrafo paisajista Francis Frith declara que algunas personas estaban esforzándose por difundir entre el público cierta alarmante teoría sobre la *aberración esférica*, y concluye que el problema se debe a la lente que usan los retratistas, recomendando a continuación, que adoptaran en su lugar la lente que usan los paisajistas. [\(11\)](#)

Pese a las polémicas, la fresca e innovadora visión planteada por la fotografía en sus distintas manifestaciones se configura como irresistible para los artistas y para un público cada vez más sensibilizado ante los encantos del nuevo soporte.

(5) **Stelzer, Otto**, *Arte y Conocimiento. Contactos, influencias y efectos*. Gustavo Gili, Comunicación Visual, Barcelona 1981. p. 53.

(6) **Stelzer, Otto**. *Arte y Conocimiento. Contactos, influencias y efectos*. Gustavo Gili, Comunicación Visual, Barcelona 1981.

(7) Dichos encuadres revolucionan sin duda, el sistema compositivo clásico, (heredado de la perspectiva central renacentista), imponiendo un criterio de movilidad y fugacidad en las formas que se ha utilizado durante todo el siglo XX hasta nuestros días.

(8) Que por otra parte será un recurso infinito con la llegada del cine y la secuencia dinámica.

(9) Este término ya se aplicaba en el Renacimiento (<<*anamorfótica*>>), a un tipo de imágenes distorsionadas intencionalmente para que únicamente recuperaran su forma correcta desde un ángulo determinado o colocadas ante un espejo con una inclinación concreta. El ejemplo más conocido es el retrato doble de Hans Holbein el Joven de dos embajadores franceses (Jean de Dinteville <1504-1555> y Georges de Selve <1508/9-1541>). En dicho cuadro aparece la imagen de una calavera deformada, con el punto de vista lateral y bajo, que proyecta una sombra sobre el suelo. La expresión anamorfosis se utiliza en el caso de la fotografía para designar las alteraciones ópticas que produce el ángulo del objetivo utilizado o el tipo de lente, como ocurre frecuentemente con los primeros planos y las desviaciones en la perspectiva.

(10) El pintor victoriano Georges Frederick Watts denominó a las supuestas aberraciones que infringe la lente fotográfica contra la perspectiva racional como el <<error moderno>>. En sus palabras: // <<*la fotografía ha introducido en el arte, desdichadamente, un error de perspectiva tan feo como falso. Es falso porque presenta un primer término que permite al espectador ver la totalidad de la figura principal sin necesidad de mover los ojos, y el ojo, a tal distancia, tiene que encontrarse tan alejado del objeto que le resulta completamente imposible aplicar a él con precisión la perspectiva.*>>//

(11) **Scharf, Aaron**. *Art and Photography*. Penguin Books, New York 1986. (pp 202 y 203).



DE LO FUNDAMENTAL A LO ANECDÓTICO

Una vez aceptada y establecida plenamente, la fotografía de archivo o reportaje ayudó en gran medida a la pérdida del sujeto retratado. Walter Benjamin se hace eco de este fenómeno y nos muestra las diferencias entre los primeros retratos fotográficos y la evolución que de ellos se van produciendo.

En un primer momento, la fotografía no se detiene en la instantánea, muy al contrario busca un resultado intemporal, en el que la imagen del retratado se presente llena del carácter y la profundidad que lo contienen, *que lo trascendental en el modelo supere la mutabilidad del aspecto físico*. Para ello nada mejor que las limitaciones técnicas que ofrecía el medio fotográfico en un primer momento.

Las iniciales imágenes del nuevo artilugio técnico precisaban, como ya hemos hecho saber, de tiempos largos de exposición al aire libre, debido a su escasa sensibilidad a la luz. Las duraderas exposiciones mostraban esa profundidad que era propia de los antiguos retratos pictóricos. Ante la imposibilidad de la instantánea, el registro de la fotografía obtenía en una única imagen, el producto de un lapso de tiempo considerable, en el que la representación se iba apoderando del rostro retratado.

Benjamín explica así el fenómeno:

<<El procedimiento mismo inducía a los modelos a vivir no fuera, sino dentro del instante; mientras posaban largamente crecían, por así decirlo, dentro de la imagen misma y se ponían por tanto en decisivo contraste con los fenómenos de una instantánea(...).>> (12)

Por otra parte, Roland Barthes también se refiere a esa propiedad de las primeras fotografías en las que el sujeto retratado presentaba algo más que el puro aspecto físico con la denominación de “*aire*”. Barthes mantenía que dicha cualidad no era constante en todas las fotografías y que, únicamente era visible en ciertos retratos.

En sus palabras:

<<el aire no es (...) una simple analogía –por extrema que sea-, como lo es el ‘parecido’. No, el aire es esa cosa exorbitante que hace introducir el alma bajo el cuerpo; y si la foto no alcanza a mostrar ese aire, entonces el cuerpo es un cuerpo sin sombra; y una vez que la sombra ha sido cortada, como el mito de la Mujer sin Sombra, no queda más que cuerpo estéril.>> (13)

Ese carácter al que se refieren tanto Benjamín, como más expresamente Barthes, son propiedades difíciles de apreciar en la mayor parte de los retratos contemporáneos, porque la mayoría de ellos han buscado un tipo de representación archivística, es decir, una traducción básica de las características físicas de los sujetos, y no una introspección en la personalidad o singularidad del carácter en los retratados. Dicha frialdad ha hecho mella en la pintura, y la argumentación que ésta realiza del fenómeno fotográfico. Por ello, el retrato se ha convertido en gran medida en un puro dato sensible, despojado de toda subjetividad.

Eduardo Pérez Soler, nos hace reflexionar sobre el papel que a tenido el *fotomatón* para la estética del retrato contemporáneo:

<<El advenimiento del fotomatón –el aparato ideal para obtener fotos de archivo- ha implicado, por su parte, el principio del fin del sujeto que mira en el acto fotográfico: la difusión y popularización de las máquinas automáticas de fotografías instantáneas lleva consigo la aniquilación de la relación virtual de complicidad entre el sujeto que

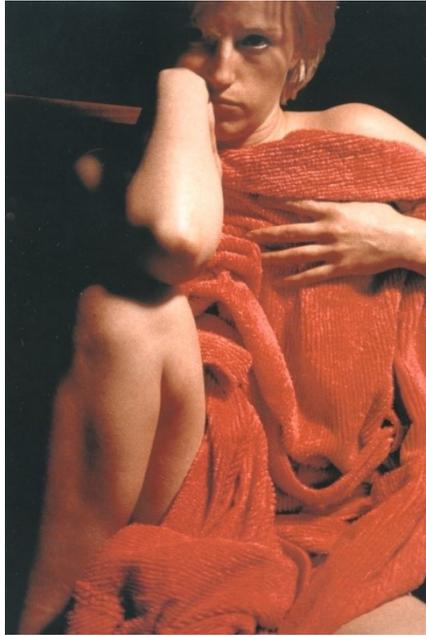
posa frente a la cámara y el fotógrafo. Ante el fotomatón, el modelo está solo: delante suyo no queda individuo ninguno observándole, dispuesto a escrudiñar en la fisonomía de su rostro, en busca de un rasgo peculiar que resaltar, de un gesto oculto que desvelar. Frente a él, ya sólo descansa el mecanismo indiferente de la cámara fotográfica. Ante el fotomatón el sujeto se abandona a su más absoluta soledad para ofrecerse a un rito maquinal. Tras cuatro golpes de flash, el fotomatón lo habrá retratado en cuatro ocasiones y le habrá hurtado el mismo número de instantes de su rostro.>> (14)

La pintura ha asumido perfectamente este proceso por el cual los retratos pierden toda su cualidad humana, convirtiéndose en algo distinto, de naturaleza artificial. El rostro de los representados se expresa en el arte contemporáneo sin mentiras, sin efectos ilusorios y sin las molestas exigencias de un cliente que pretende parecer lo que no es.



St. James Marty. Díptico niño/niña. Video Proyección. Montado con la colaboración de Cadbury Schweppes. 2000.

La pintura como gesto y como materia se inmiscuye en la representación, atestiguando la falta de engaños, declarando a gritos que aquello no es otra cosa sino una falacia, que el retrato al fin y al cabo no es más que la pura especulación plástica que hace el pintor sobre el lienzo de un individuo determinado.



Sherman, Cindy. *Sin Título // 97.* Fotografía a color. Edición de 10. 114,3 x 76,2 cm. Los Angeles, Colección Eli y Edithe L. Broad. 1982.

Es evidente el alcance que ha procurado la fotografía para los artistas que se sirven de la misma, que en el caso del siglo XX, debemos nombrar prácticamente a todos.

(12) **Benjamín, Walter,** *Pequeña historia de la fotografía,* en *Discursos interrumpidos I.* Taurus, Madrid 1989. p. 69.

(13) **Barthes, Roland,** *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía.* Paidós, Barcelona 1992. pp. 183 y 185.

(14) **Pérez Soler, Eduardo,** *El retrato fotográfico contemporáneo. La reaparición del sujeto.* ARCE, Revista Lápiz nº 127, Madrid, Diciembre de 1996. p. 44.



**CLEGG & GUTTMANN: RETRATO
CORPORATIVO**

Me ha parecido interesante agregar, un modelo extraño e interesante sobre el trabajo de un par de fotógrafos contemporáneos que vinculan su labor, fundamentalmente con el retrato, y las posibilidades que éste ofrece en su manifestación cruda del universo de los individuos.

A priori, las similitudes existentes entre los retratos gremiales de los maestros holandeses del siglo XVII y los que Michael Clegg y Martín Guttman realizan en la metrópolis neoyorquina del siglo XX son realmente sorprendentes. Además de su procedencia europea, (alemanes ambos), existen factores comunes de actuación que refuerzan dichas analogías; por un lado, nos encontramos con la elección de los más importantes grupos de poder de la sociedad, tal y como siglos atrás hicieran Rembrandt o Frans Hals. Por otra parte advertimos una estética austera, de negros y grises, en los que el color y la luz están especialmente sujetos a un modelado preciso de las formas, colocados en un segundo término para no obstaculizar el contenido conceptual.

La unión de trabajo en equipo de estos dos artistas allá por 1980, trajo consigo una clara oposición ideológica con el arte que se ha realizado desde los años 60. Su

actitud es opuesta a la empleada por el *pop-art* y su retórica colorista. De otro modo, Clegg & Guttman emplean un estilo frío y distante, en el que la huella del artista se disipa ante una rígida representación con un tema esencial. Las ocultas tramas del poder financiero, las diferencias entre las distintas clases sociales, los intereses de mando y autoría en las altas esferas empresariales, etc., quedan recogidas en la iconografía fotográfica de C & G.



Clegg & Guttman. *Ejecutivos de la industria del acero (vs.) Ejecutivos de la industria textil. (detalle).* Fotografía Cibachrome sobre madera, en cuatro paneles de plexiglass. 200 x 610 cm. Colección privada. 1981.

La atención que dedican a estos temas, unida al empleo de nuevos materiales industriales y tecnológicos como el cibachrome (15) o el plexiglass (16) nos hablan de la propia evolución de un género que comenzó en el siglo XVI, cuando Joan Scrorel sienta precedentes innovando en el panorama artístico con la inclusión del retrato corporativo.

Desde ese momento, el retrato, y el símbolo en que se convierte, rompe con unas estructuras ancladas en el feudalismo, en las que la unidad superior es autónoma. Es decir, con la llegada del *retrato corporativo*, el anonimato de los personajes se hace evidente, porque en el retrato de grupo la individualidad no tiene razón de ser; muy al contrario, el grupo dispone el sentido de fuerza y poder, sin él ninguno es nada, queda anulado. El concepto del que hablamos tiene sus raíces en la institucionalización, por la

cual el individuo pierde sus credenciales de identidad para convertirse en un peón con “poder” para triunfar en las redes económicas y políticas de la sociedad. Es la venta del alma al diablo: perder la individualidad y la libertad ideológica a cambio de un trozo de poder corporativo.

C & G desarrollan un difícil diálogo con el modelo. Como equilibristas hacen un guiño y parodian las relaciones de poder existentes en la floreciente burguesía que desde el siglo XVII hace gala de su autoridad capitalista. No obstante dicha parodia se sitúa como ocurre con Velázquez, Goya o Rembrandt de una manera sutil, perceptible tan solo para aquellos que tienen una mirada mordaz e incisiva sobre la representación que tiene lugar ante sus ojos.

C & G cuidan en extremo los escenarios donde son presentados los miembros de la firma. Para empezar, se evitan lugares conocidos y populares, al igual que los modelos, quienes suelen ser personajes anónimos que no han sido presentados en sociedad a niveles nacionales o internacionales; es decir, evitan en toda medida el formato Warhol (personajes mundialmente conocidos, con todo el glamour de las imágenes cinematográficas).

C & G, por su parte, buscan un nivel de austeridad absoluta, cercano al mínimo. Las poses muy cuidadas establecen líneas compositivas de referencia, así como las miradas y la actitud de los mismos ante el retrato robot que los artistas hacen de ellos.



Clegg & Guttman. *Asamblea de decanos.* Fotografía Cibachrome. 250 x 500 cm.

Colección privada. 1988.

Si analizamos técnicamente los retratos de esta pareja de artistas, nos daremos cuenta de que existen tres tipologías diferenciadas por una jerarquía estilística propia:

Por un lado, nos encontramos con los *ficticios*; son aquellos en los que se utilizan modelos para representar el poder y sus entresijos. En este tipo de obras los personajes suelen ser personas blancas, sin bigote, barba, ni gafas, con edades comprendidas entre los 30 y los 75 años, y que no presentan el pelo encanecido ni otros elementos característicos.

Otra variante son los retratos *de comisión*; en éstos, existe el contrato de encargo por parte de los retratados, y supone un duro reto para los artistas, al enfrentarse cara a cara con el poder.

Por último nos encontramos con los retratos *de colaboración*, en los que existe siempre un resultado final de mutuo acuerdo entre los artífices y los retratados. Es quizá el modelo más clásico, pues el artista debe acceder a la opinión crítica que manifieste el comprador sobre la representación que se ha realizado de su persona, teniendo que modificar, en ocasiones, parte del resultado. Es inequívocamente el tipo de retrato menos contemporáneo y, a su vez, el menos libre. La deformación en este tipo de casos viene obligada desde agentes externos, es decir, el artista no participa en esa alteración del patrón original, sino que es el propio retratado el que distorsiona la apariencia final de la obra.

(15) Sistema de presentación fotográfica, en las que el papel interviene de manera activa para un resultado cromático de cierta saturación y luminosidad.

(16) En las décadas de 1920 y 1930 se desarrolló uno de los plásticos más populares en el mercado internacional: el metacrilato de metilo polimerizado, que se comercializó en Gran Bretaña con el nombre de Perspex y como Lucite en Estados Unidos, y que se conoce en español como plexiglás. Este material tiene unas propiedades ópticas excelentes; puede utilizarse para gafas y lentes, o en el alumbrado público y publicitario.
